

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

STANISLÁVSKI-LABAN: DO TEXTO À ENCENAÇÃO

MARIA CHRISTINA ACHUTTI TREVISAN

SÃO PAULO

2009

MARIA CHRISTINA ACHUTTI TREVISAN

STANISLÁVSKI-LABAN: DO TEXTO À ENCENAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez e co-orientação da Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy. Área de Concentração: Artes Cênicas.
Instituto de Artes de São Paulo.
Universidade Estadual Paulista - UNESP

São Paulo

2009

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

	Trevisan, Maria Christina Achutti.
T814s	Stanislávski – Laban: do texto à encenação / Maria Christina Achutti Trevisan. - São Paulo: [s.n.], 2009. 256 f. : + 2 anexos + 5 DVDs
	Bibliografia Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez. Co-orientadora: Kathya Maria Ayres de Godoy. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
	1. Teatro – Encenação. 2. Representação. 3. Stanislávski, Konstantin, 1863-1938. 4. Laban, Rudolf von, 1879-1958. I. Ramirez, José Manuel Lázaro de Ortecho. II. Godoy, Kathya Maria Ayres de. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.
	CDD - 792.028

A meus pais e Mestres, que me mostraram a equivalência entre Luz e Conhecimento, despertando em mim o desejo de adquiri-los e o prazer de compartilhá-los.

AGRADECIMENTOS

A minha irmã Walewska, que me possibilitou realizar esse trabalho com tranquilidade;

ao meu orientador José Manuel, que acreditou nesta pesquisa e me conduziu com suavidade e firmeza até a sua conclusão;

a minha co-orientadora Kathya, que me fez perseverar e possibilitou meu retorno ao mundo acadêmico;

a minha amiga Eliana Malanga, que sempre me estimulou a esse retorno, me auxiliando a entender e praticar o organizado mundo científico;

a Isabel Marques, pelo carinho, generosidade e apoio;

a Curadoria de Teatro do Centro Cultural São Paulo, que acreditou nos nossos objetivos e viabilizou a parte prática deste trabalho;

a toda a equipe de *O Provedor*, que mergulhou nesse projeto sem medo e sem restrições;

ao meu amigo Hussein, pela sua constante disponibilidade;

a todos os amigos que tiveram a paciência de esperar por mim;

a todos que, de uma forma ou de outra contribuíram para a realização desta pesquisa,

meu eterno carinho e gratidão.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um caminho de encenar um texto teatral a partir da ação dramática de cada cena, utilizando a análise de texto e a movimentação corporal do ator como estímulos de criação, articulando, ao longo do percurso, esses dois elementos. Desenvolvemos esse trabalho fundamentados pelos estudos de Constantin Stanislávski e Rudolf Laban. Em um primeiro momento, aprofundamos nosso conhecimento sobre os dois autores e recortamos dos seus sistemas o que era pertinente a nossa proposta, isto é, os elementos que poderiam influenciar no tratamento da ação dramática. Em um segundo momento, aplicamos esses conteúdos na encenação do texto teatral *O Provedor*, de Marcos Benedito de Oliveira. No caminho que percorremos do texto a sua representação, confirmamos a hipótese formulada: a análise de texto segundo Stanislávski pode identificar e resumir as ações dramáticas de cada cena; por sua vez, o movimento corporal do ator preparado por meio do Sistema Laban pode executar essas ações expressivamente, estabelecendo-se, a partir do momento em que começamos a levantar o espetáculo, um diálogo dinâmico e constante entre esses dois elementos. Os resumos das ações dramáticas constituíram-se nas nossas células matrizes de criação, e a encenação foi construída e elaborada a partir deles. Nesse percurso, destacamos a relação entre a partitura cênica gerada pelo estudo do texto e a movimentação corporal, uma complementando e transformando a outra, em um constante processo de duas vias.

Esta dissertação revela um registro sistematizado do passo a passo desse caminho, apresentando, nos anexos, vídeos e fotografias das principais etapas da pesquisa.

Palavras-chave: encenação, análise de texto, movimento expressivo, ação dramática.

ABSTRACT

This research presents a way of acting a theatrical text starting from the dramatic action in each scene, using the text analysis and the actor's body movement as creation incentive, joining, along the movement, these two elements together. We developed this job based on Constantin Stanislávski and Rudolf Laban's studies. In the first moment, we went deeper into our knowledge about these two authors and we took from their systems what was pertinent to our proposal, that is to say, the elements that could have influence in the treatment of the dramatic action. In the second moment, we applied these contents in the staging of the theatrical text *O Provedor*, of Marcos Benedito de Oliveira. From the text to the performance, we confirmed the formulated hypothesis: the text analysis according to Stanislávski can identify and summarize the dramatic actions of each scene; on the other hand, the actor's body movement prepared by the Laban's System can accomplish these actions meaningfully, establishing, since we started to build the show, a constant and dynamic dialog between these two elements. The summaries of the dramatic actions were formed in our creation mother cells, and the staging was built and elaborated from them. In this way, we highlight the relation between the stage score generated by the study of the text and the body movement, one supplementing and transforming the other one in a constant and two-way process.

This dissertation reveals a systematized register of this way, step by step, presenting, in the enclosures, videos and pictures of the main parts of the research.

Keywords: staging, text analysis, expressive movement, dramatic action

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 CONSTANTIN STANISLÁVSKI.....	21
1.1 TRAJETÓRIA DE UMA VIDA PARA O TEATRO.....	21
1.2 O SISTEMA.....	34
1.3 A ANÁLISE DE TEXTO SOB O OLHAR DO ENCENADOR.....	54
2 RUDOLF LABAN.....	68
2.1 UMA VIDA EM MOVIMENTO.....	68
2.2 PRINCIPAIS PILARES DE UMA TEORIA.....	77
2.3 O SISTEMA LABAN.....	83
2.4 O SISTEMA LABAN E O ATOR.....	104
2.5 LABAN-STANISLÁVSKI: ALGUNS PONTOS EM COMUM.....	108
3 UMA PROPOSTA DE CAMINHO.....	112
4 <i>O PROVIDOR</i> : DO TEXTO À ENCENAÇÃO.....	136
4.1 OFICINAS CONJUGADAS.....	138
4.1.1 Análise de Texto: um ponto de partida para a definição da ação dramática.....	138
4.1.1.1 A oficina.....	138
4.1.1.2 Análise do texto teatral <i>O Provedor</i>	146
4.1.2 Sistema Laban: um caminho para a fisicalização da ação dramática.....	156
4.2 OS ENSAIOS.....	170
4.2.1 Improvisações Direcionadas.....	170
4.2.2 Recriação e Marcação das Cenas.....	175
4.2.3 Refinamento das Marcações e Finalização.....	183
4.2.4 Montagem, Ensaios Gerais e Temporada.....	190
5 PARTITURAS CÊNICAS.....	195
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	235
REFERÊNCIAS.....	245
ÁREA DE CONHECIMENTO.....	249

ANEXOS DA DISSERTAÇÃO.....	250
ANEXO A – PROGRAMA DO ESPETÁCULO O PROVIDOR.....	250
ANEXO B – DVD 1: ESPETÁCULO O PROVIDOR.....	251
ANEXO C – DVD 2: FRAGMENTOS DE CENA (FCs).....	252
ANEXO D – DVD 3: FOTOS DO PROCESSO.....	253
ANEXO E – DVD 4: MOMENTOS-FOCO (MFs) DO ESPETÁCULO.....	254
ANEXO F – DVD 5: O PERCURSO DE ALGUNS FCs	255
ANEXO G – TEXTO TEATRAL O PROVIDOR.....	256

INTRODUÇÃO

Considero a investigação um procedimento de suma importância para a atividade cênica. Através dela é que nos deparamos com questões instigantes e desafiadoras, que nos conduzem para verdadeiras transformações nos nossos métodos de trabalho. O tema desta pesquisa surgiu a partir das minhas experiências como encenadora¹ e da necessidade de responder algumas indagações não mais sob a forma empírica, mas sim através de procedimentos científicos e sistematizados.

Procuro não me distanciar da função comunicadora e poética do teatro, buscando chegar a uma encenação que proporcione ao espectador tanto o prazer da fruição como a livre reflexão. Ubersfeld (2005, p.13-19) reconhece que a atividade teatral possui a função comunicadora, pois, como linguagem artística, tem a intenção de transmitir uma idéia. Porém, baseando-se na pluralidade de funções das linguagens segundo Roman Jakobson, não a reduz a isto, considerando também a sua função poética, já que apresenta a multivocidade do sentido.

A idéia, para sair do imaginário e ocupar o terreno da realidade, precisa de elementos concretos que a manifestem. Nesse raciocínio, podemos dizer que o texto literário precisa da representação para se concretizar, a qual pode contar com uma série de elementos para traduzi-lo e colocá-lo em cena: o ator, que se expressa através da voz e de movimentos, o figurino, os adereços, a cenografia, a música, a iluminação, além dos modernos recursos multimídia fornecidos pela atual tecnologia. Dentre todos eles, o ator continua sendo o elemento indispensável, e é nele que busco recursos para construir uma encenação que leve ao público não somente o que está explícito nas palavras, mas também o que pode existir além delas, possibilitando que o espectador capte informações através de sensações que normalmente não seriam despertadas apenas pelo que é dito. Ubersfeld (2005, p.154) destaca que, no campo do teatro, mais do que em qualquer outro campo textual, o texto adquire o seu sentido pelo não-dito, mais precisamente pelo *subtendido*, isto é, pela sua oposição ao sentido literal. Roubine (1982, p.39), comentando sobre a encenação moderna e o texto teatral, diz

¹ Tradução do francês *metteur en scène* ou *régisseur*, o vocábulo *encenador* corresponde a um tipo especial de diretor que surge no começo do século XX, na França, com André Antoine, tornando-se o elemento detonador da revolução estética do teatro ocidental do referido século, muitas vezes sendo o inventor de teorias, métodos e princípios da criação cênica. Segundo Roubine (1982, p.39), o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica, é quem aponta os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos.

que “a direção é a arte de dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador”.

Hoje em dia, o teatro aceita os mais variados tipos de atores, de encenação e de dramaturgia: a formação profissional dos atores é diversificada, adquirida tanto em faculdades, escolas técnicas ou em cursos de curta duração; as encenações diversificam-se no gênero e no estilo, adaptando-se a qualquer tipo de espaço cênico; quanto aos textos, as montagens incluem desde clássicos, adaptações e obras de jovens dramaturgos, até criações resultantes de processos colaborativos. Essa democratização do fazer teatral faz com que os atores busquem a complementação da sua capacitação de uma forma plural e fragmentada, procurando atender, de uma forma rápida, às exigências do mercado de trabalho, muitas vezes em detrimento do aprofundamento dos conteúdos e da qualidade da obra artística.

Diante desse panorama, reconhecemos a necessidade cada vez maior de práticas sistematizadas, que orientem o trabalho dos jovens artistas de palco na direção de um produto que não negue o hibridismo da sua origem, mas que lhe forneçam bases um pouco mais consistentes no seu processo. Práticas estas, que estudem teorias reconhecidas, não para seguir rigorosamente os seus postulados, mas sim para aplicá-las com um novo olhar: o olhar de uma contemporaneidade que aceita a compressão do tempo nas manifestações artísticas, mas não rejeita as suas referências e a reflexão.

Coerente com o pensamento acima, ao levar um texto teatral a sua representação, sempre me orientei em um caminho que estimulasse as capacidades criadoras do ator, sem separar entendimento de espontaneidade, que integrasse a atividade intelectual e a expressividade corporal como um todo atuante, e que ainda lhe fornecesse um processo possível de contribuir para os trabalhos seguintes. Apesar de todas essas pretensões, meu processo de encenação precisa ser rápido, compacto e eficiente, pois minha prática profissional, em particular, possui algumas características. Não saberia dizer como tal perfil se formou: se foi por obra do acaso, das circunstâncias de mercado ou da minha vocação para, além de encenar, também ensinar.

Ao longo da minha carreira, sempre fui contratada por produtores culturais - tanto empresas como grupos cooperativados, para encenar espetáculos com elenco e textos predeterminados. Seus respectivos autores, na maior parte das vezes, estão fazendo seus primeiros contatos com a dramaturgia e seus textos, apesar de conterem excelentes idéias, apresentam problemas estruturais que prejudicam a narrativa (é preciso observar que essa

maneira de escrever está mais próxima da imaturidade do que das características da dramaturgia contemporânea quando busca novas formas de contar uma história), e, por conseguinte, obstruem a construção da encenação, tais como: conflitos inconsistentes, seqüências confusas de cenas, ações mal preparadas, excesso ou escassez de informações, acontecimentos infundados. No elenco, sempre heterogêneo, atores iniciantes se misturam com outros mais experientes, porém, muitas vezes, cristalizados em um estilo de representar. Ultimamente, com o advento dos espetáculos musicais, tenho conseguido incluir nas famosas audições para seleção de elenco, além dos testes de canto e dança, um teste de interpretação. Mesmo assim, isso não garante o bom desempenho do ator em todos os segmentos da atuação.

Outro fator que influi, sobremaneira na minha prática cênica, é o fator tempo: geralmente a estréia já está marcada e as produções não têm verba suficiente para bancar muitos meses de ensaio. Sendo assim, meu período para trabalhar com o elenco é curto, variando de quatro a dez semanas. Mesmo nessas condições, os produtores esperam, e, de alguma forma cobram, um espetáculo bem acabado e bem sucedido de crítica e de bilheteria.

Longe de me desestimular, esses fatores nunca me tiraram o prazer de exercer a minha profissão. Ao contrário, sempre me desafiaram a pesquisar recursos que me auxiliassem a superar essas dificuldades e que contribuíssem para melhorar a preparação e o desempenho dos atores. Por sua vez, esse esforço constante em busca de soluções trouxe dinamismo ao meu fazer teatral e me impulsionou em direção a esse mestrado, ciente da necessidade de fundamentar e sistematizar meus caminhos de encenação.

Trago da minha formação acadêmica o gosto pela análise de texto e pela movimentação corporal, preferências essas que se desenvolveram a partir das aulas ministradas pelos meus inesquecíveis mestres. Acredito que o estudo do texto é fundamental para o seu pleno entendimento, e que o movimento expressivo, além de possuir grande poder de comunicação, pode ampliar a dimensão da obra além de compor plasticamente na visualidade do espetáculo. A partir desse pensamento, adotar esses dois elementos como importantes auxiliares no processo de encenação, foi uma decorrência natural. Logo percebi que o tempo utilizado nos trabalhos de mesa² agilizava o processo de criação do ator e que as imagens resultantes da movimentação corporal, além de preencher as lacunas dramáticas, enriqueciam a representação, fornecendo ao espectador uma pista visual daquilo que não

² Terminologia utilizada na prática teatral, para denominar a fase de ensaios que se destina ao estudo do texto, a qual geralmente é desenvolvida com o elenco sentado à volta de uma mesa. Em oposição, quando os atores saem das suas cadeiras e começam a representar se movimentando livremente pelo espaço, costumamos dizer que estamos “levantando” ou colocando o espetáculo “em pé”.

estava bem formulado verbalmente. Em outras palavras, meu processo de encenação sempre focalizou dois aspectos principais: a análise do texto para a compreensão da idéia e o movimento corporal para expressá-la. É sabido que a voz tem um papel importante nesse percurso, mas, com pouco tempo para ensaios, esse aspecto é desenvolvido por outro profissional da equipe, ou, se ele não existir, espera-se que a expressão vocal faça parte da bagagem do ator, ou que ele a desenvolva em um trabalho individual e constante. Ainda assim, nos trabalhos de mesa, intenções e entonações são sempre trabalhadas.

Acompanhando a evolução da minha atividade artística, os dois aspectos citados acima, de simples recursos para sanar deficiências dramáticas e humanas, se transformaram em estímulos de criação e segmentos de pesquisa cênica.

Sem muito tempo para experimentações, começo os ensaios pela análise de texto, seguindo os estudos de Constantin Stanislávski. Este trabalho estuda as camadas do texto teatral como um todo e de cada cena separadamente, podendo definir desde o seu ritmo até a ação dramática existente em seu cerne. Esses elementos geram uma unidade de pensamento e uma linha de ação tanto para o encenador quanto para o ator, fornecendo estímulos criadores que podem servir como ponto de partida para a construção dessas cenas. Por sua vez, tais estímulos precisam da movimentação corporal do ator para ser externalizados. Na maioria das vezes, os atores ou têm uma preparação corporal superficial, ou ela não foi relacionada diretamente com a atuação teatral, ou é específica para um determinado estilo de representação.

Ao invés de sonhar com o “ator completo” - condição quase inexistente na realidade teatral brasileira, ou de me acomodar com o material humano que chega até mim para ser dirigido, fui em busca de uma preparação corporal que instrumentalizasse o elenco para um movimento consciente e expressivo, e que aproveitasse o potencial e as tendências naturais do indivíduo. Desta forma, a lacuna do “ator completo” pode ser preenchida por um “ator disponível corporalmente”, capaz de responder com expressividade aos estímulos da análise de texto. A cada montagem um caminho era experimentado e muitos resultados foram obtidos. Porém, percebi que a falta de definição da fundamentação teórica, de sistematização e registro dos procedimentos, tornava cada processo efêmero e passível de esquecimento.

Somente depois de alguns anos de profissão, mais ou menos em 2003, entrei em contato com o Sistema Laban - identificando seus fundamentos nas aulas de expressão corporal que recebi de Klauss Vianna e Patrícia Stokoe, por ocasião de minha graduação - passando então a utilizá-lo como preparação corporal do ator.

Em 2006, em uma faculdade particular, lecionei duas disciplinas para os alunos do último semestre do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, concomitantemente: Técnicas Corpóreas e Laboratório de Montagem. Na primeira, trabalhei com os princípios do movimento de Rudolf Laban e a sua aplicação na cena teatral, direcionando os exercícios corporais ao espetáculo que seria montado na segunda disciplina. Nesta, iniciando o processo de criação pela análise de texto segundo Constantin Stanislávski, realizei a montagem da obra teatral *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca. Curiosamente, esse trabalho também apresentou algumas das dificuldades que costumo enfrentar, ou seja: atores inexperientes, com nenhuma prática de análise de texto e com preparação corporal desvinculada do trabalho de palco. Além disso, a carga horária de cada disciplina permitia apenas um período de aula por semana. Observando o rendimento dos alunos, o seu desempenho em cena, e os resultados na encenação, percebi que esse trabalho conjugado atuava rapidamente em seus corpos e mentes, abrindo-lhes as portas da expressão criativa através da consciência do movimento.

Refletindo posteriormente sobre esse processo, pude identificar mais um fator que colaborou para a objetividade e dinâmica da encenação: a definição do resumo da ação dramática de cada cena. Voltamos a ela muitas vezes: para resgatar o conflito, selecionar ações corporais importantes e valorizar situações e movimentos. Até então, só havia utilizado esse recurso na transição da mesa para o palco, construindo, através dele, a seqüência dos fatos. Percebi, então, que tinha nas mãos três elementos que poderiam, juntos e sistematizados, me orientar em um caminho de levar o texto literário a sua representação: análise de texto, resumo da ação dramática e movimentação corporal, e que, longe de ser uma fórmula mágica e fechada em si mesma, esse caminho poderia ser enriquecido a cada trabalho.

Fundamentada por dois autores reconhecidos tanto pelas suas teorias como pela sua prática – Stanislávski e Laban, parti para esta pesquisa, cujo objetivo é investigar um caminho de encenar um texto teatral a partir da ação dramática de cada cena, utilizando a análise de texto e a movimentação corporal do ator como estímulos de criação nesse processo.

Percorrer o fascinante caminho entre o texto e a sua representação é o que fazem todos os profissionais de teatro, de uma forma ou de outra. Propomos, porém, trilhar esse percurso sustentado pela reflexão teórica, fortalecendo a prática teatral através de um olhar mais atento e cuidadoso. Esse estudo, a partir do momento que estimula a pesquisa, criação, observação e sistematização de procedimentos ou técnicas, pode colaborar para a formação e o aperfeiçoamento constante dos criadores da área teatral, libertando-nos cada vez mais do jugo

do “talento sensível” e da improvisação aleatória. Interessa-nos instrumentalizar o ator, para que, nesse caminho, ele se torne, juntamente com o encenador, o construtor da encenação.

O registro dos resultados desse trabalho, por meio de dissertação acadêmica, poderá colaborar com a prática da encenação, não só apontando mais um caminho, mas também servindo como ponto de partida para a investigação de outros. Além disso, ao utilizar e articular os estudos de Stanislávski e Laban, relaciono dois campos das artes cênicas: o Teatro e a Dança, contemplando assim, uma atitude interdisciplinar.

Frente a essas considerações, o objetivo principal deste trabalho se desdobra nos seguintes objetivos específicos:

- a) verificar a eficiência do Sistema Laban na preparação corporal do ator, durante o curto período de ensaios de um espetáculo teatral;
- b) revelar e analisar o passo a passo desse processo por meio de um registro sistematizado;
- c) sistematizar um caminho de encenar um texto teatral que possa servir de referência e colaborar nos procedimentos de outros pesquisadores e encenadores.

O objetivo principal desta pesquisa, a partir do momento que escolho os estudos de Stanislávski e Laban para desenvolvê-lo e alcançá-lo, provoca a seguinte pergunta:

De que maneira a análise de texto segundo Stanislávski e a movimentação corporal do ator preparado por meio do Sistema Laban podem atuar e se articular no processo de encenar um texto teatral, para que a encenação possa ser construída a partir da ação dramática de cada cena?

A hipótese básica que se buscará verificar é:

A análise de texto segundo Stanislávski pode identificar e resumir as ações dramáticas de cada cena; por sua vez, o movimento corporal do ator preparado por meio do Sistema Laban pode executar essas ações expressivamente, estabelecendo-se, a partir do momento em que começamos a levantar o espetáculo, um diálogo dinâmico e constante entre esses dois elementos.

Além de resumir a ação dramática de cada cena, o estudo das unidades do texto teatral pode definir outros elementos da cena, tais como: objetivos e emoções das personagens, ritmo e atmosfera, os quais podem colaborar para orientar o ator no *como* executar as ações dramáticas. A partir disso, algumas hipóteses secundárias aparecem como elementos importantes para o desenvolvimento da pesquisa:

- a) a análise de texto segundo Stanislávski pode gerar uma partitura³ cênica que contenha estímulos de criação para a realização de cada cena;
- b) o movimento corporal do ator preparado por meio do Sistema Laban, além de executar essa partitura expressivamente, pode completá-la no decorrer dos ensaios;
- c) o Sistema Laban é eficiente na preparação corporal do ator em um curto período de ensaios, desenvolvendo a expressividade do movimento e um vocabulário comum de comunicação.

O objeto de estudo desta pesquisa é o caminho percorrido entre o texto teatral e a sua encenação, fazendo dialogar, nesse caminho, a análise de texto segundo Stanislávski e o movimento corporal do ator preparado pelo Sistema Laban. O sujeito deste trabalho, isto é, o elemento humano que escolhi para trilhar comigo esse percurso, é o ator iniciante, aquele ainda inexperiente nas inúmeras práticas de atuação. O universo que envolve nossas ações diz respeito à montagem de um espetáculo teatral profissional, visando um produto artístico para ser colocado no mercado. Por sua vez, tal universo abrange algumas das principais características da minha prática particular de encenadora, entre elas, um curto período de ensaios e um elenco heterogêneo e imaturo cenicamente. Cabe esclarecer que, apesar de os elementos escolhidos para compor essa pesquisa serem bastante específicos, o caminho de encenação aqui pesquisado não se restringe somente a essa maneira de fazer teatral. Ao contrário, pretendo que o passo a passo aqui proposto e registrado, não tenha a sua aplicabilidade fechada a nenhum tipo de texto, espetáculo, elenco ou linha de interpretação, podendo ser utilizado tanto em processos experimentais quanto em outros mais convencionais.

Esta pesquisa, de natureza qualitativa e experimental, apresenta uma parte teórica e outra prática. Na primeira, por meio de pesquisa bibliográfica, fiz um estudo aprofundado das teorias dos dois autores que fundamentam esse trabalho: Constantin Stanislávski e Rudolf Laban; na segunda, apliquei esse estudo na montagem e apresentação de uma peça teatral, ações essas que desenvolveram uma pesquisa de campo, pois os dados foram colhidos diretamente do processo dos ensaios e da encenação.

³ **Partitura.** [Do it. *Partitura.*] *S. f. Mús.* Disposição gráfica, por extenso ou reduzida, de todas as partes vocais e instrumentais de uma composição, de modo que permita a sua leitura simultânea. (HOLANDA, p. 1040) Uma partitura musical fornece, por meio de sinais, notas e palavras específicas, as informações necessárias para que o músico execute determinada música: tom, andamento, intensidade, altura, duração, timbre, ritmo, melodia e harmonia. Aliando a sua interpretação pessoal a essa partitura, ele executa a obra. Apropriando-me dessa terminologia musical, darei o nome de *partitura cênica* ao conjunto de informações referentes a cada cena do texto teatral colhidas durante a análise de texto, e que considero fundamentais como ponto de partida para o trabalho do ator e do encenador. Posteriormente, no corpo dessa dissertação, ampliaremos esse conceito.

Com relação à metodologia, utilizo como método de abordagem o hipotético dedutivo, pois foi observada uma possibilidade de utilizar e articular os estudos de Stanislávski e Laban de uma maneira ainda pouco explorada. Geralmente, aplicados separadamente ou em conjunto, os fundamentos desses dois mestres são utilizados na construção da personagem, isto é, no fenômeno da interpretação. A seguir, comento algumas pesquisas realizadas.

Tourinho (2004) investiga as possibilidades de construção de personagens a partir do movimento, utilizando como ferramenta os estudos de Rudolf Laban e de Constantin Stanislávski, estudando a relação entre os intérpretes e seus próprios corpos. Oliveira (2000) propõe uma abordagem do texto dramaturgico por meio da *Análise do Movimento Laban*, isto é, através da via psicofísica do movimento expressivo, utilizando como vocabulário os componentes deste sistema. Em tais estudos, Oliveira verifica a pertinência dessa abordagem em textos teatrais de diversos estilos, utilizando-se da análise de texto segundo Jean-Pierre Ryngaert⁴. Como podemos perceber, a pesquisadora citada percorre o caminho inverso, ou seja, parte do movimento corporal para chegar ao entendimento do texto teatral. Nas duas pesquisas citadas, os estudos práticos são desenvolvidos em laboratórios de criação cênica, em sala de aula, e não têm como objetivo a montagem de um espetáculo profissional. Dagostini (2007), ao estudar o Sistema de Stanislávski, propõe investigar o método da análise ativa como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator, utilizando-o para adaptar para o teatro a obra *A Dócil* de Dostoiévski. Nesse processo, aplica o método das ações físicas para a análise da ação e construção da encenação. Proponho, com esta pesquisa, estabelecer um diálogo entre os estudos de Stanislávski e de Laban na abordagem e tratamento da ação dramática, ao longo da construção da encenação.

Sob o ponto de vista dos procedimentos, utilizo o método estruturalista para as análises de texto e de movimento, e a pesquisa-ação para a etapa experimental, pois o intervir e o observar foram por mim praticados simultaneamente, de forma planejada, participativa e sistemática.

Conforme citado anteriormente, a fundamentação teórica desta pesquisa está centrada nos estudos de Constantin Stanislávski e Rudolf Laban, mais especificamente no que conhecemos como Sistema Stanislávski de atuação e Sistema Laban de Movimento, recortando de cada um deles, aquilo que considero mais pertinente para a consecução dos objetivos desta pesquisa, isto é, os elementos que podem influenciar diretamente no tratamento da ação dramática.

⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introdução à análise do teatro*, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Quanto ao Sistema de Stanislávski, selecionei como ferramenta o que ele considera como ponto inicial do processo criador: a análise de texto, a qual está presente em todas as fases de seus estudos, independentemente do método utilizado na construção da personagem – Linha das Forças Motivadas ou Método das Ações Físicas. Escolhi esse modelo de análise de texto, em detrimento de outros mais contemporâneos, por reconhecer nele o ponto de partida dos seus sucessores, por observar que ele abrange um número considerável de camadas da obra teatral, e por considerá-lo ao mesmo tempo objetivo e aberto, possível de ser compreendido e manuseado por jovens profissionais. Para Stanislávski, (1984, p.167), o material da análise de texto, resultante de um trabalho intelectual, deve servir aos propósitos criadores, e não bloqueá-los. Nesse trabalho, a mente abre o caminho para que as emoções criadoras sejam manifestadas, e depois volta para consolidá-las. Não pretendo ir contra ou a favor do Sistema Stanislávski como um método para a construção da personagem, porque, primeiro, não o utilizarei com esse enfoque, e, segundo, porque a própria história do teatro reconhece nos estudos stanislavskianos o cerne de importantes correntes teatrais que surgiram após seu advento e que continuam a alimentar o momento cênico atual.

Cabe esclarecer que, quanto ao roteiro que utilizo no estudo do texto, ele foi adaptado para o meu fazer teatral a partir dos fatores apontados por Stanislávski como fundamentais nesse trabalho, e que não adoto o que hoje conhecemos como método da análise ativa – maneira de abordar um texto teatral sistematizada pelo mestre no final da sua existência, e que, segundo Dagostini (2007), contém em si o Método das Ações Físicas. Aqui, apesar de os elementos constitutivos dessa análise serem os mesmos, os procedimentos são invertidos: o diretor estuda as camadas do texto individualmente e o ator vai entrando em contato com esse universo a partir das ações físicas que propõe para encenar os acontecimentos essenciais e sequenciais da obra. Dagostini (2007, p.22) destaca que “o método da análise ativa constitui-se num paradigma do diretor teatral para a análise da obra do autor através da ação, e é um meio para o ator recriar, em seu sentido mais profundo, a atualidade da obra, dando origem ao espetáculo”. Reconheço a importância e a riqueza dessa proposta, mas a considero incompatível com a minha realidade profissional, pois, além de exigir muito mais tempo para a sua plena realização, requer atores já treinados ou pelo menos familiarizados com o Método das Ações Físicas.

Para transformarmos o texto literário em representação teatral, podemos percorrer o caminho que leva um ao outro de diferentes maneiras. Porém, em qualquer uma delas buscaremos sempre a melhor forma de encenar a ação dramática proposta pelas palavras. Considerando a movimentação corporal do ator como elemento principal dessa metamorfose,

adotei o Sistema Laban como preparação corporal do ator, para a observação e análise do movimento. Segundo Marques (2002), “Laban não nos ensina como observar o movimento humano, porém aponta o que deve e pode ser observado”. Para Rengel (2006, p.121), “empregando a sua metodologia é possível descrever características da movimentação, tais como qualidade, peso, ritmo, forma, postura, caminho, direção, dimensão, nível espacial, uso do corpo como um todo, ou uso do corpo por partes”. Escolho os estudos de Rudolf Laban como segunda ferramenta da nossa pesquisa, pela abrangência dos seus princípios, e por ser um método que, antes de desenvolver as habilidades e capacidades físicas do ator, confere-lhe uma movimentação corporal mais rica, criativa e expressiva, permitindo-lhe escolher conscientemente o movimento que melhor expresse as suas intenções, emoções e pensamentos. Além disso, seu método nos fornece um vocabulário prático para observar, e analisar as ações corporais, unificando e facilitando a comunicação entre atores e encenador.

Devido à amplitude e complexidade do Sistema Laban, elegi, dentre os principais elementos que o constituem, aqueles que considero fundamentais para serem desenvolvidos, no sentido de uma imediata e objetiva colaboração na construção da cena teatral. Lembramos que esta pesquisa não se propõe a experimentar uma preparação corporal do ator a longo prazo, mas sim, proporcionar a este ator recursos que possam enriquecer o seu processo em uma determinada obra e que, conseqüentemente, sirvam como estímulo para uma continuidade do seu aperfeiçoamento profissional. Por isso, ao longo do texto, quando me refiro à preparação corporal por meio do Sistema Laban, trata-se do recorte realizado para esse trabalho. Isso, porém, não refuta a possibilidade de, no decorrer do processo, resgatar a observação de outros pontos.

Segundo Rengel (2006, p.21), o método de Rudolf Laban está em evidente coadunação com a contemporaneidade, pois pode atuar em vários repertórios e diferentes áreas ligadas à expressão do corpo, adaptando-se facilmente às especificidades e necessidades de cada campo de trabalho. Parece-me que, a contemporaneidade do Sistema Laban pode imprimir ao método clássico de análise de texto de Constantin Stanislávski uma abordagem mais dinâmica, proporcionando a essa pesquisa um caminho de investigação instigante e surpreendente.

Embora Stanislávski e Laban apresentem uma formação científica e pragmática, característica do pensamento do início do século XX, seus estudos, além de apresentar uma forte relação entre teoria e prática, apresentam uma sobreposição de abordagens objetivas e subjetivas, onde racional e intuitivo, sensação e percepção coexistem em pé de igualdade, levando sempre em conta as particularidades de cada indivíduo. O universo de cada um desses

autores já é complexo e amplo separadamente, e, mesmo se a minha opção fosse trabalhar com apenas um deles, os seus conteúdos poderiam fornecer material mais do que suficiente para pesquisar um caminho de encenação.

A atitude de utilizar e articular alguns conteúdos dos sistemas de Stanislávski e Laban para a fundamentação desta pesquisa vem ao encontro da minha necessidade como encenadora pesquisadora de dar sustentação teórica e prática aos dois elementos principais do meu trabalho teatral: a análise de texto e a movimentação corporal, os quais constituem dois segmentos da representação profundamente trabalhados respectivamente por cada um dos sistemas. Observamos que tanto um sistema como o outro, não são fechados em si mesmos e apresentam os seguintes pontos em comum: baseiam-se em princípios da natureza e na nossa capacidade orgânica de criar; foram elaborados a partir da experimentação, observação, análise e reflexão; seus elementos constitutivos podem ser utilizados em qualquer estilo ou gênero de representação teatral; ambos aproveitam as capacidades individuais do indivíduo, estimulando um estado criador ao mesmo tempo espontâneo e consciente; transmitem conteúdos que, além de instrumentalizar o artista de palco, fomentam e possibilitam o constante aperfeiçoamento desses profissionais. Acredito que a utilização dos estudos desses dois mestres pode contribuir para a melhoria da experiência teatral, especialmente quando encenadores, atores ou professores desejam aliar experiência a entendimento e reflexão.

A teoria de base adotada neste trabalho serão os estudos dos próprios autores - Constantin Stanislávski e Rudolf Laban, pois acredito que o caráter científico das suas pesquisas lhes confere o papel de importantes produtores de conhecimento na área artística. Tais conhecimentos, por sua profundidade e abrangência, podem dar sustentação ao desenvolvimento de inúmeras investigações acadêmicas.

O primeiro capítulo desta dissertação, dividido em três partes, contém a biografia de Constantin Stanislávski, os componentes do seu Sistema, e os elementos por ele considerados essenciais no estudo do texto, apresentando os itens que serão utilizados neste trabalho.

O segundo capítulo, dividido em cinco partes, contém: a biografia de Rudolf Laban; os principais pilares da sua teoria; os elementos constitutivos do seu Sistema, onde destaco os itens que serão desenvolvidos nesta pesquisa; alguns pontos em comum entre Laban e Stanislávski; e o Sistema Laban aplicado ao ator. Cabe explicar que, optei pela inserção dos dados biográficos dos dois mestres nesta dissertação, por dois motivos: primeiro, por reconhecer que tais informações contribuem para a compreensão do percurso de construção dos seus respectivos sistemas; segundo, por acreditar que esse material pode contribuir para

ampliar o conhecimento dos profissionais que utilizarem esse trabalho no desenvolvimento dos seus estudos.

No terceiro capítulo, apresento uma proposta de metodologia para a prática deste trabalho, explicando, por meio de exemplos, o desenvolvimento de cada etapa.

O quarto capítulo contém a parte prática da pesquisa e descreve como a proposta de metodologia foi aplicada na encenação de um espetáculo teatral. Primeiramente, explico como esse trabalho incluiu a realização de duas oficinas teatrais abertas à participação de atores iniciantes na carreira profissional, e, a seguir, desenvolvo três partes: a primeira contém o registro das oficinas ministradas no Centro Cultural São Paulo; a segunda descreve o processo dos ensaios que resultou na montagem de *O Provedor*, de autoria de Marcos Benedito de Oliveira⁵; a terceira faz um relato da temporada do espetáculo.

Escolhi encenar o texto *O Provedor*, pelos seguintes motivos:

- a) ser de autor nacional e contemporâneo, ainda jovem na sua carreira de dramaturgo;
- b) ser premiado, o que lhe dá validade artística e literária;
- c) ser realista fantástico, repleto de figuras de linguagem e de alta densidade simbólica, fato que abre a sua interpretação e favorece o desenvolvimento da pesquisa à que nos propomos;
- d) ter curta duração e somente dois atores, o que favorece a observação dos movimentos.

No quinto capítulo, apresento as partituras cênicas que foram geradas durante o processo de ensaios, analisando, quanto às ênfases de movimento das ações corporais, os momentos do espetáculo que considero mais representativos, isto é, os fragmentos de cena que melhor representam o resumo da ação dramática em cada unidade, os quais denomino de momentos-foco (MFs). Para realizar esse trabalho, utilizo a terminologia do Sistema Laban, revelando *como* o movimento corporal do ator expressou, em cada MF, o resumo das ações dramáticas identificado pela análise de texto.

⁵ Marcos Benedito de Oliveira, natural de São Pedro, estado de São Paulo, é artista plástico, publicitário e dramaturgo. Fez exposição individual na Galeria Bonfiglioli, em São Paulo, 1983, e participou de exposições públicas coletivas, sendo merecedor de vários prêmios, entre eles:

- 1980: Salão do Artista Publicitário – SP, e Salão de Arte Jovem de Santos (obra adquirida pela Embaixada Americana);

- 1981: Salão Paulista de Arte Contemporânea;

- 1982/1983: Salões de Arte Contemporânea de Rio Claro e Araras (Prêmio Aquisição).

De 1993 a 2003, participou do Seminário de Dramaturgia do Arena, coordenado por Chico de Assis, produzindo textos teatrais e organizando leituras dramáticas públicas. Dos prêmios recebidos como dramaturgo, destacamos: - *O Provedor* (1994) e *As Tentações de Antônio* (1996): Prêmio Publicação da Fundação Cassiano Ricardo, São José dos Campos, SP – 2º e 4º Concurso Nacional de Dramaturgia “Vladimir Maiakovski”.

Escreveu também: *Jogos de Infância* (1995), *Papel de Bombom* (1997), *Que história É Essa!* (2000) e *Ana Néri* (2002).

Para finalizar a dissertação, apresento as considerações sobre todo o trabalho, avaliando o alcance dos objetivos propostos e confirmando ou questionando as hipóteses formuladas.

Toda a parte prática da pesquisa foi registrada por meio de material impresso, fotografias e vídeos, os quais estão anexados no final desta dissertação. Apresento o seguinte material:

- a) ANEXO A: programa do espetáculo *O Provedor*;
- b) ANEXO B – DVD 1: o espetáculo *O Provedor*;
- c) ANEXO C – DVD 2: os fragmentos de cenas (FCs) trabalhados nas oficinas;
- d) ANEXO D – DVD 3: fotos das etapas do processo de ensaios e montagem do espetáculo;
- e) ANEXO E – DVD 4: os momentos-foco (MFs) de cada cena, contendo a identificação do resumo da ação dramática com suas respectivas ações corporais, e as ênfases de movimento utilizadas;
- f) ANEXO F – DVD 5: o percurso de alguns FCs, da análise de texto até a encenação de *O PROVIDOR*;
- g) ANEXO G: texto teatral de *O Provedor*.

Espero que esta pesquisa possa servir de material para outros pesquisadores e artistas de palco, não como uma cartilha ou um manual que indica o passo a passo de uma receita que sempre dá certo, mas como fonte de consulta e ponto de partida para a descoberta de outros caminhos de encenar. Apresento não só uma proposta teórica de encenação, mas também a descrição da sua aplicação prática, permeada de reflexões, questionamentos e pontos de interrogação, acompanhando o movimento e a inquietude dos dois mestres que adotamos como referência: Stanislávski e Laban. Que estas questões sigam o seu caminho pelas mãos de outros pesquisadores, abrindo campo para novas pesquisas, que trarão, com certeza, novas reflexões, questionamentos e interrogações.

1 CONSTANTIN STANISLÁVSKI

1.1 A TRAJETÓRIA DE UMA VIDA PARA O TEATRO

Constantin Sergéievich Alexêiev, popularizado sob o pseudônimo de Stanislávski, trilhou todas as fases da sua vida, envolvido com sua grande paixão: o teatro. Desde sua mais tenra infância, foi atraído por essa forma de manifestação artística, transformando suas brincadeiras com os irmãos e amigos nas imitações de números circenses, em que já se exercitava como ator e como diretor. Essas representações, feitas nos jardins da casa, com maquiagens, figurinos e cenários improvisados, logo evoluíram para um teatro de bonecos onde apresentavam fragmentos de operetas e de bailados.

Constantin nasceu em Moscou (1863-1938), no seio de uma família privilegiada financeira e culturalmente. Seu pai, um rico industrial têxtil, nunca poupou esforços para estimular a vocação do filho, e a mãe, por sua vez, transformava em verdadeiros acontecimentos as idas da família ao teatro, não deixando para trás nem mesmo a criadagem. O fato de ela ter nascido da união de um famoso comerciante russo com uma renomada atriz parisiense, em *tournée* por São Petersburgo, talvez tenha contribuído para fazer correr nas veias dos seus dez filhos, o amor pelas artes cênicas. Guinsburg (2006, p. 19) relata que as atividades artísticas faziam parte da família Alexêiev, quer como refinamento da educação quer como divertimento. Festivais de música, danças e farsas campestres eram organizados entre eles, envolvendo não só os parentes, mas também um círculo de amigos formado por comerciantes e industriais apaixonados por todo o tipo de arte, verdadeiros mecenas.

O envolvimento de Stanislávski com o teatro sempre aconteceu por meio de grupos, sociedades, estúdios ou ateliês de trabalho. Cinco deles marcaram a sua trajetória e as suas pesquisas: o Circo Alexêiev, o Pequeno Teatro Imperial de Moscou – o Teatro Máli, A Sociedade Moscovita de Arte e Literatura, o Teatro de Arte de Moscou e o Estúdio de Ópera.

Segundo Guinsburg (2006, p. 20), para facilitar as diversões dos filhos, Serguêi Vladímirovitch Alexêiev, mandou construir um pequeno teatro na casa de campo da família. E no dia 5 de setembro de 1877, aos 14 anos, entre cenários de papelão e roupas improvisadas da família, Constantin estreou como ator no que logo se chamou Circo Alexêiev. O repertório inicial se constituía de operetas e de *vaudevilles* como *O Velho Matemático* e *Uma Xícara de*

Chá. Como ninguém queria abrir mão de representar, todos exerciam ao mesmo tempo o papel de diretores e de atores. Todas as encenações realizadas pelos Alexêiev serviram como uma excelente escola. Ali, tendo como companheiros de palco os irmãos, amigos, parentes, governantas e professores, Constantin começou a fazer as primeiras perguntas que nortearam os seus estudos sobre a arte de representar. Achando-se desengonçado, pouco à vontade e confuso diante da reação da platéia, dizia para si mesmo: “Então, quando a gente se sente à vontade, não agrada – e é apreciado justamente no papel em que se sente deslocado? Qual a explicação desse desacordo entre a nossa própria impressão e a impressão do público?” (STANISLÁVSKI, 1956, p. 41).

Mesmo copiando os clichês usados pelos atores conhecidos na época, foi assim que o “desajeitado” ator começou a lutar contra as suas deficiências e a exercitar a voz, a dicção e a gesticulação, e, a pesquisar a construção externa da personagem. Atuou nesse pequeno teatro doméstico durante dez anos, quando o grupo começou a se dissolver, devido aos casamentos e mudanças de rumo dos seus integrantes. Um dos últimos espetáculos encenados – *Lili* (1888), uma comédia musical francesa, foi um grande sucesso, representado várias vezes para salas sempre repletas de um público ávido por assistir as inovações dos Alexêiev. Nessa fase, mesmo atuando como amador, Stanislávski já manifestava uma profunda insatisfação com os meios tradicionais de representar.

Sem a prática que o Circo Alexêiev lhe proporcionava, Stanislávski ficou sem ter onde se exercitar e se aperfeiçoar. Na época não existiam escolas e os professores particulares, na opinião dele, só serviam para estragar os alunos. Nesse meio tempo tem aulas de canto lírico e tenta representar óperas, mas logo se convence da sua falta de talento e retorna ao drama.

O Pequeno Teatro Imperial de Moscou, ou Teatro Máli como era conhecido, exerceu grande influência na formação intelectual de Stanislávski, mais do que qualquer escola, e, segundo ele (1956, p. 35), foi ali que conheceu artistas célebres como Rossi e Salvini e aprendeu a discernir e a apreciar o belo. Acompanhado de outros aficionados por teatro, lia as peças antes de irem às representações e depois teciam comentários, trocavam impressões, estudavam os bons modelos e procuravam desvendar os mistérios de sua técnica. Stanislávski (1956, p.61) comenta que logo percebeu que os atores notáveis possuíam métodos de criar um papel descobertos por eles mesmos ou aprendidos com algum mestre, porém não os revelavam a ninguém. Nesse meio tempo, começou a ter aulas de interpretação com a grande atriz do Teatro Máli, Glikéria Fedótova, além de continuar com as aulas de canto e balé e de praticar com amadores. Mas, ainda assim, o que se exigia dos alunos era que recitassem e representassem imitando o professor, resultando sempre em uma interpretação padronizada.

Stanislávski ansiava pelos meios de alcançar o resultado final da criação, isto é, ele necessitava identificar e organizar, de uma forma consciente, os elementos fundamentais do processo de criação de um papel.

Foi em 1888, na Sociedade de Arte e Literatura, fundada por ele juntamente com o tenor e professor Theodor Komissarjêvski, com o pintor Fiódor Sologoub e com o ator, encenador e dramaturgo Alexander Fedótov, que Constantin começou a livrar-se das caricaturas e dos arremedos. A partir de suas discussões sobre arte, resolveram reunir em uma espécie de clube, amadores, atores profissionais e artistas em geral. Segundo Guinsburg (2006, p. 21), “o objetivo era incentivar as aptidões e preocupações artísticas e intelectuais do corpo de associados, organizando espetáculos teatrais, exposições, saraus musicais e literários, comemorações e jubileus de escritores, músicos e comediantes”. Komissarjêvski ficou com a supervisão das atividades musicais, Sologoub com a das artes plásticas, ficando a cargo de Fedótov as atividades teatrais. Porém, essa sociedade logo se desfez devido a um desentendimento entre Fedótov e Komissarjêvski. Isso fez com que Stanislávski arcasse sozinho com o prejuízo financeiro, mantendo, porém, com o auxílio de Fedótov e de atores experientes do Teatro Máli, as suas atividades dramáticas e o seu aperfeiçoamento como ator e encenador.

As lições transmitidas por Fedótov e por Sologoub foram determinantes na evolução de Stanislávski como ator e encenador: começou a livrar-se das cópias, a pesquisar em si próprio os aspectos externos das personagens, a dominar as suas tensões e a buscar pela verdade cênica⁶ em todos os aspectos. Ele próprio comenta (1956, p. 75) que foi graças a esses dois mestres que conseguiu avançar, saindo do ponto morto onde marcava passo: “Se não encontrara ainda o caminho certo, compreendia porque dele me desviara. E já era muito”. Vários elementos da arte do ator são por ele aprofundados nas suas interpretações em *O Cavaleiro Avaro* (1889) e *O Convidado de Pedra* (1889) de Pushkin, *George Dandin* (1889) de Molière, *Dura Sorte* (1889) de Pissemski e *Cabala e Amor* (1889) de Shiller. Mas foi com o realismo de Ostróvski, nas peças *A Noiva Pobre* (1890) e *Não Viva para Comprazer-se* (1890), que nosso aprendiz de ator encontrou o seu caminho: “(...) compreendi finalmente que o meu valor cênico não residia na minha própria personalidade, mas nas imagens que eu compunha, que tinha o dom de saber compor” (STANISLÁVSKI, 1956, p. 79).

⁶ Segundo Stanislávski (1976a, p.152), *verdade*, na vida comum, é aquilo que uma pessoa sabe que existe realmente, enquanto que, em cena, ela é uma *verdade cênica*, algo que não tem existência de fato, mas que pela sinceridade da atuação ou da encenação, convence tanto o ator quanto o público que poderia acontecer.

Nesse período de trabalho é que Constantin começa a anotar tudo o que pensa e sente enquanto estuda, trabalha e interpreta os seus personagens, resultando em anotações muito detalhadas que constituem o início da organização do seu sistema.

(...) anotava não somente fatos e acontecimentos da sua vida artística, mas também seus pensamentos e conclusões extraídos da sua experiência para procurar a construção de um sistema, de um método que servisse para corrigir os erros e encontrar soluções de todos os problemas agudos que afetavam a arte teatral. (TOLMACHEVA, 1946, p. 212).

Também nessa época chegou a Moscou para uma série de apresentações, a célebre companhia do duque de Meiningen, dirigida por Chronegk. Traziam inovações que logo fascinaram Stanislávski, então iniciando sua carreira de encenador: exatidão histórica, movimentos de multidões, ótima produção do espetáculo, compreensão profunda do sentido da obra e uma disciplina impecável. Maravilhado com os resultados artísticos de Chronegk, nosso jovem diretor reconhece (1956, p. 83) que não só adota seus métodos e princípios, mas torna-se inclusive tão autoritário quanto ele, postura essa que só viria suavizar alguns anos depois.

Segundo Stanislávski (1956, p. 85), a primeira obra dirigida integralmente por ele foi *Os Frutos da Instrução* (1891) de Tolstoi, onde conseguiu mostrar com segurança o seu talento de diretor. A representação foi um verdadeiro sucesso, auxiliando a colocar as finanças da Sociedade em dia e atuando como um marco para as pesquisas que ele desenvolveria com as peças de Tchékhov.

Para mim, esse trabalho teve grande utilidade: fez-me descobrir a maneira de passar do exterior para o interior, do corpo para o espírito, da vida aparente para a vida real, da forma para a essência. Além do mais, aprendi a compor uma *mise-en-scène*, isto é, a tornar materialmente evidente o sentido profundo das obras. (STANISLÁVSKI, 1956, p. 87).

Outras encenações se seguiram a essa, destacando-se *Otelo* (1896) de Shakespeare, onde a exatidão histórica dos cenários e dos figurinos e a beleza das cenas de multidão surpreenderam a cena russa, *Uriel Acosta* (1895) de Gutzkow, *Ascensão de Hânele* (1896) e *O Sino Submerso* (1896) de Hauptmann, entre outras. Segundo Guinsburg (2006, p. 33), em todas elas percebia-se não só a busca de formas teatrais que inovassem na representação mais verdadeira da vida e das suas relações humanas, históricas, sociais e psicológicas, mas também a busca por um estilo de representação que, desde já, deixava transparecer a dualidade que acompanharia Stanislávski no seu gosto estético: o prosaísmo naturalista com a

sua reprodução exagerada da natureza do homem e do meio, e os vãos poético-metafísicos impressionistas e simbolistas.

Conforme comenta Tolmacheva (1946, p. 214), o período em que Stanislávski atuou na Sociedade de Arte e Literatura (1888-1896) lhe deu a oportunidade de colocar em prova sua capacidade artística de criação, tanto como ator quanto encenador, mas, sobretudo serviu para que ele chegasse à conclusão de que era indispensável a organização de um teatro com um elenco estável, permanente, educado e disciplinado, unido por um só espírito.

Esse seu desejo foi realizado em junho de 1897, graças a uma parceria firmada com Nemírovitch-Dântchenko (1858-1943), num memorável encontro que passou para a história do teatro, pois iniciou em um restaurante chamado Bazar Eslavo às duas horas da tarde e terminou na casa de Stanislávski às sete horas da manhã. Guinsburg (2006, p. 34) relata que, já nessa época, Dântchenko era conhecido e respeitado como escritor, crítico teatral e dramaturgo, sendo considerado o sucessor de Ostróvski. Em 1891 foi escolhido como autor do teatro Máli, e muito lutou para superar a estagnação artística dos teatros imperiais, sugerindo novas formas de ensaios, de montagem, de interpretação e de abordagem do texto teatral.

Tornou-se diretor da escola para a formação de atores da Filarmônica de Moscou, onde adotou uma técnica de interpretação baseada no aprofundamento da personagem e das situações e introduziu o “ensaio de mesa”, fazendo com que o ator entendesse o texto antes de decorá-lo e o papel antes de colocá-lo em cena. Pelas suas mãos passaram atores como Olga Kníper, Tchékhov, Meyerhold, Savitskáia e Ivan Móskvin. Stanislávski e Dântchenko concordavam pelo menos no essencial: os Teatros Imperiais eram antiquados nos procedimentos cênicos, na técnica e na formação dos atores. Naquele encontro falaram sobre todos os pontos a serem remodelados: das questões da arte pura, do repertório, do tratamento dispensado aos atores, da ética, e traçaram as bases de um novo teatro nacional, com a proposta de renovar radicalmente a arte praticada nos palcos da Rússia.

O programa da nova empresa teatral era revolucionário. Repudiava a antiga maneira de representar, e não só o artificialismo teatral, a falsidade na emoção, na declamação, na *mise-en-scène* e nos cenários, o cabotinismo, o “estrelismo”, que prejudicam a harmonia do conjunto, como a mediocridade do repertório. Destruímos em nome da arte, declarando guerra à rotina teatral onde quer que ela se manifestasse (STANISLÁVSKI, 1956, p. 109).

Sob essa bandeira reuniram um grupo de 39 membros formado pelos atores amadores de Stanislávski, pelos melhores alunos de Dântchenko e por mais alguns discípulos. Juntou-se a eles o pintor Símov, o maquiador Gremislavski, além de uma equipe técnica e

administrativa. A parte literária ficou a cargo de Dântchenko, tendo este o poder de veto sobre sua área, e o setor específico da encenação ficou a cargo de Stanislávski, tendo este, por sua vez, o direito de veto sobre tudo o que envolvesse essa atividade. Conseguindo acionistas entre os diretores da Sociedade Filarmônica, entre os membros da Sociedade de Arte e Literatura e entre abastados comerciantes da época, alugaram o velho Teatro Hermitage e se dispuseram a reformá-lo. No entanto, precisavam estar com repertório pronto na próxima estação teatral, em setembro. Improvisaram um teatro para os ensaios em uma casa de campo cedida por um velho amigo de Stanislávski, e, ali, dividindo as tarefas domésticas e artísticas, ensaiando das 11 horas da manhã até as 11 horas da noite, trabalharam duas peças por dia. Aforismos traduziam as resoluções referentes à ética teatral. Por exemplo:

Não há papéis insignificantes, há atores insignificantes; serás hoje Hamlet, amanhã simples comparsa – mas nunca deixarás de servir à arte; o ator, o pintor, o costureiro, o maquinista, visam todos o mesmo fim que o poeta; na criação dramática, tudo o que perturbe o trabalho é crime; impontualidade, preguiça, caprichos, nervosismo, papéis mal sabidos, tudo isso obriga o diretor a repetir várias vezes a mesma coisa, tudo isso prejudica o trabalho. Tudo isso deve desaparecer (STANISLÁVSKI, 1956, p. 104).

Depois de uma cifra de 323 ensaios, um número significativo em uma época em que os espetáculos mal eram ensaiados, o Teatro Hermitage reabriu em outubro de 1898 sob o nome de Teatro de Arte de Moscou (TAM). O repertório era constituído de um vasto programa de peças, entre elas: *Czar Fiódor Ioânovitch* de Tolstoi, *O Sino Submerso* e *Ascensão de Hânele* de Hauptmann, *Uriel Acosta* de Gutzkow, *Homens Acima da Lei* de Pissemski, *Antígona* de Sófocles e *O Mercador de Veneza* de Shakespeare. A inauguração foi com *Czar Fiódor*, peça que começa com a frase: “Tenho muita fé neste empreendimento” – frase que soou como verdade e profecia tanto para os integrantes do TAM, como para o público que via descortinar-se diante dos seus olhos um espetáculo de extremado apuro e riqueza de detalhes, resultado de intensa pesquisa histórica realizada pelos atores e criadores. Segundo Guinsburg (2006, p. 62), essa estréia deixou clara a harmonia entre a direção individual de um talentoso encenador e um forte trabalho de equipe, servindo como um divisor de águas para o teatro russo: “com efeito, no *Czar Fiódor Ioânovitch* a encenação moderna começava a captar o espírito e o nervo da criatividade teatral, abrindo caminho para um efetivo renascimento do teatro”.

Em *Minha Vida na Arte*⁷, Stanislávski (1956, p. 123), mesmo sem muita precisão cronológica, divide a história do TAM em três períodos, que se relacionam diretamente com

⁷C. Stanislávski, *Minha Vida na Arte*, São Paulo: ANHEMBI, 1956.

as pesquisas desenvolvidas pelo encenador no que tange à interpretação dos atores e às tendências estéticas predominantes. Esses períodos são:

- a) desde a sua fundação em 1898 até a primeira revolução russa em 1905;
- b) de 1905 até a revolução de 1917;
- c) de 1917 em diante.

Na verdade, cada período compreende várias tentativas de chegar ao tipo de encenação e principalmente de atuação que Stanislávski buscava, sendo em cada um deles influenciado diretamente e até pressionado não só pelas contingências históricas e políticas, mas também pelos movimentos estéticos das outras artes, como o realismo, o simbolismo, o impressionismo e o cubismo.

O início do primeiro período, mais ou menos entre 1898 e 1900, abrange as peças citadas acima e é uma fase de intensa pesquisa que Stanislávski (1956, p. 123) chama de “realismo histórico”. São realizadas verdadeiras expedições a cidades célebres encabeçadas por ele, sua mulher - a atriz Maria Lilina, e o pintor Símov, sempre em busca do “mais típico de uma época”. Consultavam livros, gravuras e museus, sempre para dar maior veracidade à reprodução de figurinos e cenários, chegando quase a um caráter histórico-arqueológico. Os atores, ainda desconhecendo outros caminhos, se aprofundavam na aparência externa da personagem. Sobre o teatro praticado pelo TAM nessa fase, diz Stanislávski:

O seu fim e a sua natureza não se restringem ao **realismo histórico**, fase inicial e transitória, justificada por vários motivos, inclusive o insuficiente preparo dos nossos artistas, cuja inexperiência procurávamos encobrir por meio de invenções cênicas pitorescas. (...) Mas o fato de termos conseguido substituir a falsidade teatral até então reinante, por essa verdade exterior, já era bastante para abrir-nos perspectivas sobre o futuro (STANISLÁVSKI, 1956, p. 125).

A outra série do trabalho do TAM, que Stanislávski (1956, p. 129) considera “guiada pela intuição e pelo sentimento”, foi marcada especialmente pela representação das peças de Anton Tchékhov, de algumas peças de Hauptmann, das adaptações de Dostoiévski, e das peças de Turqueniev. As obras desses autores, falando da sua própria terra, fizeram vir à tona todo o talento de Stanislávski, proporcionando a ele e aos atores o ambiente propício para as vivências internas tão almejadas pelo encenador. A primeira peça representada nesse gênero foi *A Gaivota* de Tchékhov, em final de 1900, alcançando grande sucesso junto ao público. A partir desse momento o TAM passa a ser mundialmente reconhecido e chamado de “o Teatro de Tchékhov”. É agora o realismo psicológico e a busca pelo estado de alma das personagens que norteiam suas pesquisas. Stanislávski e seu parceiro Dântchenko, ao conversar sobre o melhor caminho para se abordar Tchékhov, concluíram que não era possível separar a forma

do fundo, ou seja, o lado literário, psicológico, ou social das obras, das imagens, da encenação e dos cenários. As peças não apresentavam somente uma ação externa, mas, a própria passividade das personagens escondiam uma forte ação interior. Nas representações de todas as suas peças, era visível a coerência entre o texto e a sua encenação. Sobre a obra de Tchekhov e o seu legado para o TAM, Stanislávski (1956, p. 131) diz que o realismo histórico levou os estudos do TAM para a vida exterior, e a intuição e o sentimento os levaram para a vida interior, aumentando e aperfeiçoando o conhecimento sobre a vida dos objetos, dos sons, da luz e de tudo o que, tanto no teatro quanto na realidade, exerce forte atração sobre a alma humana.

Stanislávski, além de dirigir os espetáculos, nunca deixou de atuar e de pesquisar em si próprio os melhores caminhos para uma atuação mais verdadeira e natural. Foi com a sua interpretação da personagem Astrov, na peça *Tio Vânia* (1899), que ele alcançou triunfo e reconhecimento como ator, pois, com muita simplicidade e sem lançar mão de nenhum artificialismo, conseguiu transmitir os conflitos internos e as emoções do seu papel.

Em 1902, ainda dentro do primeiro período considerado por Stanislávski, o TAM entra na sua fase social e política. Antes, porém, ressaltamos a importância de mais um nome significativo nas atividades artísticas de Constantin: Morozov. Conforme relata Stanislávski (1956, p. 139), mesmo com uma bem sucedida *tournee* por Petersburgo, o grupo continuava com as finanças seriamente comprometidas, tendo sempre que pedir ajuda aos sócios, que não tinham mais capital para lhes disponibilizar. Foi então que Morozov, um abastado comerciante que assistira a uma das representações de *Czar Fiódor*, compareceu a uma reunião de acionistas e resgatou todas as ações, tornando-se ao mesmo tempo um Mecenas do TAM e um eficiente administrador e diretor artístico. Dedicou-se a importantes pesquisas de iluminação elétrica, conseguindo excelentes resultados. Com sua atitude, Stanislávski, Dântchenko e Morozov tornaram-se os únicos proprietários da empresa. Com seu próprio dinheiro, construiu um teatro para ser a nova sede do TAM, não poupando gastos para oferecer o máximo de conforto para os atores e o máximo de recursos técnicos ao palco, instalando até mesmo um requintado palco giratório e um sistema de iluminação exemplar.

O período político do TAM já fora anunciado dois anos antes com a representação do *Doutor Stockmann* (1900) de Ibsen, espetáculo que caiu no gosto do público e tornou-se porta-voz de seus anseios de liberdade. No papel de Stockmann, Stanislávski (1956, p. 145) percebe que a intuição o levava a adaptar o aspecto exterior da personagem à sua imagem interior. Em 1902 os passos do TAM estavam sendo rigorosamente vigiados pela polícia, pois, simplesmente pelo seu repertório, era considerado um teatro de vanguarda. Na verdade,

a encenação de peças com tendências sociais e políticas simplesmente acompanhou a onda de reivindicações populares que desembocaram na Primeira Revolução Russa. Essa nova fase do TAM foi marcada pelo gênio revolucionário de Máximo Górkí, e abriram as portas do seu novo teatro com a apresentação de *Os Pequenos Burgueses* (1902), sob ostensiva guarda de policiais e fiscais do governo. Mas foi com a encenação de *No Fundo* (1902) que obtiveram uma real repercussão, colocando Górkí como o escritor da moda, o “escritor da revolução”. Para esse espetáculo, organizaram uma expedição ao principal mercado de Moscou, misturando-se e convivendo por muitos dias com os indigentes e entrando em contato com a sua incessante busca pela liberdade.

Mesmo com a encenação das peças de Górkí, o TAM não deixa de ser um teatro realista-psicológico, um teatro de climas, vivências e sentimentos íntimos, não se afastando totalmente do naturalismo nos procedimentos de criação. Mas, em 1905, o simbolismo pressionava o desejo estético de renovação da vanguarda artística de Moscou, e do próprio Stanislávski, que continuava incessantemente buscando novas formas de criação teatral, sempre desejando experimentar o novo e encontrar soluções para os seus erros. Já na representação de algumas peças de Ibsen e de Maeterlink, tinha tentado traduzir os elementos simbólicos por outro tipo de gestos e de movimento, não alcançando resultados muito favoráveis. Sobre essa insatisfação, comenta em suas memórias:

Meu Deus, (...) será que o fundo material da nossa natureza nos condena, a nós atores, a traduzir no palco apenas a realidade grosseira? Será que nunca passaremos de pintores realistas, que, na nossa arte, seremos eternamente uns simples fotógrafos habilidosos? (STANISLÁVSKI, 1956, p. 156).

São essas indagações que fazem Stanislávski tentar outra forma de criação artística. E, no próprio seio do TAM, em 1905, surge um Teatro Estúdio onde uma nova linha de pesquisa seria desenvolvida, sob as palavras de ordem: “O realismo acabou. Chegou a hora de transportar para o palco o irreal. É necessário representar a vida (...) tal qual, em sonhos e visões a vê o artista, nos seus momentos de inspiração” (STANISLÁVSKI, 1956, p. 158). Meyerhold, que se desligara do TAM quatro anos após a sua fundação para criar uma companhia com uma proposta cênica mais renovadora, estava de volta à Moscou. Sua tentativa parecia não ter dado certo por falta de recursos e de atores preparados. Stanislávski, tendo que continuar a ensaiar os espetáculos regulares do TAM, convida seu antigo aluno e amigo para encabeçar os laboratórios do novo estúdio, na busca de um “teatro simbolista”. O Teatro Estúdio nunca chegou a abrir suas portas, pois Stanislávski percebeu que Meyerhold pretendia ir substituindo o ator pelo títere, isto é, um ator que obedecesse docilmente às

ordens do diretor. Isso Stanislávski não podia aceitar de jeito nenhum, pois o que tinha em mente era assentar em bases sólidas a técnica teatral e as capacidades inventivas do ator. Tolmacheva (1946, p. 220) comenta que o que levou Stanislávski a confiar a direção do novo laboratório a Meyerhold, sabendo já das suas idéias sobre encenação, talvez tenha sido o desejo de encontrar nele algo mais teatral que pudesse ser aproveitado e aplicado no seu teatro. Quando percebeu o quanto seu antigo aluno estava mergulhado no simbolismo, preferiu terminar o assunto dissolvendo o Teatro Estúdio, pois viu também que, a deficiência técnica dos jovens atores, mesmo nas mãos eficientes do diretor, não conseguia dar vida própria aos personagens, reduzindo o trabalho a teorias e fórmulas abstratas que refletiam apenas o próprio pensamento de Meyerhold.

Em outubro de 1905, começa a greve geral, e em seguida a revolução, obrigando o teatro a fechar suas portas provisoriamente. Completamente desorientados, e conscientes que precisavam se renovar, Stanislávski e Dântchenko aproveitaram esse recesso e partiram para o estrangeiro em busca de novas idéias em novos ares.

Mesmo com todos esses acontecimentos, Stanislávski não abandona seu propósito de conseguir o realismo psicológico nas interpretações e a verdade das vivências artísticas. Na volta de sua viagem ao exterior vai passar o verão na Finlândia, onde procura respostas para o desânimo de representar que vinha lhe assolando ultimamente. Ele próprio (1956, p. 165) reconhece que tinha clareza de que vinha repetindo automaticamente os mesmos velhos truques tão conhecidos, sem nenhum sentimento verdadeiro. Perguntava-se o que estaria acontecendo e por que ele não gostava mais de representar. Nessa época, Stanislávski já possuía um extenso material sobre a técnica do ator. Agora era a hora de organizar esse precioso material, reavaliá-lo e classificá-lo, para poder colocá-lo em prática. Refletindo sobre como preservar um papel da morte espiritual e da degeneração, volta para Moscou em 1907, decidido a encontrar essa resposta a partir da apurada observação de si próprio e dos outros atores. Chega à velha verdade de que “o ator, no palco, enfrentando as luzes da ribalta e milhares de espectadores, não está no seu estado natural. Tudo vem daí” (STANISLÁVSKI, 1956, p. 165). Observa que os atores são obrigados a manifestar no palco o que não estão sentindo, preocupados com as questões financeiras e familiares. Fisicamente também estão tensos e cansados, pois ensaiam cinco horas por dia e depois representam mais três durante a noite. Começa a pesquisar, então, uma maneira de provocar um estado físico e moral no ator que lhe favorecesse a criação, ou seja, um *estado criador* oposto ao *estado cênico*. Compreendia que esse estado criador é inato e espontâneo nos gênios. Mas acreditava que existissem meios técnicos capazes de abrir os caminhos da inspiração para os menos

favorecidos, fazendo que o estado criador não dependesse do acaso e ficasse sob o comando do ator: “Não seria possível alcançá-lo em parte, e ir-lhe acrescentando depois vários elementos? E se fosse preciso ajuntá-los depois um a um, sistematicamente, por uma série de exercícios, que importância teria?” (STANISLÁVSKI, 1956, p. 165).

Essas indagações abrem o que Stanislávski considera o segundo período do TAM, e foi para respondê-las que começou a sistematizar e organizar uma base teórica para a arte teatral, o que mais tarde seria chamado de seu “sistema”, em ensaios que serviram como verdadeiros laboratórios. E na montagem da peça *Drama da Vida* (1907) de Knut Hamsun, ainda sob a influência das experiências com Meyerhold, colocou em prática os procedimentos de técnica interior descobertos nesses laboratórios. Seguiram-se a ela os espetáculos simbolistas *Vida do Homem* (1907) de L. Andrêiev e *O Pássaro Azul* (1908) de Maeterlink. Nessas montagens Stanislávski dedicou-se a inovar a plástica dos espetáculos, tanto por meio da expressão corporal dos atores como por meio da cenografia. Apesar de as duas últimas terem alcançado grande sucesso, Stanislávski ainda não estava satisfeito com o que conseguira no que se referia à arte do ator em si. Foi com a peça *Um Mês no Campo* (1909), de Turqueniev, apoiando-se mais na arte do ator do que na do encenador, que seus laboratórios resultaram verdadeiramente e foram apreciados tanto por ele como pelo público. Stanislávski (1956, p. 178) percebe que as interpretações, principalmente a sua no papel de Rokitine, apresentava um estilo novo, diferente do que era conhecido até então: era a “nova maneira de Stanislávski”.

Cabe mencionar nesse período, o convite que Stanislávski fez a Gordon Craig para dirigir no TAM a peça *Hamlet* (1911) de Shakespeare. Segundo Tolmacheva (1946, p. 222), como aconteceu com Meyerhold, mais uma vez a encenação não correspondeu ao que Stanislávski pretendia, apesar do grande sucesso junto ao público. Os atores foram incapazes de corresponder às visões místicas e fantasistas desse gênio do simbolismo, perdidos que estavam no esplendor da cenografia e dos figurinos.

Os atores mais antigos e estáveis do TAM ainda apresentavam bastante resistência em estudar e adotar o novo método de trabalho proposto por Stanislávski. Assim sendo, Constantin e Dântchenko, desejosos de formar novos atores dentro desse novo sistema de preparação, retornaram à idéia do Teatro Estúdio, fundando o primeiro em 1911. Outros três seguiram-se ao primeiro, acolhendo atores de renome, como Michael Tchékhev. Esses estúdios de pesquisa logo se tornaram famosos e atraíram ao TAM alunos de várias partes da Rússia, tornando-o ponto de partida para uma nova arte dramática.

Com a Revolução de 1917, a rotina de trabalho do TAM foi bastante alterada. Os espetáculos passaram a ser gratuitos e os ingressos distribuídos entre as usinas e as instituições. Os espectadores eram uma mescla de desertores das frentes civis, deputados, militares, jovens, operários, gente que nunca freqüentara o teatro, mas todos dotados de rara sensibilidade artística. Não iam ao teatro para divertir-se, mas sim para instruir-se. Rapidamente compreenderam o comportamento nas salas de espetáculo, cumprindo horário, silêncio e deixando de fumar, beber e comer durante as apresentações.

Conforme relata Tolmacheva (1946, p. 225), em 1919, o TAM foi dizimado, pois grande parte da companhia, entre eles atores da importância de Olga Kníper, foi obrigada a deixar Moscou, indo para o estrangeiro. Em 1922, ao retornarem, levaram um certo tempo para conseguir reorganizar-se em meio a condições nada favoráveis. Stanislávski (1956, p. 197) comenta que não existia um “dramaturgo da revolução” como havia sido Górkí, e, os extremistas da juventude teatral eram intolerantes e pretensiosos nas suas exigências e nos seus novos ideais. Para eles, o sentimento e a psicologia eram atributos da arte burguesa, e a arte proletária devia fundar-se na cultura física do ator. Repudiavam veementemente a maneira realista de representar baseada nas leis orgânicas e naturais do ato criador, considerando-a antiga e caduca. Quanto a isso, Stanislávski (1956, p. 205) comenta que o domínio da técnica exterior e interior da arte do ator é igualmente obrigatório para todos: “jovens e velhos, homens e mulheres, talentosos, menos talentosos e medíocres, esquerdistas ou direitistas. Isso é indispensável tanto para os que antes cantavam *Deus proteja o czar!* como aos que agora cantavam a *Internacional*”. Até 1927 o TAM fechou as portas para o público, período em que se dedicou exclusivamente ao trabalho interno e à preparação de novos espetáculos. Quando voltou a fazer apresentações públicas, seu repertório tinha escolhido o melhor da nova dramaturgia soviética, sem deixar para trás os grandes do passado. Stanislávski e seus colaboradores conseguiram transferir aos mais jovens toda a bagagem de valores espirituais, éticos e artísticos acumulados durante quase trinta anos a serviço da arte teatral.

Entre 1918 e 1922, Stanislávski dirige o Estúdio de Ópera, ligado ao Teatro Bolshoi de Moscou, decidido a elevar o nível de atuação dos seus cantores. Nessa época o seu “sistema” estava terminado, mas não havia sido publicado. Trabalhando com os membros do Teatro Bolshoi, pode aplicá-lo à ópera, dando ênfase especial ao papel do ritmo e às ações rítmicas tanto na interpretação como na encenação. Suspeitava que o ritmo agia diretamente sobre os sentimentos. Segundo Bonfitto (2002, p. 24), a experiência de Stanislávski no Estúdio de

Ópera inicia a formulação do Método das Ações Físicas, onde ele desloca o eixo dos seus trabalhos dos processos interiores para as ações físicas.

A partir de 1930, Stanislávski dedicou-se a escrever e a revisar o material para os seus livros sobre os métodos de criação do ator e a composição da personagem, resultado do trabalho de toda a sua vida, sempre calcado em um forte espírito científico. Como ele mesmo diz nas suas memórias, Stanislávski nasceu em uma época de transformações radicais:

Passei da vela de sebo para o projetor elétrico, do *tarantass* para o avião, da navegação à vela para a navegação submarina, do correio a cavalo para o T.S.F., da espingarda de fuzil para a *Bertha*, da servidão para o bolchevismo e o comunismo. (STANISLÁVSKI, 1956, p. 19).

Constantin cresceu junto com o positivismo e suas pesquisas possuem a metodologia de investigações científicas. Sobre a definição dos seus métodos, comenta Guinsburg:

Mas o processo de definição nunca se esteou em meras posições programáticas, porém sempre em intenso trabalho de indagação e experimentação, esporeado pela inquietação artística, trabalho no qual o ponto de partida era a prática, o exercício da feitura, e o ponto de chegada não só o feito, a obra acabada, mas ainda a verificação dos resultados em face dos propósitos, a teorização *a posteriori* com fundamento nos elementos fornecidos pela observação e pesquisa, como, aliás, mesmo em arte, mandava o bom método positivista-naturalista. (GUINSBURG, 2006, p. 54).

Como percebemos nessa breve biografia, Constantin Stanislávski dedicou toda a sua vida para o teatro, sempre buscando encontrar caminhos que tornassem a arte do ator mais verdadeira, inovadora, livre das falsas e antigas convenções. Porém, mais importante do que conhecer a história de vida desse ator e encenador, é relacionar cada fase com os passos que ele percorreu para desenvolver o seu Sistema, pois, cada uma delas, aponta uma evolução em direção a uma meta: a melhoria da representação teatral.

A experiência de Constantin no Circo Alexêiev é responsável pelos seus primeiros questionamentos sobre o ato de representar e sobre a relação entre o ator e o público que o assiste. É ali que ele inicia o exercício da técnica vocal e gestual e da construção externa da personagem. No teatro Máli, em plena juventude, Stanislávski aprimora a sua formação intelectual lendo, analisando e assistindo peças teatrais de qualidade. Entra em contato com grandes atores da época, tem aulas de interpretação, e observa atentamente a técnica desenvolvida por eles, tomando-os como exemplo de atuação. Na Sociedade de Arte e Literatura, aperfeiçoa-se como ator e encenador, e, livrando-se das cópias e dos modelos, começa a buscar em si próprio os aspectos externos da construção da personagem. Transita por vários estilos de encenação e começa a organizar o Sistema. No Teatro de Arte de Moscou, desenvolve e aplica esse Sistema, formatando uma base teórica para a arte teatral.

Dedica-se aos processos interiores da emoção e à busca dos elementos de um estado criador, ao mesmo tempo em que renova a expressão corporal dos atores e a plasticidade dos espetáculos. Finalmente, no Estúdio de Ópera de Moscou, investiga a influência do ritmo e das ações corporais na atuação do ator, e chega ao Método das Ações Físicas, mais tarde desenvolvido por Michel Tchékhov e por Meyerhold.

Estudaremos, no próximo item desse capítulo, os elementos do seu Sistema.

1.2 O SISTEMA

O sentimento de insatisfação sempre foi a mola propulsora de todas as investigações de Constantin Stanislávski, fazendo-o lutar contra o espírito conservador e a inércia que assolavam a arte teatral, sempre buscando novos caminhos e colocando-os à prova. Somado a uma grande vontade de desenvolver uma técnica que permitisse ao ator menos inspirado ser o senhor do que ele chamava de *estado criador*, chegou ao que hoje conhecemos como o Sistema Stanislávski: “Nós, simples mortais, temos a obrigação de adquirir, desenvolver, treinar cada um dos elementos que compõem o estado criador em cena.” (STANISLÁVSKI, 1976b, p.306)

Constantin dizia que seu Sistema estava sempre mudando, e resistia à idéia de fazer o registro por escrito de suas experimentações, com receio de que se tornasse um conjunto de regras rígidas e estáticas ou uma receita fácil de ser usada:

Mas o *sistema* não é uma roupa feita que a gente enfia e sai andando, nem um livro de cozinha que basta se achar a página e lá está a nossa receita. (...) É um sistema que deve ser estudado parte por parte e depois fundido num todo, para que se compreendam os seus fundamentos. (...) até que ele se torne uma segunda natureza. (STANISLÁVSKI, 1976b, p. 306).

Também esclarecia que ninguém o inventou ou forjou, pois se baseia nas leis da natureza e na nossa capacidade orgânica de criar. Reconhecia, porém, que o ator era obrigado a criar em circunstâncias nada naturais, ou seja, na frente de um público sempre ávido em encontrar erros e defeitos. Segundo ele (1976b, p. 305), direcionava o seu Sistema para minimizar essas distorções e encontrar a natureza interior da criação, sempre com o objetivo de devolver ao ator o estado criativo de um ser humano normal.

Foi na sua volta da Finlândia, na temporada de 1906, que começou a organizar todo o material que havia reunido até ali, e aplicá-lo nos ensaios do TAM de uma forma sistematizada. Nessa época os diretores e atores do estúdio já usavam em seus ensaios palavras como: *o se, circunstâncias dadas e memória emotiva*. Segundo Tolmacheva (1946, p. 236), o valor do Sistema de Stanislávski é incalculável, pois trabalhou sobre um terreno praticamente inexplorado até então. Nem atores nem teóricos da arte teatral tinham se preocupado até aquele momento pelo estudo e pela experimentação metódica dos processos criadores do ator.

O Teatro Artístico de Moscou foi o laboratório em que, pela primeira vez na história do teatro europeu, se elaborava e praticava um sistema para a educação do intérprete baseado na observação e no estudo direto da vida e nos princípios do método do realismo psicológico. (TOLMACHEVA, 1946, p. 236).

Três principais livros reúnem, explicam e exemplificam o Sistema: *A Preparação do Ator*⁸, *A Construção da Personagem*⁹ e *A Criação de Um Papel*¹⁰, todos os três organizados e traduzidos para o inglês por Elizabeth Hapgood, a quem Stanislávski confiou essa tarefa nos últimos anos da sua vida. Talvez o longo tempo que separa a publicação de um para o outro (mais ou menos 13 anos), tenha sido o causador de tantas distorções e abordagens incompletas dos seus estudos, entre elas a que insiste em fazer da memória emocional o grande dogma da sua aplicação.

O primeiro livro - *A Preparação do Ator*, publicado em 1936, trata dos processos interiores que envolvem o trabalho do ator na complexa arte de representar.

Em *A Construção da Personagem*, publicado em 1949, Stanislávski trata dos processos exteriores, ou seja, o método de como expressar as emoções, e dedica aos elementos externos como voz, dicção, ritmo, corpo e movimento a mesma importância que dedicou aos procedimentos interiores.

Em *A Criação de Um Papel*, publicado em 1961, ele reúne os procedimentos internos e externos que envolvem o trabalho do ator, dando uma visão clara da aplicação do seu Sistema no processo de elaboração de um papel específico. Dá ênfase à sua materialização física e à importância de se encontrar a *verdade física* de um papel para nutrir a sua *verdade interior*.

⁸ C. Stanislávski, *A Preparação do Ator*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

⁹ C. Stanislávski, *A Construção da Personagem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

¹⁰ C. Stanislávski, *A Criação de Um Papel*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

Em outro livro, que infelizmente não chegou a ser publicado no Brasil – *El Arte Escénico*¹¹, Stanislávski relata com precisão as suas práticas no Teatro de Ópera de Moscou, dando ênfase ao trabalho que antecede a atuação do ator e adicionando ao seu Sistema um novo tratamento do elemento ritmo e alguns elementos éticos aos quais se refere como “os sete passos até a perfeição”: concentração, agilidade mental, valor, compostura, tensão heróica, nobreza de espírito e alegria.

Lewis (1982, p.28) comenta que Stanislávski preferia chamar o seu Sistema de “técnica”, ou “psicotécnica”, pois oferece recursos para que o ator crie não somente a vida física da personagem, mas também a sua vida interior. Ressaltava que o Sistema era um meio, e não um fim: um meio de treinar atores e elaborar papéis de uma maneira artística. Também insistia que não é um estilo de representação, podendo ser utilizado não somente no drama, mas também em comédias, *vaudevilles* e farsas.

Na primeira fase de experimentações do Sistema, que se estendeu até 1918, quando Stanislávski começa seu trabalho no Teatro da Ópera de Moscou, a Linha das Forças Motivadas – Mente, Vontade e Sentimento - é a base do seu trabalho, tendo o papel de desencadear o processo criativo do ator. Nesse período, a memória emocional é um dos principais elementos a serem trabalhados. A partir daí, sem desprezar os elementos anteriores, Stanislávski começa a formular o Método das Ações Físicas, deslocando o ponto de partida da criação de um papel para a sua vida física. Sobre esse novo caminho, Stanislávski diz ser mais natural, direto e intuitivo, e é metade da elaboração de um papel:

A criação da vida física é metade da elaboração de um papel, porque, como nós, um papel tem duas naturezas, a física e a espiritual. (...) O corpo é convocável. Os sentimentos são caprichosos (...) Se um papel não consegue formar-se espontaneamente dentro do ator, este não tem outro recurso senão abordá-lo de maneira inversa, partindo dos aspectos exteriores para dentro. (STANISLÁVSKI, 1984, p. 169).

Nesse método, o ator inicia seu trabalho identificando no texto uma série de ações físicas que devem ser executadas pela personagem a fim de alcançar um determinado objetivo. Essas ações corporais resultam em uma verdadeira partitura, e servem de “iscas” para as emoções verdadeiras, na proporção da *fé* que colocarmos nelas.

(...) O espírito não pode deixar de reagir às ações do corpo, desde que – evidentemente – estas sejam autênticas, tenham um propósito e sejam produtivas. (...) O acesso físico ao papel pode agir como uma espécie de acumulador para o sentimento criativo. Basta que o ator (...) perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica em suas ações (...) para que instantaneamente suas emoções

¹¹ K. Stanislávski, *El Arte Escénico*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2003.

correspondam à crença interior na autenticidade daquilo que seu corpo está fazendo. (STANISLÁVSKI, 1984, p. 163)

De qualquer forma, Stanislávski (1984, p. 162) não separa as ações interiores das exteriores, estabelecendo íntima relação entre as duas. A criação de um papel, antes de ser uma ação visível e concreta, precisa juntar as duas linhas (a da ação externa e a da ação interna), num esforço conjunto para atingir um determinado fim. Nesse sentido as ações físicas desempenham um importante papel, pois despertam sensações e memórias corporais que abrem o acesso às emoções. E, graças a essa via de acesso, a vida física de um papel, criada a partir de um processo intelectual e racional, adquire conteúdo interior: “As duas naturezas de um papel, a física e a espiritual, fundem-se uma na outra. A ação exterior adquire significado e calor interiores, graças ao sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos, a encarnação externa” (STANISLÁVSKI, 1984, p. 163).

Independentemente da abordagem do Sistema – pela Linha das Forças Motivadas ou pelo Método das Ações Físicas, os elementos do estado criador que compõem o Sistema de Stanislávski são os mesmos. Explicaremos esses elementos a partir das definições de Stanislávski e a partir de um organograma apresentado por Robert Lewis em seu livro *Método ou Loucura*.¹²

Cabe ilustrar que o Sistema é conhecido na América pelo nome de *Método*, e foi aqui introduzido por um aluno de Stanislávski - Richard Boleslavski, no final da década de vinte. Boleslavski tornou-se um famoso diretor de cinema e abriu um estúdio onde estudaram pessoas como Lee Strasberg e Stella Adler. Esse estúdio originou o Group Theatre e mais tarde o até hoje conhecido Actors' Studio, encabeçado por Robert Lewis, Elia Kazan e Cheryl Crawford.

De acordo com Lewis (1982, p. 31), o referido organograma foi elaborado pelo próprio Stanislávski e chegou às suas mãos em 1934 quando ainda era ator do Group Theatre, por dois elementos do grupo - Stella Adler e Harold Clurman. Nessa ocasião, eles tinham ido a Paris encontrar-se com o mestre que convalescia de uma grave enfermidade, e, depois de conviverem várias semanas com ele, voltaram trazendo esse precioso material. De acordo com esse organograma, o grande objetivo do Sistema, e que sustenta todo o restante, é o aprimoramento do indivíduo. Tal aprimoramento tem como objetivo fornecer os meios para que o ator alcance uma forma correta de atuação, a autenticidade da emoção e a criação da vida com o auxílio de técnicas conscientes que estimulam o subconsciente e a criação, no

¹² R. Lewis, *Método ou Loucura*, Fortaleza, UFC e Tempo Brasileiro, 1982.

palco, de uma vida da alma. Para isso, o corpo é o instrumento e experimenta dois processos: o processo interior da emoção e o processo exterior da expressão das emoções. Para esse instrumento ser tocado, precisamos do que Stanislávski (1976b, p. 291) considera os “três motores da nossa vida psíquica”: a Mente (a menos caprichosa), a Vontade (moderadamente caprichosa) e o Sentimento (o mais caprichoso). Segundo Lewis (1982, p. 36), a Mente nos fornece a compreensão e as idéias, a Vontade nos dá a força para executarmos os nossos desejos, ou problemas, e o Sentimento nos supre com o combustível da expressão. Para Stanislávski, essas três forças motivadas são potencializadas porque agem ao mesmo tempo em constante interação. Elas são interdependentes e se unem na ação:

Elas se apóiam e instigam umas às outras e o resultado é que sempre agem ao mesmo tempo e em íntima correlação. Quando chamamos a atuar nossa mente, movemos do mesmo modo, nossa vontade e nossos sentimentos. Só quando essas forças estão cooperando harmoniosamente é que podemos criar com liberdade. (STANISLÁVSKI, 1976a, p. 263).

São esses três motores que tocam todos os elementos a seguir, ou seja, os elementos de um estado criador. Fazem parte do processo interior da emoção os seguintes elementos:

- a) *ação*: também chamada de *intenção*, é aquilo que está acontecendo no palco e não quer dizer andar, mover-se para todos os lados ou gesticular. Ação é a razão de o ator estar no palco, deve sempre ter um propósito determinado e pode ser expressa por ações internas ou externas. Não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo fazer, não é uma coisa exterior; é, antes de tudo, um movimento interno. Em cena, é preciso agir, quer exterior, quer interiormente, e o fato de uma pessoa estar imóvel em cena não significa que ela não esteja agindo, pelo contrário, pode ser o resultado de uma intensa atividade interna. Constantin (1976a, p. 73) destaca que “no teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real”. Essa afirmação está intimamente ligada ao objetivo da ação, sobre o qual o ator deve ter claro entendimento. Não basta correr ou sofrer, rir ou procurar alguma coisa, não basta atuar do modo que Stanislávski (1976a, p. 67) condena - *de um modo geral* – é preciso atuar sempre com um objetivo. Porém, essa ação, antes de ser executada *para* alguma coisa, teve um motivo que a provocou, uma motivação ou justificação interior. Por exemplo: eu corro porque estou sendo perseguido por um cachorro e quero fugir dele. Ou eu corro porque está chovendo e não quero molhar meu cabelo. Essas duas motivações provocam uma mesma ação, porém trazem sentimentos diferentes. Na última fase das suas pesquisas, Stanislávski (1984, p. 59-64), ressalta

a importância do que ele considera um dos elementos principais da ação: os *impulsos interiores para agir*. Eles preenchem e justificam as ações, porém, impulso ainda não é ação. Impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda não satisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. Ela decorre de um processo interno composto por desejos que geram impulsos que visam à realização de algum objetivo. É um movimento do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a sua forma física e visível. Quando o ator dedica-se à interpretação de uma personagem e a fazê-la agir em determinadas circunstâncias, tem que acessar os seus desejos a todo o momento, pois contínuos desejos despertam aspirações interiores correspondentes que se transformam em provocações interiores à ação. Essas ações, justificadas pelos impulsos interiores, são a força motriz nos momentos de criação, pois, dessa maneira, elas servem de “iscas” para fazerem emergir as emoções verdadeiras. Quando começamos a realizar uma ação ou uma série de ações, os sentimentos ainda não são tão fortes. Mas à medida que repetimos as ações físicas, nos apropriamos das suas motivações internas e eles se tornam definidos e provocadores. Stanislávski (2001, p. 2) esclarece que toda *ação física*, a não ser quando é puramente mecânica, contém alguma ação interior, algum pensamento e algum sentimento. Tomando como modelo uma ação simples do cotidiano, como, por exemplo, levantar-se de uma poltrona onde a pessoa em questão está sentada confortavelmente, e pegar um copo de água. Se a sede não for suficientemente forte, não lhe trará o desejo de saciá-la imediatamente, e, por conseguinte, não vai gerar um impulso interno capaz de fazê-la se levantar da poltrona. Podemos esquematizar esse processo da seguinte maneira: estou com sede - ela me traz desconforto - desejo muito matar a minha sede - sinto o impulso de levantar - levanto e vou pegar um copo de água. Portanto, eu me movo na intenção de satisfazer o meu desejo. Exemplificando com outra situação: é tarde da noite, uma pessoa está caminhando em uma rua deserta e percebe que está sendo seguida. Sente medo e começa a correr. A ação de correr foi realizada na intenção de satisfazer um objetivo - fugir, e motivada por um impulso, uma energia básica que surgiu do medo, que por sua vez foi acentuado pela circunstância dada, isto é, ser uma rua deserta e tarde da noite. Resumindo: motivação (a situação e o medo) - ação (correr) - intenção (para fugir). Podemos perceber que as circunstâncias dadas ou os fatos que envolvem uma situação, os sentimentos e os objetivos, formam um conjunto de impulsos para agir, que são as energias básicas que provocam a ação;

- b) o mágico *Se*: para Stanislávski (1976a, p.81), o trabalho com uma peça inicia com o condicional *Se*, que atua como uma alavanca que ajuda o ator a sair da vida cotidiana e entrar no reino da imaginação. Ele estimula a sua atividade interior de uma forma sincera e criativa, sem forçá-lo a fazer coisa alguma. Ao ver-se em um cenário, vestindo um figurino, tentando dar vida a um papel, o ator deve perguntar-se: “Se tudo isso fosse real, de que forma eu reagiria? O que é que eu faria?” (STANISLÁVSKI, 2001, p.125). Esse mundo de “faz-de-conta” pode ser aplicado para estimular reações em uma determinada situação, para aproximar o ator das atitudes de uma personagem e para provocar sentimentos que pareçam verdadeiros em certas circunstâncias. Para exemplificar o primeiro caso, Stanislávski (1976a, p.74) improvisa com os atores a partir da pergunta: “o quê vocês fariam *se* atrás daquela porta, que não tem fechadura, estivesse um louco que fugiu do hospício?” Como num passe de mágica, todas as ações executadas pelos atores deixam de ser mecânicas e passam a ser interessantes e verdadeiras. Na aplicação em um papel, o *Se* funciona para estabelecer afinidades entre os sentimentos do ator e da personagem. A pergunta “o que você faria *se* estivesse nessa situação?” ou “o que você faria *se* fosse fulano?” estabelece um contato entre ator e personagem, desencadeando estímulos interiores e detalhes importantes na sua representação. Quanto ao último caso, o *Se* encaminha o ator a uma lógica de ações dentro de circunstâncias determinadas, ou seja, dentro do enredo da peça;
- c) as *circunstâncias dadas*: significa tudo o que está contido no enredo da peça e que pode influir na ação, ou seja, que pode ter efeito sobre a cena a ser interpretada. Os fatos, os acontecimentos, época, tempo e local da ação, condições de vida, e a própria *mise-en-scène*, tudo tem que ser levado em conta na interpretação de um papel. Stanislávski (1976a, p. 78) considera o *Se* como ponto de partida e as circunstâncias dadas como desenvolvimento: O *Se* dá um empurrão na imaginação dormente, ao passo que as circunstâncias dadas constroem a base para o próprio *Se*. E ambos, juntos ou em separado, ajudam a criar um estímulo interior. Por exemplo, a simples ação de a personagem se arrumar para sair pode ser completamente alterada se alguém estiver esperando por ela em um hospital, às portas da morte;
- d) *unidades e objetivos*: para Stanislávski uma peça não pode ser trabalhada num bloco só. É preciso dividi-la em grandes unidades, e essas em pequenas unidades, caso seja necessário. Essa divisão tem um propósito prático e uma razão interior importante: “no cerne de cada unidade há um objetivo criador” (STANISLÁVSKI, 1976a, p.

142). É a mudança de objetivo que estabelece a mudança de unidade. Encontrando o nome mais adequado para ela, ou seja, um nome que traduza o que nela acontece, encontramos o objetivo ou intenção da personagem nesse episódio. Stanislávski (1976a, p. 147) aconselha a nomear a unidade com um substantivo e identificar o objetivo com um verbo, pois ele contém a semente da ação e do movimento. Por exemplo, em uma cena na qual esteja acontecendo uma festa, uma personagem entra para investigar quem roubou uma jóia rara. O nome da unidade pode ser *A Investigação*, e o objetivo da personagem *descobrir quem roubou a jóia*. Segundo Lewis (1982, p. 41), para realizar esse objetivo a personagem pode realizar várias ações, que são chamadas de pequenos problemas, que por sua vez contém em si pequenos objetivos. Por exemplo, para descobrir quem roubou a jóia, a personagem tem que conversar com algumas pessoas, percorrer alguns recantos da sala e vasculhar algumas gavetas. Mas o objetivo principal – descobrir quem roubou a jóia – continua sendo o cerne da ação. Lewis (1982, p. 40) acrescenta que à extensão do princípio ao fim de um objetivo chama-se *batida*. Identificando todas as *batidas* da unidade e da peça, o ator pode criar uma verdadeira partitura para a sua interpretação;

- e) *imaginação*: para Stanislávski (1976a, p. 96) a imaginação ocupa um papel fundamental no trabalho do ator e é preciso sempre desenvolvê-la e exercitá-la. Num palco nada é de verdade, e é ela que transforma a peça em uma realidade teatral, inicia o processo criador, estimula as emoções e as sensações, permitindo que o ator *veja* todo o tipo de imagens e *ouça* todo o tipo de melodias, vozes e entonações. A imaginação do ator deve ser capaz de responder a todas as perguntas que ele mesmo se faz sobre a vida fictícia da sua personagem, pois cada movimento executado em cena, cada palavra dita, é o resultado da vida que ele deu às suas imaginações;
- f) *memória emocional*: o ator deve entrar no palco e sentir determinada emoção na hora certa e nem sempre ela obedece. Stanislávski sabia disso e sempre buscou uma forma de recapturar as emoções e trazê-las ao consciente. Para ele (1976a, p. 187), a memória emocional é um tipo de memória que nos permite reviver emoções que experimentamos outrora. É um recurso acessível a qualquer pessoa, pois acumulamos dentro de nós lembranças de toda a espécie de experiências e emoções. Basta que comecemos a contar para alguém um acontecimento, ou que simplesmente rememoremos todos os seus detalhes para nos lembrarmos de como nos sentimos na ocasião. Recriando todas as suas circunstâncias, é bem possível que uma emoção

semelhante à que sentimos no momento, venha à tona. Com a repetição do exercício, cada vez mais rapidamente conseguimos recapturar essa emoção. Dessa maneira, a personagem é alimentada pela bagagem de sentimentos e experiências do próprio ator que a interpreta. Stanislávski (1976a, p. 196) diz que um ator nunca interpretará bem um papel para o qual ele não possui os sentimentos adequados, e o que diferencia a sua própria experiência da experiência da personagem são as infinitas combinações possíveis entre objetivos e circunstâncias dadas, combinações essas que são elaboradas a partir da sua própria memória emocional;

- g) *concentração da atenção*: Tolmacheva (1946, p. 241) conta que Stanislávski chamava o estado ideal do ator no palco de “solidão em público”, isto é, saber que está sendo observado por inúmeras pessoas, mas conseguir ignorar essa condição e mergulhar completamente na cena. Ele sempre considerou a platéia e o público um grande “agulheiro negro”, um grande buraco cheio de cabecinhas capaz de exercer uma enorme atração sobre o ator e ao mesmo tempo capaz de inibi-lo. Enquanto o ator não aprender a vencer o efeito desse buraco escuro, não poderá avançar em seu trabalho. O magnetismo da platéia é mais forte que qualquer coisa que esteja acontecendo em cima do palco, porém, este assustador agulheiro negro não é o único obstáculo que impede o ator de viver propriamente em cena. A questão principal é a incapacidade de concentrar a atenção, pois estar atento e parecer atento são duas coisas diferentes. Para não ser desconcentrado pela presença do público, o ator tem que ter um ponto de atenção, e este não pode estar na platéia. Para esquecer da sua existência e agir naturalmente, o ator deve concentrar sua atenção no que está acontecendo em cima do palco, não importando se esse ponto de atenção é um objeto, a ação, a situação ou a contracenação. O que importa é que o ator tenha a capacidade de, por escolha, e a qualquer momento que queira, centralizar a sua atenção em qualquer coisa por ele determinada. Para isso é necessário um esforço diferente do realizado na vida cotidiana, sendo preciso reaprender a olhar e ver, a escutar e ouvir. A importância de focar a atenção em alguma coisa em cena, é que essa atitude atrai a atenção do espectador e lhe indica o que *ele* deve olhar. Em contrapartida, um olhar vago, com foco indefinido, permite que a atenção do espectador se desvie do palco. O ator deve escolher o objeto da sua atenção no palco, na peça, no papel e no cenário, e ele pode tanto ser uma pessoa, um objeto cênico ou um ponto do ambiente. Este é o difícil problema que eles precisam aprender a resolver. Para desenvolver a capacidade de concentrar a atenção, Stanislávski

trabalha primeiramente com exercícios que fazem o ator examinar objetos – bem próximos dele, depois a uma pequena distância, e, finalmente, a longa distância. Ele tem que desenvolver uma história imaginária em torno desses objetos e mantê-los como foco da atenção pelo maior período possível, estudando-os em períodos de observação cada vez menores, com iluminação incidindo sobre eles ou não, em distâncias variadas, até ser capazes de descrevê-los até o último detalhe. Stanislávski observou que quando os objetos estavam próximos, a concentração era mais fácil. Quando eles estavam a uma distância maior, os atores eram atraídos por outras coisas na sala. Depois dessa fase de exercícios, Stanislávski trabalha com o que ele chama de *círculos de atenção*, que podem ser de pequena, média ou pequena amplitude. Um círculo de atenção consiste num setor inteiro, de grande ou pequena dimensão e inclui uma série de *pontos de objetos* independentes. Nesse trabalho, o olhar do ator pode ir de um desses pontos para outro, mas não poderá ultrapassar o limite que foi indicado para o círculo de atenção. Por exemplo, uma lâmpada acesa sobre a mesa perto da qual o ator está sentado ilumina uma área constituída de pequenos objetos. Essa área representa um *Pequeno Círculo de Atenção*, onde o próprio ator é o centro desse círculo, podendo aplicar a sua atenção concentrada ao exame de vários objetos nos seus detalhes mais intrincados. Quando o ator consegue focalizar a atenção, alcança o estado de “solidão em público”: ele sente-se à vontade para agir, pois tem a sensação de estar completamente só. Ele está em público, mas está separado dele pelo pequeno círculo de atenção. Um exemplo de *Círculo Médio de Atenção* é quando a luz ilumina uma área bem ampla, abrangendo, por exemplo, uma mesa, um tapete, cadeiras com outros atores sentados nelas, um pedaço de um sofá, uma lareira. O ator continua sendo o centro do círculo, mas não consegue abranger tudo de uma vez. Porém, pode examinar a área pouco a pouco, um objeto ou pessoa de cada vez, considerando cada elemento dentro do círculo como um ponto independente. Um Grande Círculo é estabelecido, por exemplo, quando todo um ambiente inunda-se de luz. O Maior dos Círculos é constituído pelo palco inteiro e as suas dimensões dependem do alcance da vista dos atores. A delimitação desses círculos é facilmente feita quando o ator tem o auxílio dos refletores, mas isso não é uma constante. Ele também tem que construir esse contorno mentalmente, impedindo a si mesmo olhar para além dele. A concentração da atenção tem que substituir a iluminação, estabelecendo certos limites a despeito do magnetismo de todo tipo de objetos ou pessoas. À medida que o círculo vai aumentando, a área de

atenção tem que se ampliar, entretanto, só pode crescer até o ponto em que o ator ainda a puder conter, inteira, dentro de um contorno imaginário: “Assim que a sua fronteira começar a estremecer, vocês devem recuar imediatamente para um círculo menor, capaz de ser abarcado por sua atenção visual”. (STANISLÁVSKI, 1976a, p.111) Isso significa recolher a atenção, isto é, dirigi-la para um ponto, pessoa, ou um único objeto. Outra etapa da mesma idéia é retirar o ator do centro do círculo. Às vezes, ele pode encontrar-se do lado de fora de uma área, como, por exemplo, quando acompanha uma ação que acontece em um ambiente próximo. Nesse caso, o ator tem um papel passivo, de observador, e também pode escolher pontos de atenção dentro de círculos que estão além dele. Mesmo em espetáculos que não apresentam uma cenografia realista, com pouco ou nenhum objeto concreto ao alcance do nosso olhar, sempre podemos delimitar nossos círculos de atenção de alguma maneira: por meio dos outros atores, da luz, do nosso próprio corpo, de pontos do espaço ou no chão, das ações que estamos empenhados em realizar ou ainda pela nossa imaginação. Um dos atores de Stanislávski comentou que não gostaria jamais de ter que se separar do seu pequeno círculo de atenção. Ele respondeu: “você pode levá-lo consigo aonde quer que vá, em cena ou fora de cena. Suba no palco, ande, mude de cadeira, faça como se estivesse em casa”. (Stanislávski, 1976, p.112) O ator assim procedeu, e concluiu que o pequeno círculo de atenção que anda com a gente era a coisa mais essencial e mais prática que já haviam lhe ensinado.

A ponta do meu cotovelo esquerdo, passando pelo corpo até meu cotovelo direito e incluindo as minhas pernas, que vêm para frente enquanto eu ando, isto será o meu círculo de atenção. Verifiquei que podia facilmente levar comigo esse círculo por toda a parte, encerrar-me nele e dentro dele encontrar a solidão em público tão almejada. (STANISLÁVSKI, 1976, P. 113)

- h) *fé e sentimento da verdade*: Stanislávski sempre procurou a verdade cênica e isso não estava restrito apenas à sinceridade das emoções. Para ele (1976a, p. 153), juntamente com a imaginação, a fé no que se tem de fazer no palco era um dos elementos básicos que os bons atores têm. Se o ator acreditar em tudo o que diz e faz em cena, em tudo o que está acontecendo ao seu redor, estará sendo convincente. É fundamental que ele encontre alguma maneira interior de acreditar ou justificar as situações que estão acontecendo no palco, por mais singulares que sejam, pois, somente assim a emoção certa virá à tona sem falsidades;

- i) *comunhão* ou *reciprocidade de sentimentos*: significa o intercâmbio entre dois atores, entre um ator e um grupo, entre um ator e um objeto, entre o ator e ele mesmo ou entre o ator e a platéia de uma forma indireta. No palco estamos sempre absorvendo alguma coisa dos outros e irradiando alguma coisa para outros. A esse processo de constante *irradiação* e *absorção*, Stanislávski chama de *comunhão*. Para ele (1976a, p. 219), a comunhão tem que ser recíproca e não pode acontecer somente enquanto o ator dá a sua fala. Ele deve estar sempre presente em cena, dando a isso toda a sua atenção e suas faculdades criadoras;
- j) *adaptação* ou *recriação da emoção*: o ator, quando está em temporada com um espetáculo, necessita repetir todos os dias sua atuação. Porém ele não é, nem está igual todos os dias, nem seus colegas, nem o público que o assiste. A cada dia novos estímulos podem surgir e interferir na sua interpretação. Para fazer esse constante ajuste das emoções às circunstâncias de cada dia, seja nas relações entre ator-personagem, ator-personagem-público ou entre os atores que contracenam, é que Stanislávski utiliza o termo *adaptação*. Para ele (1976a, p. 241), em qualquer forma de comunhão estamos usando a adaptação, que pode ser realizada tanto por meios interiores ou exteriores, de uma forma inconsciente ou consciente. O ator precisa levar em conta o estado de espírito em que se encontra em um determinado momento, e realizar o correspondente ajustamento. Essa atitude pode trazer um elemento surpresa, uma imprevisibilidade à sua atuação, restituindo-lhe, assim, o frescor da interpretação. Em contrapartida, o ator deve sempre estar atento aos ajustamentos que podem ser repetidos mecanicamente e se tornarem carimbos de fácil repetição e reconhecer aqueles que, mesmo sendo repetidos, adquirem uma forma orgânica e humana de representação;
- l) *tempo-ritmo interior*: a esse elemento Stanislávski dedicou especial atenção no decorrer de seus estudos, especialmente no final da sua vida. Para ele, vida, tempo e ritmo são inseparáveis: “Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, tempo; e onde houver tempo, ritmo” (STANISLÁVSKI, 1976b, p. 212). Em seu livro *A Construção da Personagem* (1976b, p. 197-235), ele diz que tempo é a rapidez ou a lentidão do andamento de qualquer unidade preestabelecida e de igual valor dentro de um compasso, que, por sua vez, é uma extensão determinada e recorrente de tempo. Ritmo são como essas unidades são arranjadas no interior de um compasso e como elas se relacionam quantitativamente. Essas unidades podem ser tanto notas musicais como

movimentos, ações ou palavras. Em uma representação, a realização de um movimento, a enunciação de uma palavra, a execução de uma ação, tudo tem uma vibração e toma tempo. Preenchemos a sua passagem alternando falas e silêncios, movimentos e inatividade, numa variedade infinita de permutações, combinações e agrupamentos. O tempo é dado pela duração de uma pulsação, de uma batida, e é isso que imprime um índice de velocidade, isto é, maior ou menor duração de tempo entre dois pulsos. Se o tempo é acelerado, fica menor o período disponível para a ação ou para a fala, de modo que temos que agir e falar mais depressa. O ritmo é a maneira que preenchemos o intervalo entre duas batidas, e é dado por combinações de falas ou de movimentos mais longos ou mais curtos, mais ou menos acentuados, entremeados ou não de pausas. Na música usamos o metrônomo¹³ para dar a pulsação desejada, e o músico se orienta a partir dele, treinando sua partitura até assimilar o andamento e dispensar o aparelho. O ator geralmente reconhece e coloca a batida primeiramente no seu passo. Depois, pouco a pouco, ela se torna orgânica e ele consegue movimentar-se e agir sem depender do tempo/passo, mas vibrando essa pulsação dentro de si. Stanislávski enfatiza que cada minuto da nossa existência interior e exterior está vinculado a um tempo-ritmo. Emoções, pensamentos, estados de ânimo, acontecimentos, fatos, relações, emissão e recepção de uma mensagem com ou sem palavras e até mesmo a troca de olhares, tudo é movido por um tempo-ritmo característico. A verdadeira importância de um tempo-ritmo adequado em cena, tanto no falar como nas ações, é que ele pode afetar o estado de espírito do ator, estimular a sua memória emocional e sugerir verdadeiras seqüências de imagens. Considerando que o ritmo de qualquer movimento, como na música, é produzido por notas de diferentes valores e força, Stanislávski (1976b, p.213) relaciona ritmo com andamento e intensidade, concluindo que o tempo-ritmo afeta a nossa disposição interior e tem a capacidade de criar climas e reações emocionais correspondentes em certa circunstância. Por exemplo, um acontecimento solene como um funeral ou a posse de um monarca possui um tempo-ritmo diferente que a comemoração da vitória de um time de futebol. Nenhum entendimento intelectual é capaz de substituir a compreensão do tempo-ritmo que é adquirida por meio de exercícios práticos, os quais levam os atores a desenvolver uma consciência rítmica e

¹³ “O *metrônomo* é um instrumento mecânico que possui o mecanismo de um relógio no seu interior e mede o número de batidas por minuto a qualquer velocidade dada”. (KÁROLYI apud MONTEIRO; ARTAXO, 2003, p. 24) Foi inventado pelo mecânico austríaco Johann Nepomuk Maelzel no começo do século XIX e serve para se executar com mais precisão os andamentos musicais.

a concluir, por si próprios, a influência que esse elemento exerce na ação e na cena. Ao contrário, explicações matemáticas e científicas poderiam impedi-los de apreciar com a devida facilidade e despreocupação o tempo-ritmo em cena, de jogar com ele como se fosse um brinquedo. Por isso, acreditamos ser importante e esclarecedor comentar alguns exercícios que Stanislávski desenvolvia com seus atores. Um dos primeiros exercícios realizado tem por objetivo fazer com que o ator perceba o efeito do ritmo no seu estado de espírito, e é simplesmente marcar uma pulsação com os pés e preencher essa pulsação com palmas combinadas em diferentes valores. Por exemplo, os pés marcam quatro batidas: *um – dois – três – quatro* repetidamente. As palmas preenchem com o ritmo: *tátá – pausatá – tátá – pausatá*, e assim sucessivamente. As primeiras duas palmas (*tátá*) ocupam o tempo da primeira batida do pé. Já, a segunda batida do pé é ocupada por um silêncio e por somente um *tá*. Essa relação se repete nas duas outras batidas, fazendo com que a palma que sucede a pausa pareça chegar atrasada e quase cair na palma seguinte. Inúmeras combinações são possíveis, variando a duração, o tipo de acentuação e a intensidade das palmas. Depois de vários exercícios desse tipo, os atores percebiam que eram contagiados pelo tempo-ritmo, pois demonstravam um estado de espírito coerente com o que estavam batendo com as mãos e os pés: animado, imponente, tranquilo, agitado, alegre, agressivo ou delicado. Segundo Stanislávski (1976b, p. 205), os diferentes tempos e ritmos produziam os mais contrastantes climas, pois as emoções dos atores acompanhavam as variações. Eles eram levados a reconhecer que com o auxílio do ritmo eles conseguiam transitar por diferentes estados de espírito, pois recebiam dele variados impactos emocionais. Outro exercício igualmente utilizado por Stanislávski é um ator bater um ritmo para o outro adivinhar a situação que está sendo comunicada. Mais do que adivinhar, o importante é perceber que imagem esse ou aquele ritmo transmitem: “você está batendo uma marcha militar, agora um cortejo fúnebre, um trem de passageiros, um encontro romântico, uma tempestade em alto mar, ou a luta entre o amor e o ciúme!” À medida que se envolviam em executar a tarefa solicitada, tanto os atores que marcavam o tempo-ritmo quanto os que observavam, iam se envolvendo com o clima sugerido. Stanislávski (1976b, p. 209) comenta que o essencial é que os ritmos que eles estavam regendo estimularam a ação de suas próprias imaginações, sugerindo a eles circunstâncias ou ambientes, e as emoções correspondentes. O objetivo principal desse diretor-professor era contagiar os atores com tempos-ritmos e provocar, por meio das suas batidas, o

despertar de suas memórias emocionais. Outro tipo de exercício é fazer o ator pegar uma batuta e marcar o tempo-ritmo de alguma situação, sem refletir muito antes. Por exemplo, marcar o tempo-ritmo de uma pessoa que está partindo para uma longa viagem de trem, imaginando todas as ações que ela realiza a partir do momento em que chega à estação para comprar passagem até o momento de embarcar. O importante é marcar essa sequência de ações em situações diferentes, como por exemplo: chegar à estação com bastante, pouco ou nenhum tempo para fazer tudo o que é necessário para embarcar. Só de pensar na situação, a agitação nervosa vai crescendo até tomar conta do ator e do ritmo que ele está marcando. O propósito desse exercício é provar que as imagens interiores podem evocar o tempo-ritmo com clareza e coerência, estabelecendo uma relação de duas vias: as circunstâncias dadas estimulam o tempo-ritmo, e este, por sua vez, provoca nossos pensamentos e emoções sobre as circunstâncias dadas. Além de estimular a memória afetiva, ele também dá vida a nossa memória visual e às imagens que criamos por meio da nossa imaginação. Mais uma prática utilizada é fazer os atores marcarem os pontos importantes das suas ações por meio de acentos rítmicos, mas não só os movimentos que envolvem o corpo inteiro ou as suas partes mais visíveis como pernas, braços, cabeça ou tronco. É preciso considerar também aqueles movimentos quase invisíveis que executamos quando nos sentamos tranquilamente, nos deitamos, descansamos, esperamos ou não fazemos nada. Stanislávski (1976b, p.212) pergunta: “Será que os vôos da imaginação e do pensamento não têm tempo-ritmo? Ouçam como as suas emoções tremem, palpitam, disparam, são movidas dentro de vocês”. Nessa turbulência interior se escondem todos os tipos de toques, lentos e rápidos, calmos ou agitados, e, por conseguinte, tempos e ritmos. Nesse exercício, o importante é marcar os momentos de coincidência rítmica. O tempo, em uma orquestra, é contado pelos músicos interiormente, ou o regente marca para eles. No teatro, ele é marcado pelos nossos metrônimos interiores e individuais, isto é, a nossa contagem é interna e orgânica. O ritmo, em termos de ações, é marcado pelos movimentos maiores ou menores que compõem os nossos atos, cuja extensão e cujas medidas variam. Essa proposta de coincidência rítmica pode ser desenvolvida por meio de exercícios simples, como por exemplo, pegar uma bandeja e colocar vários objetos sobre ela dentro de uma pulsação estabelecida por um metrônomo, um tambor ou uma música: copo, cinzeiro, garrafa, caneta, bloco de notas, caixa de fósforos, e assim por diante. Dar uma volta pela sala, e depois distribuir os objetos entre as pessoas. As variações

são inúmeras: podemos sempre fazer coincidir as ações com a pulsação, estabelecendo um ritmo regular nessa seqüência de ações, podemos colocar vários objetos na bandeja entre uma pulsação e outra ou podemos aproveitar todo o intervalo entre duas pulsações para desenvolver apenas uma ação. Ainda podemos sair da pulsação e somente fazer coincidir, em alguns momentos, o começo ou o fim de um movimento com a pulsação. As nuances de acentuações é que dão a dinâmica das ações. Quando uma ação coincide conscientemente com a batida do tempo, é sinal que ele está sendo absorvido pelos nossos movimentos, e, conseqüentemente, exteriorizado. Também podemos prolongar a extensão de um movimento para que ele preencha todo o período entre as batidas, tornando-o extremamente lento. Na vida real, como no palco, cada pessoa tem seu tempo-ritmo. A partir dessa consideração, Stanislávski (1976b, p. 218) também identifica vários ritmos existindo simultaneamente dentro de um espetáculo: o ritmo pessoal do ator e da personagem (que nem sempre são iguais), o ritmo de cada cena e o ritmo peculiar de uma representação. A habilidade de combinar todos eles com diferentes velocidades e intensidades é semelhante ao trabalho do pintor combinando as cores na sua palheta. Ele ressalta a importância do desenvolvimento da consciência rítmica no trabalho do ator para que ele aprenda a sentir o tempo-ritmo de todos os aspectos do espetáculo como se fosse um regente de orquestra. Depois de experimentar vários exercícios com seus atores, nos quais cenas ou ações eram executadas dentro de um determinado tempo-ritmo, Stanislávski comenta:

(...) o tempo-ritmo de movimento é capaz não só de sugerir, intuitiva, direta e imediatamente, sentimentos adequados e de despertar a sensação de que estamos experimentando aquilo que fazemos, mas também ajuda a despertar a nossa faculdade criadora. (STANISLÁVSKI, 1976b, p. 216).

Os elementos destacados a seguir fazem parte dos processos exteriores da interpretação, isto é, da expressão da emoção:

- a) *tempo-ritmo exterior*: Stanislávski (1976b, p.198) não separa o tempo-ritmo interior do tempo-ritmo exterior, e considera muito mais conveniente e demonstrável falar sobre os dois ao mesmo tempo, isto é, no momento em que o tempo-ritmo se exterioriza e se manifesta nas ações físicas. Aí, então, ele é visível aos olhos, deixando de ser uma simples percepção sensorial, como o é em nossas experiências interiores. O ator deve saber usar o andamento e o ritmo na execução de cada ação

do seu papel de uma forma criadora e não porque alguém mandou, pois o tempo-ritmo quando bem utilizado ajuda a induzir os sentimentos adequados de uma maneira natural. Porém, quando o ator não consegue acertar intuitivamente o tempo-ritmo do que está sendo feito e dito em cena, isto precisa ser feito por meios técnicos, estimulando o modo de agir de fora para dentro por meio de exercícios;

- b) *tempo-ritmo na fala*: para Stanislávski (1976b, p. 239), as letras, sílabas e palavras são as notas musicais da fala, com as quais se formam compassos, árias e sinfonias inteiras. Tudo o que diz respeito ao tempo-ritmo da ação e do movimento deve ser aplicado à palavra falada. Entremeando os sons com pausas e descansos respiratórios de diferentes extensões e utilizando variações de andamento para colorir frases e palavras o ator pode transmitir tanto as grandes emoções da tragédia quanto o alegre espírito da comédia.
- c) *dicção*: segundo Stanislávski (1976b, p. 120), a pronúncia das palavras é uma arte tão difícil quanto cantar e para isso o ator deve treinar sua técnica vocal até o virtuosismo. Tão importante quanto conhecer a fonética e o espírito da sua própria língua é conhecer profundamente as letras e como elas se agrupam em sílabas. Stanislávski considera as vogais ricas de conteúdo espiritual e capazes de expressar sentimentos profundos. Já as consoantes têm dons de sonoridade e a função diretiva de conter as vogais. Por isso ele recomenda o desenvolvimento da articulação de todo o aparelho vocal, pois, uma dicção ruim gera uma incompreensão atrás da outra, obscurecendo o pensamento e o próprio enredo da peça. Omitir o som das sílabas no começo ou no final das palavras é um grave defeito e faz com que o público se canse de acompanhar o espetáculo. Além da dicção, também é necessário trabalhar a ressonância dessas palavras, adquirindo uma voz bem colocada e com grande capacidade de projeção;
- d) *entonação, pausas e inflexão*: para Stanislávski (1976b, p. 123), a arte de falar em cena obedece às leis naturais da linguagem falada. O problema é que, no palco, o ator precisa falar de coisas que não são pensadas nem sentidas por ele, mas sim pela personagem. Ao mesmo tempo, a repetição das falas nos ensaios e nas representações as torna mecânicas e estereotipadas, fazendo com que o conteúdo interior do texto desapareça. Para que isso não aconteça, o ator deve identificar o subtexto de cada fala emitida. Subtexto é o que pensamos, é o que está por trás das palavras. Stanislávski (1976b, p. 129) diz que as palavras vêm do ator, e o subtexto do ator. Se o público quisesse ouvir somente as palavras, leria o texto da peça em sua

casa e não iria ao teatro. O conteúdo de um subtexto justifica as palavras que são faladas e é constituído por desejos, pensamentos, sentimentos e imagens interiores que são compartilhadas com o público. Quando o ator se apropria do conteúdo do subtexto de cada frase, as falas da personagem passam a ser suas e ele pode repeti-las todas as noites com frescor e verdade. Depois de percorrer essa etapa, o ator precisa transmitir ao público o significado das palavras que está dizendo. Para isso, Stanislávski trabalha as regras básicas da prosódia: entonações, pausas e inflexões. Pausas lógicas em seus devidos lugares ou utilizadas para aumentar a expressividade, observação da entonação exigida pelos sinais de pontuação, inflexões ascendentes ou descendentes, o uso dos graves ou dos agudos, falar em tom maior ou em tom menor, todo esse treinamento é desenvolvido para que o ator consiga alcançar seu objetivo último: interpretar com mestria o seu papel;

- e) a *palavra expressiva*: para Stanislávski (1976b, p.163), é a palavra fundamental de uma frase ou oração e contém o ponto culminante do subtexto. Sua correta acentuação pode dar especial significado ao que está sendo dito, fazendo com que o público, além de ouvir, absorva seu conteúdo. Porém, uma ênfase mal colocada pode distorcer uma palavra ou aleijar uma frase, quando deveria, antes, valorizá-la. Nesse minucioso trabalho de partitura vocal, tão importante quanto acentuar uma palavra é saber quando atenuá-la. Essas duas percepções fazem parte da arte da linguagem falada;
- f) *descontração dos músculos*: tudo no palco conspira para que os músculos do ator fiquem tensos. O “peso da platéia” faz com que ele se sinta constantemente observado e julgado. Para Stanislávski (1976a, p.127), é impossível que os sentimentos venham à tona em um corpo contraído e tenso. Por outro lado, eles podem emergir e serem transmitidos muito mais facilmente à platéia se o corpo estiver no estado correto de relaxamento físico. O ator que sabe identificar as suas tensões, descobrir as suas causas e conduzir seu corpo a um estado de relaxamento constante, consegue lidar melhor com emoções delicadas e papéis complicados.
- g) *plasticidade do movimento*: para Stanislávski (1976b, p. 62), a plasticidade do movimento está intimamente ligada à sua expressividade e significado. Lewis (1982, p.51) esclarece que “trata-se da habilidade de criar-se uma ‘linha ininterrupta’ de movimento, desencadeada pelo interior e culminando num aspecto plástico exterior.” Um gesto deixa de ser apenas um gesto e transforma-se em ação real quando está ligado à execução de um objetivo, adquirindo assim conteúdo e propósito. Para isso

o ator precisa alicerçar o movimento em um fluxo interior de energia que brota da fonte das suas emoções e desencadeia uma série de ações determinadas cheias de plasticidade exterior. Quando se refere à plasticidade do movimento, Stanislávski também destaca a importância de o ator desenvolver uma maneira de andar harmoniosa, corrigindo os vícios que traz da vida cotidiana. Para ele, o palco acentua todas as deficiências do ator, e, ao mesmo tempo, a tensão de entrar num palco é tamanha, que muitos atores dotados de um caminhar perfeitamente normal adquirem um andar artificial no momento em que entram em cena;

- h) *contenção e controle gestual*: “O uso excessivo dos gestos dilui um papel como a água dilui o bom vinho.” (STANISLÁVSKI, 1976b, p. 87) Com essa frase, Stanislávski expressa o valor exato que ele dava à limpeza gestual. Para ele, o ator antes de partir para a criação exterior de um papel, deve se livrar de todos os gestos supérfluos, pois eles equivalem ao refugo e sujam uma boa interpretação. Com a contenção e o controle gestual ele será capaz de transmitir ao público com mais clareza e intensidade o real significado das suas ações. No meio dos gestos desnecessários também se encontram os gestos e maneirismo pessoais do ator que só atrapalham na descoberta do gestual característico da personagem;
- i) *tornar expressivo o corpo*: para Stanislávski (1976b, p. 49-60), um corpo desorganizado, com músculos flácidos e má postura pode não ter muita importância na vida comum, mas quando o ator pisa no palco essas deficiências, por menores que sejam, chamam a atenção e prejudicam a plena interpretação do ator. Essa certeza fez com que Stanislávski incluísse no aprimoramento do ator a busca por um corpo saudável, harmonioso, preparado e expressivo. Para isso recomendava os exercícios diários regulares e a prática de algumas atividades como a dança, esgrima, ginástica sueca, esportes e acrobacia. A ginástica ajuda a entender melhor o corpo, compreender as proporções das suas diversas partes e corrigir os seus defeitos, além de modelar as suas formas. A dança confere ao corpo uma postura mais ereta, abre e alarga os movimentos e reorganiza pernas, braços e quadril no esquema corporal. A acrobacia e alguns esportes como a esgrima, dão agilidade, prontidão, flexibilidade e desenvolvem a qualidade de decisão. Todas essas qualidades corporais são fundamentais para a exteriorização das emoções e para a perfeita execução das ações físicas, retirando o foco da interpretação dos trejeitos da máscara facial.

Como podemos observar, o estudo e a dedicação aos elementos interiores do estado de

criação são tão importantes quanto aos elementos exteriores. Quando todos esses passos são realizados, eles servem ao que Stanislávski chama de *espinha dorsal* do espetáculo ou *superobjetivo*. Para ele (2001, p. 176), o termo *superobjetivo* é empregado para caracterizar a idéia básica, o cerne que deu origem ao impulso de escrever uma peça. Está relacionado com o pensamento do autor, e, numa peça, todos os objetivos individuais e menores devem servir e ser coerentes com ele. A criatividade do ator está no esforço constante que ele faz em direção ao superobjetivo, e na expressão desse esforço através da ação. Esse percurso ativo que o ator executa para ir ao encontro do superobjetivo da peça chama-se *linha direta de ação*: “O superobjetivo é a quinta essência da peça. A linha direta de ação é o *leitmotiv* que percorre a obra em toda a sua extensão. Juntos, eles guiam a criatividade e os esforços do ator” (STANISLÁVSKI, 1984, p. 92).

A totalidade do processo interior da emoção somada à totalidade do processo da expressão exterior da emoção resulta na totalidade da personagem. Dessa forma, o papel está integralmente criado e pronto para existir no palco.

A atitude investigativa e inquieta que Stanislávski sempre manteve perante a sua profissão pode ser percebida em cada aspecto do seu Sistema. A sua constante busca pela conexão entre o interno e o externo, pela coerência entre pensamento, emoção e ação física, pela relação entre os fatos e as atitudes, bem como a ênfase que ele coloca na preparação corporal, emocional e ética do ator, podem se transformar em importantes desdobramentos para pesquisadores e criadores em quaisquer aspectos do fazer teatral. Sabemos que cada criador tem uma maneira de chegar à realização da sua obra, que envolve afinidades e referências pessoais, mas, diante da grande abrangência do Sistema de Stanislávski, acreditamos que ele possa, de alguma forma, auxiliar a desvendar algumas interrogações que povoam o espaço das criações cênicas.

O objeto de estudo de nossa pesquisa é o caminho percorrido entre o texto teatral e a sua encenação, fazendo dialogar, nesse caminho, a análise de texto segundo Stanislávski e o movimento corporal do ator preparado pelo Sistema Laban. Apesar de o Sistema de Stanislávski como um todo não fazer parte desse objeto de estudo, será dos seus elementos que selecionaremos aqueles que fazem parte do estudo do texto, isto é, da fase dos ensaios de um espetáculo à que chamamos de trabalhos de mesa. Na seção seguinte deste capítulo, apresentaremos esses elementos.

1.3 A ANÁLISE DE TEXTO SOB O OLHAR DO ENCENADOR

Todas as pesquisas de Constantin Stanislávski foram voltadas a fornecer caminhos para o ator elaborar o seu papel de uma forma verdadeira e profunda. É em *A Criação de Um Papel*, terceiro volume da sua trilogia, que ele expõe e aplica de forma prática todas as suas idéias na preparação de um papel específico. É interessante observar que essa obra, publicada pela primeira vez em 1961, muitos anos após a morte de Stanislávski, teve a sua redação definitiva na década de 1930. Dividido em três partes, cada uma delas é dedicada ao trabalho em uma peça: *A Desgraça de ter Espírito* de Griboyedov, *Otelo* de Shakespeare e *O Inspetor Geral* de Gogol¹⁴.

Na primeira, Stanislávski (1984, p. 19-119) dá ênfase à preparação do traçado interior do papel como ponto de partida para a sua criação e divide esse trabalho em três períodos: o período de estudo, o período de experiência emocional e o período da encarnação física. Na segunda e na terceira percebemos que ele estava revendo seus métodos e partindo para o Método das Ações Físicas, deslocando a ênfase do seu trabalho para a criação da vida física do papel, onde a sua criação é que liberta a sua vida interior. Devido a isso, em *Otelo* (1984, p. 121-221) a ordem do trabalho se altera. Tomando a primeira cena da peça como ponto de partida, Stanislávski estuda e analisa o conteúdo do texto com seus alunos. A partir daí ele retira o texto dos atores e eles improvisam e interpretam essa primeira cena de acordo com os fatos fornecidos e em termos de ações físicas. Pela fé na realidade das ações físicas e trabalhando com o que elas evocam: condições, circunstâncias, relações e sentimentos, chegam à veracidade e à entidade espiritual dos papéis. Só então o texto é retomado e as palavras do autor voltam a ser utilizadas. Em *O Inspetor Geral*, Stanislávski (1984, p. 223-259) surpreende os atores abordando o papel sem qualquer leitura do texto e sem qualquer conferência ou explicação sobre a peça. Eles simplesmente são convocados para ensaiá-la após um breve relato do enredo, simplesmente por meio de uma partitura de ações físicas determinadas pelas circunstâncias dadas e sempre respondendo à pergunta: “o que é que você mesmo (e não Khlestakov, que você não conhece) faria, se estivesse envolvido nessa ou

¹⁴ *O Inspetor Geral* de Gogol foi montado por Meyerhold (1874-1940), ex-aluno de Stanislávski, em 1926, depois de uma preparação de um ano e meio. Segundo Cavaliere (1996, p. 2), “essa polêmica montagem encerra a chave para a compreensão de todo o desenvolvimento do trabalho criativo do encenador ao longo de sua diversificada carreira (...) e pode ser considerada uma espécie de sùmula criativa do teatro de Meyerhold, síntese orgânica dos elementos estéticos, métodos e técnicas que ele vinha pesquisando em suas diversas produções desde os inícios do século: a *commedia dell'arte*, as improvisações, a pantomima, o grotesco, o simbolismo cênico”. Cabe observar que, no final da década de 1930, quando Stanislávski termina de redigir *A Criação de Um Papel*, Meyerhold tinha voltado a trabalhar com seu antigo mestre, acompanhando-o até a sua morte.

naquela situação?” (STANISLÁVSKI, 1984, p. 230). O ponto principal disso tudo é a evocação natural de impulsos para agir, em que momentos o ator se funde com o seu papel e toda a seqüência criativa que é efetivada graças ao impulso dessas ações físicas, e, finalmente, os sentimentos que as acompanham.

Apesar de Stanislávski não apresentar de uma forma sistematizada os passos que fazem parte de uma análise de texto, muitas vezes alterando a sua ordem ou o seu conceito (como é o caso de tema e superobjetivo, objetivo e intenção), algumas coisas são evidentes: quando ela é utilizada, é o primeiro período da preparação de um papel, serve como estímulo para a criação e a ela pertencem procedimentos elementares como a identificação das circunstâncias dadas, do tema, do superobjetivo, dos objetivos, divisão do texto em unidades, entre outros. Todavia, é claro que o foco do seu trabalho de análise do texto de uma peça é voltado bem mais para a criação dos papéis do que para uma participação efetiva do ator na criação da encenação ou para o seu entendimento das escolhas do encenador. Porém, fica evidente que todo esse trabalho de análise, dependendo de como for conduzido, pode gerar automaticamente esse entendimento. Esse processo serve não somente para o ator conhecer melhor o seu papel, mas também para ele familiarizar-se com o dramaturgo e com a peça toda, através das suas partes. Diz Stanislávski:

A análise disseca, descobre, examina, estuda, pesa, reconhece, rejeita, confirma. Desvenda a orientação e o pensamento básicos de uma peça e de um papel, o superobjetivo e a linha direta de ação. É com esse material que ela nutre a imaginação, os sentimentos, os pensamentos e a vontade. (STANISLÁVSKI, 1984, p. 166).

Para ele (1984, p. 167), o material da análise de texto deve gerar estímulos criadores que levem o ator a uma reação criadora. Deve servir aos propósitos criadores, e não bloqueá-los. Nesse processo, a mente sonda a peça em todas as direções e funciona como um baterdor que vai à frente reconhecendo o terreno e abrindo novos caminhos para as emoções. Depois que elas forem encontradas, testadas e trilharem todos esses caminhos, a mente volta outra vez para checar a sua real adequação às circunstâncias dadas e ao papel, consolidando o que foi conquistado.

Stanislávski (1984, p. 27) aponta vários planos da vida de uma peça que podem ser explorados em um trabalho de análise: o *plano externo*, que envolve os acontecimentos, o enredo e a forma da peça; o *plano da situação social*, envolvendo classe, nacionalidade e ambiente histórico; o *plano literário*, abrangendo aspectos como o estilo e o gênero; o *plano estético*, abrangendo as subcamadas de tudo o que é teatral e artístico, e tudo o que se refira ao

cenário e à produção; o *plano psicológico*, que envolve os processos de criação da ação interior; o *plano físico*, envolvendo as unidades, objetivos e ações físicas; o *plano dos sentimentos criadores pessoais*, que pertencem ao ator. Stanislávski (1984, p. 27) destaca que nem todos esses planos têm igual importância em todas as peças e nem todos são facilmente acessíveis. Podem variar o nível da sua influência de uma peça para outra, ou seja, em algumas alguns deles podem ser fundamentais para a criação da alma de um papel, em outras, podem servir apenas para a sua caracterização física, ou apenas para sugerir as imagens da encenação. Algumas obras, como, por exemplo, as que apresentam elementos simbólicos, são complexas e exigem um grande esforço intelectual, como se estivéssemos decifrando um verdadeiro enigma.

Depois de muitos anos atuando como encenadora e nunca abrindo mão do trabalho de análise de texto, apenas variando a sua profundidade de acordo com a obra em questão, a pesquisadora desta dissertação foi organizando um modelo de análise que abordasse cada um desses planos detalhadamente, e que proporcionasse ao ator um trabalho claro, objetivo e possível de ser realizado no curto período de ensaios de uma peça. Ao mesmo tempo, foi agregando outros elementos que lhe pareceram úteis, necessários e enriquecedores, os quais chegaram até a pesquisadora através de estudos, leituras, aulas recebidas e ministradas, e das suas experiências como encenadora. Destacamos que, na sua prática teatral, a análise de texto não é utilizada apenas para a construção das personagens, nem tampouco para criar uma partitura de ações, ou para nenhum método específico de interpretação. Ela é seu ponto de partida, quando, em um exercício solitário, cria os primeiros traços de uma encenação. Depois, em um exercício coletivo junto com os atores, essa análise se desenvolve, se modifica, se enriquece, sem perder, porém, o fio condutor que a iniciou. O objetivo da encenadora-pesquisadora é tirar o ator do mundo individual da personagem e da preocupação obsessiva com a sua construção e trazê-lo para a unidade da encenação; é torná-lo capaz de estabelecer maneiras de se relacionar com as outras personagens de uma forma criativa, mas coerente com a proposta do espetáculo. A intenção principal é conduzi-lo ao entendimento e ao domínio de cada ação que ele realiza para que ele possa escolher com segurança e ousadia a melhor forma de executá-la, tornando-se co-criador da dinâmica das cenas.

Tomando como ponto de partida o pensamento e os procedimentos stanislavskianos, apresentaremos, a seguir, o sistema de abordagem do texto teatral que utilizamos nos trabalhos de mesa. Salientamos que o foco dessa abordagem está no conteúdo do texto, e não na forma, pois nossa meta é, além de entendê-lo, obter estímulos de criação que nos levem à representação do texto teatral. Esse sistema é baseado na análise de texto que Stanislávski

apresenta em seu livro *A Criação de Um Papel*, tanto na abordagem de *A Desgraça de Ter Espírito* (1984, p. 19-57) como na de *Otelo* (1984, p. 165-221), e seus elementos foram selecionados não só desse estudo, mas dentre todos os elementos do Sistema. Como sugere Stanislávski, trabalharemos da periferia do texto para o centro, ou seja, das circunstâncias externas às personagens:

- a) *a primeira leitura da peça*: para Stanislávski (1984, p. 20), o entusiasmo artístico é a força que impulsiona a criatividade, e nada melhor para despertar no ator esse entusiasmo do que as primeiríssimas impressões sentidas com a primeira leitura da peça. Essas primeiras impressões são inesperadas, intuitivas e diretas, podendo trazer ao ator lampejos de sentimentos que mais tarde podem se desenvolver. Para deixar fluir essas impressões e ao mesmo tempo registrá-las, o ator deve estar receptivo durante seu primeiro contato com a peça e livre de preconceitos e influências de outras pessoas. Aconselha que a peça seja apresentada com clareza, simplicidade e compreensão de seus elementos fundamentais, em ambiente cuidadosamente preparado e lida por uma só pessoa. O leitor deve sugerir o ponto de partida do escritor, isto é, o pensamento, sentimentos ou fatos que o levaram a escrever a peça, indo direto ao tema da obra. Consideramos de extrema importância esse primeiro contato com o texto teatral, onde o ator é apenas ouvinte. As primeiras impressões registradas geralmente são fortes indicadores do que o público poderá sentir ao assistir a representação desse mesmo texto. Preferimos, porém, apresentar a peça ao elenco sem nenhum comentário anterior sobre o autor ou sobre a obra, deixando que esse estudo faça parte dos próximos passos do trabalho, evitando, assim, que esse conhecimento interfira de uma forma racional e preestabelecida nas suas sensações. Solicitamos aos atores para tomarem notas de todas as impressões, sensações ou sentimentos que forem surgindo durante a leitura da peça. No final, tudo isso é compartilhado, conferido e armazenado para posterior utilização. Depois desse primeiro contato com a peça, outras leituras poderão ser feitas, com a finalidade de permitir o desenvolvimento da análise de alguns elementos;
- b) *identificação do assunto, do tema e do superobjetivo*: Stanislávski (2001, p. 176) não separa claramente a definição de tema da definição de superobjetivo, tratando os dois conceitos como idéia central, cerne ou espírito da obra. Para Lewis (1982, p. 53), “superobjetivo é algo muito próximo do que se chama de tema, isto é, a idéia motivadora geral que permeia toda a peça”. Porém, Stanislávski deixa evidente que

relaciona o superobjetivo diretamente com as intenções do autor, com o impulso que o levou a escrever sobre determinado tema:

Dostoievski foi impelido a escrever *Os Irmãos Karamazov* pela preocupação que lhe ocupou a vida inteira: a procura de Deus. (...) Anton Tchekhov combateu a *trivialidade* da vida burguesa e esse foi o *leitmotiv* da maior parte da sua produção literária. (STANISLÁVSKI, 1976a, p. 285).

A esses dois elementos – tema e superobjetivo, achamos importante somar mais um: o assunto. Dessa forma, ao mesmo tempo em que construímos um tripé que sustenta toda a estrutura da peça e se relaciona entre si, conseguimos desmembrar o conceito e a função de cada um deles:

- como *assunto*, consideramos aquilo que a história conta, ou melhor, “sobre quem” a história conta. Nem sempre após uma primeira leitura o ator consegue identificar ou resumir em poucas linhas o assunto da peça. Porém, quando isso é alcançado, além de sintetizar a história, o ator também identifica o(s) protagonista(s) e o(s) antagonista(s), ou seja, quem move a ação e quem provoca o conflito. Por exemplo, *Romeu e Julieta* de Shakespeare conta a história de dois jovens, filhos de famílias inimigas, que se apaixonam perdidamente e lutam para ficarem juntos, sem se importarem com o ódio que separa seus familiares. Muitas vezes, o deslocamento do foco do assunto de uma peça pode mudar a sua abordagem. Por exemplo, *Bodas de Sangue* de Lorca, conta a história de Leonardo, um jovem que não se conforma com a ordem social e convence a sua amada a fugir com ele no dia das suas bodas com um rico fazendeiro. Por outro lado também, poderíamos dizer que esta peça conta a história de uma mulher que foge com seu amado no dia de suas bodas. No primeiro caso a abordagem é mais social e universal, enquanto que no segundo, restringimos o assunto a uma abordagem particular;
- quanto ao *tema*, depois de experimentarmos várias definições com atores e alunos, consideramos que o conceito que dá maior sentido à palavra tema na obra teatral, é: tema é aquilo que a peça aborda, e pode ser resumido em uma ou duas palavras. Por exemplo: solidão, corrupção, jogo de poder, amor, casamento por interesse, hipocrisia social, entre outros. Muitas vezes uma peça pode ter um tema aparente, ou seja, de mais fácil identificação, ou vários temas. Stanislávski (1976a, p. 307), aponta os perigos de um tema vago e reforça a necessidade de escolhermos um tema com nitidez, para que a insegurança não norteie erroneamente o processo de

criação tanto do diretor quanto do ator. Nosso autor (1976a, p. 286) também ressalta a importância de escolhermos como tema principal, aquele que amplie a dimensão do texto para uma abordagem mais universal e não o que reduz a peça ao problema pessoal de um ou dois personagens. Por exemplo, se identificarmos o tema de *Romeu e Julieta* como “amor proibido”, isso reduzirá a peça à história dos dois jovens em questão. Ao contrário, se escolhermos como tema o “amor juvenil”, daremos à peça o frescor que Shakespeare coloca em cada cena e ampliaremos a abordagem ao amor dos adolescentes, onde o ímpeto e o despertar da libido os leva a “morrer de amor” em cada paixão. Em *Bodas de Sangue*, o mais fácil é novamente considerarmos como tema o “amor proibido”. No entanto, se analisarmos atentamente, perceberemos que todas as personagens da peça têm seus desejos e instintos fortemente reprimidos, como o sangue que é comprimido dentro das veias. A partir desse olhar, podemos considerar como tema da peça “desejos reprimidos”, envolvendo nele todas as personagens, ao mesmo tempo em que levamos em conta o contexto histórico da Espanha de Garcia Lorca;

- como *superobjetivo*, consideramos o pensamento ou o olhar do autor ao escrever sobre um determinado tema. Por exemplo, podemos considerar que o superobjetivo de Lorca com *Bodas de Sangue* é criticar a repressão, é mostrar que numa sociedade repressora quem assume seus desejos, é punido. Em *Romeu e Julieta* podemos considerar que o superobjetivo de Shakespeare é mostrar que é bom morrer de amor, ou ainda, que amar sempre vale a pena.

Fechando esse tripé de uma maneira sintética e objetiva, podemos dizer que “uma peça aborda um tema, por meio de um assunto, para demonstrar o pensamento do autor”. Podemos perceber as variantes dentro desse tripé de autor para autor. Por exemplo, Wedekind, em *O Despertar da Primavera*, aborda o amor juvenil diferentemente de Shakespeare, dando um cunho mais dramático e expressionista ao mesmo tema. Da mesma forma, o tema *solidão* pode ser desenvolvido por meio de inúmeras histórias ou assuntos, transmitindo ao público a idéia de que ela é a pior coisa que existe, ou, ao contrário, que a solidão é sempre uma conquista;

- c) *tipo de conflito*: para Stanislávski, cada papel tem um superobjetivo, definido pela aspiração ou desejo essencial da personagem na peça, que por sua vez age para realizá-lo, definindo a sua linha direta de ação. Essa ação requer um movimento, um esforço em direção a alguma coisa. “Mas, inevitavelmente, nos chocamos contra os movimentos e esforços opostos de outras pessoas, ou com acontecimentos

conflitantes, ou com obstáculos causados pelos elementos, ou com outros empecilhos.” (STANISLÁVSKI, 1984, p. 93) E, assim como na vida, no palco, a personagem se choca contra as ações opostas de outras personagens ou circunstâncias, constituindo o que ele chama de “situação dramática”. Fica evidente que Stanislávski, quando comenta sobre a oposição dos desejos humanos, está colocando sua atenção no conflito, ou seja, na base do drama. Pallottini (2006, p. 54) diz que “teatro é ação, ação dramática é conflito, em geral de vontades conscientes de seus meios e caminhando determinadamente em busca de seus objetivos”. Dietrich (1983, p. 21), baseando-se em Brunetière, crítico dramático francês da segunda metade do séc. XIX, diz que o drama é baseado no choque dos desejos humanos em luta, definindo-o como “uma história, em forma dialogada, de um conflito humano, projetada, por meio da palavra e da ação, de um palco para uma platéia.” Comenta que uma peça pode descrever o conflito do homem contra o Destino, do homem contra as forças da natureza, de um homem contra outro homem, do homem contra si mesmo ou do homem contra a sociedade, e que, quanto aos dois últimos casos, geralmente o conflito é corporificado na forma de outro homem, que atua como um obstáculo na passagem dos acontecimentos. Por exemplo, em *Bodas de Sangue*, Lorca apresenta o conflito do homem contra a sociedade, corporificando-a no papel do Noivo. Já em *Hamlet*, Shakespeare apresenta o conflito do homem contra si mesmo, resultante do conflito do homem contra a sociedade, corporificando os opositores em Gertrude e em todos os membros da Corte. Diante da presença indiscutível do conflito em toda a peça ou em toda ação dramática, consideramos fundamental a sua identificação antes do ator avançar na análise de outros elementos, mesmo que mais adiante seja preciso corrigi-lo ou adequá-lo;

- d) *gênero e estilo*: nesse momento analisamos a obra a partir do ponto de vista literário, localizando em que categoria ela se encaixa dentro do que chamamos de Gênero Dramático, ou seja, identificando se é uma tragédia, um drama, uma comédia, uma farsa, entre outros. Observamos a maneira de o autor escrever, os termos utilizados, a propriedade das palavras, as figuras de linguagem, o ritmo e a musicalidade das frases. Essas observações podem nos trazer alguns traços estilísticos da obra. Segundo Rosenfeld (1985, p. 18), uma obra literária de certo gênero pode apresentar traços estilísticos de outro, assim, quando adjetivamos um determinado gênero, estaremos lhe imprimindo um estilo. Por exemplo, podemos dizer que *Romeu e Julieta* de Shakespeare é uma tragédia romântica, que *Bodas de Sangue* de Lorca é

um drama lírico, que *À Margem da Vida* de Tennessee Williams é uma drama épico, pois é narrado por uma das personagens, ou ainda que *Solness, o Construtor* de Ibsen é um drama realista-simbolista. Essa análise poderá levar o ator a decifrar outras camadas do texto, especialmente quando se tratar de obras com elementos fantásticos ou simbólicos.

- e) as *circunstâncias dadas*: nesse momento identificamos e analisamos todas as circunstâncias externas dadas pelo autor e que são capazes de interferir na ação. Comportamentos são alterados de época para época, de lugar para lugar, de um ambiente para outro e até mesmo de uma condição climática para outra. É importante que saibamos quando transcorre a ação: a época, a estação do ano, o período do dia. Por exemplo, em *Casa de Bonecas* de Ibsen, é importante o ano da ação, o Natal e a neve que cai nessa época. Tão importante quanto o *quando*, é o *onde* se localiza a ação: a cidade ou país, o tipo de casa, espaço ou ambiente. Stanislávski (1984, p. 170) ressalta, por exemplo, a importância de a ação de *Otelo* de Shakespeare acontecer em Veneza, em um bairro aristocrático, perto do Grande Canal, portanto, com uma grande parte do palco ocupada pela água. Da mesma forma, é importante reconhecermos se a ação acontece em um campo de batalha, como *Pic-Nic No Front* de Arrabal, ou em um pequeno apartamento de um prédio situado entre dois becos, como em *À Margem da Vida* de Tennessee Williams ou na rua como em *Solidão Nos Campos de Algodão* de Bernard –Marie Koltès ou ainda quando essa ação acontece em vários espaços, como em *Bodas de Sangue* de Lorca ou em qualquer lugar, como em *Esperando Godot* de Beckett;
- f) o *contexto*: depois de localizarmos a ação, partimos para a identificação e o estudo do seu contexto histórico, nos aspectos que realmente nela interferem. Vários contextos podem influir no pensamento do autor e no desenrolar dos acontecimentos: o político, o econômico, o social, o filosófico, o religioso, o cultural e até mesmo a maneira de como as relações familiares estão estabelecidas. Por exemplo, é impossível avaliar a importância da obra *O Inglês Maquinista* de Martins Pena se não soubermos situá-la em todo o contexto que cerca o ano de 1842, quando se passa a ação: o reinado de D. Pedro II, a pressão da Inglaterra contra a escravatura, a Primeira Revolução Industrial, o início da entrada do capital estrangeiro no país, as revoltas em toda a sua extensão, a reação contra os ingleses, os altos impostos, a moradia dos aristocratas do café sendo transferida para a cidade, os negros livres que continuavam agregados e mal-tratados pelos patrões e a influência da cultura

francesa. Da mesma forma, não conseguiremos entender nenhum dos textos da obra de Lorca, se não nos inteirarmos da situação da Espanha daquela época. No entanto, nem sempre encontramos essa amplitude de influências, podendo a ênfase estar ora em um aspecto, ora em outro;

- g) *divisão do texto em unidades*: como já comentamos anteriormente, Stanislávski (1984, p. 264) recomenda dividir o texto em grandes ou pequenas unidades e ainda nomeá-las em conformidade com o principal fato, acontecimento ou assunto que nelas é abordado, usando para isso um substantivo. Esse procedimento é apenas para fins de estudo e para facilitar o trabalho do ator, pois, na encenação, as cenas se fundem na dinâmica do espetáculo. No final desse trabalho, teremos uma visão muito definida de toda a seqüência e encadeamento dos fatos. Ao trabalhar com os atores, ao invés de empregarmos os termos “grandes e pequenas unidades”, preferimos chamá-las de cenas e subcenas, pois lhes são mais familiares e lhes reportam imediatamente à imagem da encenação. Stanislávski (1976a, p. 142) ressalta que cada unidade está intimamente relacionada com os objetivos dos atores, e o que determina o fim de uma cena e o começo de outra, é uma forte mudança de objetivos.
- h) *análise das cenas*: para compor essa etapa do estudo do texto, selecionamos alguns elementos que consideramos fundamentais para a construção das cenas e para a realização e justificação da ação. Seguindo o pensamento de Stanislávski (1984, p.115), uma partitura cênica deve fornecer impulsos para agir, e à medida que se esclarecem as unidades, as energias básicas das personagens e os objetivos, imediatamente se manifesta o impulso natural de efetivar os desejos e as aspirações. Segundo Stanislávski (1984, p. 240), executando adequadamente os estímulos interiores para agir, o ator consegue criar ações verdadeiras, produtivas, e intencionais, nas circunstâncias propostas pelo autor. Espontaneamente, ele começa a realizar ações lógicas, coerentes e verdadeiras, pois, quando o corpo está diretamente conectado com as motivações interiores, é mais difícil cair nas atuações estereotipadas. Isso, por si só, já confere verdade cênica à atuação. Identificando na análise de cenas as circunstâncias dadas (geralmente resumida pelo título que lhe é conferido), os objetivos de cada personagem, as ações principais que executam para realizar tais objetivos e suas emoções básicas, acreditaram que tanto o ator quanto o encenador têm em suas mãos um bom ponto de partida para a construção da encenação. Agregando a esses elementos o ritmo e o clima de cada unidade,

poderemos vislumbrar o tom que devemos atingir para colorir a representação. Então, uma vez realizada a divisão do texto em cenas e subcenas, identificamos em cada uma delas os seguintes elementos:

- *objetivo*: é aquilo que cada personagem quer realizar em cada cena, e geralmente corresponde a um verbo. Segundo Stanislávski (1984, p. 68), os objetivos podem ser tanto físicos como psicológicos, e um ator deve saber distinguir um objetivo criador de um objetivo irrelevante, assimilando os que mais se ajustarem ao seu papel. Os objetivos criadores possuem um magnetismo capaz de mover os sentimentos do ator, e, dessa forma, dar vida às ações de uma personagem.
- *resumo da ação*: deverá conter o cerne da ação dramática de cada cena. Resume, também por um verbo, que atitude ou ação as personagens executam para alcançar os seus objetivos. Ex: fulano acusa e beltrano se defende, ou fulano persegue e beltrano foge. Nessa fase, em que analisamos o texto em uma instância mais intelectual, essas ações geralmente aparecem traduzidas pela expressão verbal, isto é, pelo que as personagens dizem, ou, ainda, pelas indicações do autor ao longo do texto. Mesmo assim, conseguimos, de antemão, imaginar que ações corporais elas executam enquanto falam. Esse item foi incluído por nós nesse processo de análise, a partir da necessidade de identificarmos a ação dramática principal dentro de cada cena;
- *clima*: Stanislávski (1984, p.38) define como clima, o estado de espírito geral de uma cena, isto é, a sua atmosfera, e é gerado a partir das emoções das personagens naquele momento. Em seus trabalhos com os atores, Stanislávski (1976b, p. 205) utiliza a terminologia musical para definir os climas, como por exemplo, um clima allegro, andante, prestíssimo, moderato ou sostenuto. Preferimos utilizar esses termos para a definição do ritmo, utilizando adjetivos para qualificar os climas. Por exemplo, podemos ter uma cena com um clima tenso, nervoso, inquieto, alegre, solene, maçante, misterioso, animado, entre muitos outros;
- *ritmo*: para Stanislávski (1976b, p. 216), um determinado ritmo nos leva a um determinado clima, influenciando diretamente em nosso estado de espírito, e, uma ótima peça, muita bem produzida e interpretada, pode deixar de ser sucesso pelo simples motivo de estar sendo representada com um ritmo inadequado. Por isso, consideramos ser importante definir o ritmo correto para cada cena, alcançando assim o ritmo e a atmosfera apropriados para a encenação. Muitas vezes pode acontecer de identificarmos primeiro o ritmo da cena para depois encontrarmos o

seu verdadeiro clima. Acreditamos que a terminologia das dinâmicas musicais é um excelente recurso para nomear os ritmos identificados, não só porque abrange o andamento e a intensidade das cenas, mas também porque facilita muito no momento da sua execução. Por exemplo, uma cena pode ter um ritmo vivace, allegro, andante majestoso, largo, larghetto, adágio, entre outros. Algumas vezes pode acontecer de os próprios atores criarem termos específicos para caracterizar um ou outro ritmo mais difícil de ser verbalizado, como por exemplo, o termo “pulsante”, que se adapta muito bem a uma cena vibrante mais interna do que externamente.

- *emoção básica das personagens*: é a energia básica ou o estado de espírito que predomina na personagem em uma cena determinada. Nem sempre ela se manifesta de uma maneira intensa e clara, atingindo o grau de uma emoção arrebatadora, como a raiva, o ciúme, o medo, o ódio, o amor, ou a paixão. Às vezes, essa energia se manifesta através de um estado de impaciência, irritação, tédio, impotência, curiosidade, frustração, tranqüilidade, e assim por diante. Mesmo assim, usaremos o termo *emoção* para nomear essa energia básica. Preferimos destacar, sempre que possível duas emoções principais e contrastantes para cada personagem, a fim de enriquecer a atuação do ator, como por exemplo: medo e curiosidade, raiva e amor, entre tantas outras;
 - *avaliação dos fatos*: para Stanislávski (1984, p. 49), os fatos externos de uma peça podem ocultar importantes dados da vida interior das personagens. Então, de posse de toda a seqüência das cenas e dos fatos, partimos para a sua avaliação, isto é, medimos a real importância desses fatos, respondendo à pergunta: “sem o quê a peça não existiria”. A partir daí, podemos identificar cenas sem nenhuma utilidade dentro do espetáculo, portanto, passíveis de serem cortadas, ou cenas que devam ser bastante valorizadas. Por exemplo, somente citando alguns fatos, em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, a peça não existiria sem a rivalidade entre as duas famílias, se Romeu não fosse ao baile, se Julieta não se apaixonasse por ele, se a Ama não os apoiasse, se Teobaldo não matasse Mercucio, se Romeu não matasse Teobaldo, se o Frei não ajudasse os amantes, e assim por diante;
- i) *estudo das personagens*: depois de analisarmos o texto e as cenas, passamos ao estudo das personagens focalizando o trabalho em cinco pontos. São eles:
- *superobjetivo*: para Stanislávski (1984, p. 92), cada papel esconde dentro de si um desejo vital, que aliado a uma vontade e a um esforço, transforma-se em um

propósito vital, configurando-se como seu superobjetivo na peça. É ele quem traça a linha direta de ação da personagem, ou seja, todas as suas ações são realizadas para alcançar esse propósito. O superobjetivo de um papel deve ser coerente ao superobjetivo da peça. Em *Romeu e Julieta* o superobjetivo de Romeu é viver intensamente seu amor por Julieta, o de Julieta é ser feliz com Romeu, o da Ama é ver Julieta feliz, o do Frei é pacificar as duas famílias, o de Paris é casar-se com Julieta;

- *condicionamento*: a partir das circunstâncias dadas, podemos chegar ao condicionamento das personagens, isto é, a alguns fatores importantes que influem no seu comportamento. Dentre esses fatores podemos destacar a sua filiação, a maneira e o lugar onde foi criada e educada, sua cultura, sua religião, sua situação financeira, suas amizades, suas crenças;
- *características físicas e psicológicas*: podemos encontrá-las claramente no texto ou podemos chegar até elas analisando as atitudes e as falas das personagens. Para Stanislávski (1984, p. 82), é importante que o ator encontre em seu papel sentimentos ricos, variados e contraditórios, ampliando, assim, as suas nuances e a sua dimensão. Portanto, quando o ator estiver representando o papel de um homem bom, ele deve sondar o que esse homem pode ter de mau; quando estiver representando alguém inteligente, deve procurar o seu ponto fraco mental; em um homem malicioso, deve procurar a sua ingenuidade; se estiver interpretando alguém alegre, deve procurar o seu lado sério; em uma personagem corajosa, deve encontrar o seu medo. Procuramos fazer esse estudo de uma forma bem objetiva, separando as características da personagem em *lado A* e em *lado B*, deixando claro que *A* e *B* não têm nenhuma relação com lado bom ou lado mau. Pelo contrário, consideramos como *lado A*, aquele que é mais facilmente identificado na peça, isto é, as características mais demonstradas pela personagem. Em contrapartida, entendemos como *lado B*, as características que estão encobertas e que a personagem só demonstra muito sutilmente por uma pequena ação, reação ou fala. A partir das características das personagens, conseguimos identificar a energia básica de cada uma, isto é, como elas se movimentam diante dos fatos. Uma personagem pode ser vibrante ou lenta, tranqüila ou inquieta, normal ou acelerada, entre outras;
- *emoção básica na peça*: podemos perceber que cada personagem apresenta uma ou duas emoções básicas durante o desenrolar de uma peça, na maior parte das

vezes coerente com seus lados A e B e com a sua energia básica. Por exemplo, em *Bodas de Sangue* a Mãe é movida basicamente pelo ressentimento e pelo amor materno, a Mulher pela raiva e pelo amor, a Noiva pelo medo e pela paixão, Leonardo pelo instinto e pela libido. Paralelamente a essas emoções básicas e principais, encontramos várias emoções adjacentes, decorrentes das situações enfrentadas pelas personagens em cada cena;

- *relacionamento*: nessa etapa traçamos o relacionamento de cada personagem com todos os outros personagens da peça, desde que eles se cruzem no transcorrer da ação. O uso da preposição *com* facilita bastante este trabalho, ajudando a definir com mais clareza as relações, como por exemplo: com amor, com respeito, com temor, com ódio, com raiva, com agressividade, com desdém, com menosprezo, com amizade, com carinho;
 - *função*: aqui identificamos os protagonistas e os antagonistas, ou seja, quem move a ação e quem provoca o conflito, bem como quem reforça e quem resolve esse conflito. Nessa etapa conseguimos identificar a importância de cada personagem, entendendo a sua real função no contexto da narrativa.
- 1) *identificação de elementos simbólicos e metáforas*: nesse momento do processo de análise de um texto teatral, já estamos bastante familiarizados com ele e, portanto, capazes de decifrar seus elementos simbólicos e as suas metáforas. Um texto inteiro pode ser uma metáfora, ou seja, fala de uma coisa para dizer outra, como por exemplo, *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca – uma metáfora do fascismo, ou *A Cantora Careca* de Ionesco - uma metáfora da falta de comunicação entre as pessoas, ou também pode apresentar metáforas em algumas situações ou elementos. Uma obra, mesmo realista, pode apresentar elementos simbólicos em sua narrativa, como é o caso de *Longa Jornada Noite Adentro* de O'Neil, onde o fato de Mary Tyrone estar sempre procurando seus óculos, simboliza a sua fuga da realidade, ou de *O Cerejeira* de Tchekhov, onde a cerejeira simboliza a decadência de uma classe social, ou de *Solness, o Construtor* de Ibsen, onde a grande torre que está sendo construída simboliza a sede de sucesso que impulsiona o engenheiro, ao mesmo tempo em que o medo que ele sente em subir até o seu topo simboliza o medo da queda ou o medo da velhice.

A análise de um texto teatral não se esgota por aqui, podendo apresentar a necessidade de outras abordagens, dependendo da complexidade da obra em questão. Porém, tendo em vista o reduzido tempo que geralmente é destinado aos ensaios de um espetáculo teatral,

acreditamos que os elementos apresentados acima já se constituem em importantes estímulos de criação, apontando caminhos de atuação tanto para os atores como para o encenador.

Nesse capítulo fizemos um breve percurso pelo pensamento e pela prática cênica proposta por Constantin Stanislávski, retirando dela os elementos que farão parte da nossa pesquisa. No capítulo seguinte, apresentaremos o segundo autor que fundamenta o nosso trabalho: Rudolf Laban, selecionando, dentre os seus estudos sobre o movimento, os temas que melhor atendem aos objetivos desta pesquisa.

2 RUDOLF LABAN

2.1 UMA VIDA EM MOVIMENTO

Rudolf Laban trilhou todas as fases da sua vida, envolvido com sua grande paixão: o movimento. Para Laban (1985, p. 100), era fundamental entender aquilo que ele considerava como “expressão externa da energia vital interior”, isto é, a essência da vida, pois toda a forma de expressão, seja falar, escrever, pintar, tocar um instrumento, ou dançar utiliza o movimento como veículo. Entendendo o movimento, entenderíamos a vida. Considerava o ser humano como uma unidade entre corpo, mente e espírito e o movimento resultante dessa interdependência. Norteou seus estudos em princípios básicos e universais do movimento e criou parâmetros para a sua prática, análise e descrição que, por sua abrangência, podem ser aplicados não somente em qualquer modalidade de dança, mas também em áreas como o teatro, a psicologia, a educação, a saúde, bem como para melhorar a execução física de qualquer forma de trabalho.

Sua Arte do Movimento, como também é chamada a sua teoria, desenvolveu-se a partir da observação do movimento corporal no trabalho industrial, na vida cotidiana e na própria dança, tornando-a possível para todos e rompendo com os códigos formais e rígidos do balé clássico. Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 15) comentam que Laban observava o movimento das pessoas tanto nas suas atividades sociais como festivais, feiras, casamentos, danças camponesas e procissões religiosas, como no seu trabalho cotidiano, e percebia que todas as movimentações eram extremamente expressivas e comunicativas, e executadas com admirável ritmo, desenvoltura e harmonia.

Mais importante do que conhecer a cronologia da vida de Rudolf Laban, é perceber o quanto o movimento está nela presente, da infância até a sua morte, e como isso se refletiu na sua maneira de viver e nas suas pesquisas. Uma notável capacidade de movimento sempre esteve presente nas suas idéias, nas suas atitudes e nas suas relações. Dono de uma personalidade enigmática, versátil e complexa, Hodgson (2001, p. 16) comenta que Laban mudava a sua residência, seu foco, sua concentração e até a sua aparência quase a cada fase da lua. Suas fotografias revelam algumas de suas facetas: às vezes parecia um cadete do exército, outras um poeta da Boêmia, um místico, um homem cortês ou um homem de negócios. Ele

podia ser visto trabalhando como um severo professor, um idealista, um disciplinado bailarino, um organizador de grandes eventos, um teórico ou ainda escrevendo canções em Paris. Podia ser encontrado dando aulas nas montanhas da Suíça ou dirigindo camponeses por telefone em Viena, ou ainda desenhando o projeto de um teatro, pintando uma paisagem do Danúbio ou analisando as ações de trabalhadores nas fábricas do norte da Inglaterra. Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 11) comentam que ele era dotado de uma apurada consciência social em oposição a uma notável ingenuidade política, e que as chaves para o entendimento do seu caráter encontram-se no tipo de educação que recebeu ao longo da sua infância.

Rudolf Laban (1879-1958) nasceu na Bratislava, na Hungria, filho mais velho de um governador militar do Império Austro-Húngaro. Seus pais ficavam ausentes a maior parte do tempo, envolvidos em missões militares e diplomáticas. Nessas ocasiões sua educação era entregue a governantas, e Rudolf passava grande parte do seu tempo inventando peças para representar em seu teatro de bonecos, muitas delas baseadas nos mitos e lendas contados por sua avó. Quando Laban acompanhava seus pais a países distantes, sua educação era temporariamente entregue a professores locais ou até mesmo a monges, como aconteceu no Tibet.

As viagens a terras longínquas, como o Oriente e a Ásia Menor, proporcionaram ao jovem Laban o contato com culturas exóticas e aventuras difíceis de serem vivenciadas por outros garotos da sua idade. Foi em uma dessas viagens que conheceu as cerimônias religiosas dos dervixes, as quais lhe causaram forte impressão e despertaram o seu interesse pela dança. Todas essas experiências lhe trouxeram a dificuldade de adaptar-se a uma escola tradicional, e, quando foi mandado para a escola secundária, revelou-se rebelde e indisciplinado. Segundo Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 12), essa maneira de vida transformou Laban em uma pessoa refinada e extremamente criativa, porém, sem disciplina mental e com deficiência de lógica linear e rigor acadêmico. Apesar de entender e falar muito bem várias línguas, nunca conseguiu escrever corretamente nenhuma delas.

Ainda na sua juventude, Laban tornou-se aprendiz de um velho pintor amigo de seus pais, adepto da tradicional escola naturalista. Foi sob a sua orientação que aprendeu a pintar e a desenhar, desenvolveu o senso de observação, proporção e perspectiva, e despertou seu interesse pelas formas geométricas. Nessa época Laban começou a ter certeza que não seguiria nem a carreira militar nem a diplomática, e cada vez mais cedia às suas tendências artísticas e à sua necessidade de dançar e mover-se livremente. Desapontado com o desempenho do filho na escola e preocupado com as suas visíveis inclinações artísticas, seu pai mandou-o, em 1897, para treinamento militar na Academia de Cadetes em Viena,

apostando na sua grande habilidade de montaria. Ali, Laban nunca mostrou interesse pelos equipamentos de guerra e pelas armas de fogo, e, segundo Hodgson (2001, p. 19), os únicos momentos de felicidade eram quando as autoridades pediam que ele dirigisse os festivais de dança dos cadetes para as celebrações de final de ano.

Tornou-se claro para mim, que meu lugar não era ali, servindo a uma cruel tropa de aço, mas, ao contrário, era tornar-me um tipo de adversário e antítese disso, a despeito da minha admiração por sua força. (LABAN apud HODGSON, 2001, p. 19).

Finalmente, seu pai concordou que ele seguisse o ramo menos controverso das artes, e, em 1900, Rudolf Laban seguiu para Paris para aprender desenho, pintura e arquitetura na Escola de Belas Artes, ao invés de estudar dança e teatro. Este foi o seu único treinamento formal, e o pensamento visual das artes plásticas com suas formas e modelos, sempre acompanhou os seus estudos do movimento.

No período em que viveu em Paris, casou-se com a artista plástica Martha Frickie, trabalhou como ilustrador e também desenvolveu vários projetos relacionados com arquitetura teatral, cenografia e figurinos. Envolveu-se com os vários movimentos culturais que fervilhavam na cidade e conviveu com muitos atores, dançarinos e diretores, entrando em contato com as idéias sobre o movimento de François Delsarte¹⁵. Frequentava todo tipo de performance de dança nos cabarés de Montparnase, juntando-se a grupos de improvisação para fazer experimentações de movimento, e, em Nice, adquiriu suas primeiras experiências em dança comunitária. Laban sempre se preocupou com a efemeridade da dança, em oposição às outras formas de arte que podiam ser registradas, como a música, as artes plásticas e a poesia. Foi também nessa época que começou a desenvolver suas pesquisas em direção a uma escrita da dança, ou seja, começou a pesquisar uma forma de registrar não somente os passos ou os movimentos desses passos no chão, mas um sistema mais abrangente, que registrasse as posições do corpo e as dinâmicas de movimentos. Mais tarde esse sistema ficaria conhecido como *Kinetographie* ou *Labanotation*. Todas essas experiências foram determinantes nos estudos de Laban, introduzindo temas, idéias e elementos que mais tarde seriam por ele desenvolvidos, tomando parte nos seus princípios e conceitos fundamentais.

Laban ficou viúvo muito cedo e voltou para a Alemanha, em 1910, já casado com a cantora Maja Lederer. Viveu em Munique até a Primeira Guerra Mundial, onde fez mais

¹⁵ *François Delsarte* (1811-1871) – França: estudioso do movimento e das suas implicações emocionais e espirituais, elaborou uma técnica de expressão corporal para artistas cênicos, baseado em dois princípios básicos: *A Lei da Trindade* – o homem participa da tríplice natureza divina (Pai-Filho-Espírito Santo) por meio da vida, alma e espírito, que por sua vez estão relacionados à três estados (sensível, moral e intelectual); e *A Lei da Correspondência* – a cada função espiritual, corresponde uma função do corpo, e a cada grande função do corpo, corresponde um ato espiritual.

experimentos com o movimento, entrou em contato com a euritmia de Jacques Dalcroze¹⁶ e continuou sua pesquisa sobre a escrita da dança, dedicando-se ao estudo dos famosos *Escritos Sobre a Dança* (1760) de Noverre¹⁷.

Rudolf Laban tinha uma visão holística e universal do movimento e dedicou toda a sua vida a observar e a procurar na natureza o seu significado e as suas ramificações. Ele buscava a harmonia do movimento e uma relação corporal expressiva e comunicativa com a totalidade da existência. Devido a isso, o desenvolvimento de habilidades puramente físicas não atraía o seu interesse. Segundo Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 15), Laban sentia uma profunda relação entre o movimento do indivíduo e o do cosmo, e, assim como os elétrons se movem ao redor de um núcleo, ele acreditava que os corpos se movem ao redor de corpos. Por isso, para Laban, dança era uma atividade grupal e comunitária.

Foi em 1913 e 1914, dirigindo os festivais de verão do Monte Verità em Ascona (Suíça) às margens do Lago Maggiore, que ele começou a desenvolver seus princípios sobre o movimento e a aplicá-los no treinamento de dançarinos de uma forma mais sistematizada e compreensível. Esses festivais promoviam cursos que reuniam tanto artistas profissionais quanto amadores, e tinham como objetivo desenvolver no aluno o conhecimento de todo o seu corpo e como usá-lo expressivamente, proporcionando a descoberta dos seus meios individuais de expressão e comunicação. Segundo Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 35), o programa se baseava em três palavras: Dança – Som – Palavra, e ao invés de Laban ensinar uma técnica de dança, suas aulas enfocavam o equilíbrio, a coordenação, a flexibilidade, o controle, a versatilidade rítmica e a relação corpo-espço. Os exercícios corporais eram feitos ao ar livre, com os pés descalços, com roupas leves e até mesmo sem roupa para maior liberdade de movimentos e maior contato com a natureza. Para trabalhar com o Som e a Palavra, Laban contava com sua esposa que ministrava aulas de canto e com uma discípula de Dalcroze, encarregada das aulas de música.

Paralelamente aos cursos, Laban envolveu a comunidade do Lago Maggiore em danças que ele chamou de *Dance Farm*, criadas a partir das experiências ocupacionais dos

¹⁶ *Emile Jacques Dalcroze* (1865-1950) – Suíça: professor de harmonia e solfejo no Conservatório de Genebra, formulou um sistema de ensino baseado no senso rítmico, com o objetivo de desenvolver nos seus alunos um “ouvido interior”, isto é, o corpo como conector entre os sons e o pensamento. Acredita que a execução do *movimento rítmico* conduz à percepção do *sentido rítmico* (ou sentido muscular), que desencadeia a *representação rítmica*, que por sua vez, leva a uma *consciência rítmica*.

¹⁷ *Jean Georges Noverre* (1727-1810) – França: professor de balé, em suas famosas *Lettres sur la danse et les ballets*, defende suas idéias renovadoras sobre a dança, em oposição ao balé da sua época. Aboliu os antigos e pesados vestidos que impediam o livre fluxo do movimento e criou o *ballet d’action*, o qual expressava as paixões humanas por meio de movimentos decorrentes dos conteúdos temáticos, estabelecendo relações entre as personagens.

habitantes do lugar. Segundo Cordeiro; Homburger; Cavalcanti (1989, p. 5), esses eventos conduziram Laban para o que mais tarde ele chamaria de *Moviment Choir* (Dança Coral), e contribuíram para fundamentar o conceito de que a dança é uma forma natural de expressão do homem. Nessa ocasião, Laban começou a escrever artigos sobre suas idéias e a publicá-los em jornais e periódicos.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, Laban mudou-se para Zurique onde abriu sua própria escola de dança e permaneceu até 1919. Produziu vários espetáculos e apresentou uma performance de seus alunos para os Dadaístas no Cabaret Voltaire. Separou-se de Maja Lederer e uniu-se a Dussia Bereska. Nessa época Laban já estava cercado de colaboradores, como Mary Wigman, Kurt Jooss e Albrecht Knust, os quais tiveram papéis importantes no desenvolvimento da sua teoria. Mais tarde Lisa Ullmann juntou-se a eles, colaborando com a organização e publicação dessa teoria. Em 1920 mudou-se para Stuttgart, sendo convidado pelo National Theatre de Mannheim para dirigir a sua companhia de balé.

Com o fim da guerra, Laban mudou-se para Hamburgo, e, em 1923, abriu oficialmente seu próprio teatro em um edifício desocupado pelo zoológico local. Sua companhia realizou, até 1927, várias turnês pela Europa, Estados Unidos e Novo México. Nessa ocasião, as atividades de Rudolf Laban já eram reconhecidas por importantes profissionais da área, e seu nome gozava de excelente reputação e prestígio. Fundou escolas de dança na própria Hamburgo e em cidades como Basle, Stuttgart, Praga, Budapeste, Zagreb, Roma, Viena e Paris, todas elas dirigidas por um mestre formado por ele. Laban acreditava que, da mesma forma que cantores amadores participam de corais junto de cantores profissionais, dançarinos amadores, dentro das suas possibilidades, poderiam dançar com dançarinos profissionais. A partir desse pensamento, ele e seus colaboradores introduziram em cada uma dessas escolas a Dança Coral, envolvendo as comunidades locais e atraindo dançarinos de toda a Europa.

Segundo Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 25), nos anos 20 a dança na Europa ainda era apresentada sob os conceitos de frontalidade, e, fora algumas inovações, o vocabulário dos passos e dos movimentos eram restritos e limitados. Laban desafiou e mudou isso. Pesquisando as potencialidades expressivas do corpo, ele abriu uma variedade muito mais ampla de direções, planos, esferas, ritmos, formas e qualidades. Ele liberou o dançarino de tal forma, que muitos ficaram chocados, mas nenhum foi capaz de ignorar. Atuando em um momento histórico em que tanto a Arte, a Ciência e a Filosofia caminhavam em direção ao rompimento das velhas regras, modelos, padrões e estilos, Laban juntou seu nome ao de importantes precursores de uma nova forma de dança, como Isadora Duncan, Mikhail Fokine, Nijinsky e Martha Graham, que inovava os códigos do balé clássico. Na Alemanha, ele

tornou-se o criador da dança moderna alemã, e a sua abordagem deu origem à dança expressionista alemã, encabeçada por sua aluna Mary Wigman, e à dança-teatro (*tanztheater*), desenvolvida pela bailarina e coreógrafa Pina Bausch.

Em 1927, seu Instituto Coreográfico, primeiramente instalado em Würzburg, se muda para Berlim, ao lado da Laban Central School dirigida por Kurt Jooss. Laban, juntamente com seus colaboradores, promove congressos, encontros e conferências sobre dança e levanta a questão dos direitos autorais para coreógrafos. Em Essen, no Second Dancers' Congress (1928), Laban apresentou o seu sistema de notação para dança, o *Kinetographie Laban*. Esse sistema, conhecido na América por *Labanotation*, é formado por uma série de sinais e símbolos que permitem a observação e o registro preciso de todo o tipo de movimentos humanos. Em 1929, Laban dirigiu à distância dez mil camponeses para o festival de Viena, em uma grande Dança Coral. Os participantes vinham de vários lugares, contando com apenas 2500 dançarinos profissionais. Graças ao seu sistema de notação, eles aprenderam antecipadamente a coreografia, e, quando se reuniram uma única vez, os movimentos foram executados com perfeição e harmonia.

Em 1930 ele aceitou o cargo de coreógrafo dos Festivais de Bayreuth e trabalhou ao lado de Wagner e Toscanini, obtendo seu respeito e admiração.

Em 1933 Hitler cria o Gabinete Nazista e Joseph Goebbels é nomeado Ministro da Cultura e Propaganda do Terceiro Reich. Nessa ocasião Laban tornou-se coreógrafo do Berlin State Opera, aceitando o cargo de Diretor de Dança e Movimento em toda a Alemanha. Trabalhando para o Ministério de Goebbels, Laban convenceu-o a financiar seus cursos e espetáculos para jovens dançarinos desempregados e conseguiu que a dança fosse incluída nos Jogos Olímpicos em 1935, ainda que fora das competições principais e dos seus conceitos nacionalistas. No ano seguinte Laban recebeu a tarefa de criar um grande espetáculo de dança envolvendo cerca de mil dançarinos desempregados de toda a Alemanha, para o festival de arte paralelo aos jogos Olímpicos. Segundo Hodgson (2001, p. 41), Laban viu aí a chance de mostrar ao mundo todo as suas idéias e métodos. Ensaiou um espetáculo baseado em *Assim Falou Zaratustra* de Nietzsche, mas Goebbels, assistindo por cinco minutos o ensaio, foi embora e proibiu a sua apresentação. A partir daí a posição de Laban declinou rapidamente, e, em 1937 ele fugiu para Paris.

Em 1938 Laban foi como refugiado para a Inglaterra, juntando-se a Kurt Jooss que, desde 1934, já havia se mudado com sua companhia para Dartington Hall. Laban começou a estudar inglês, a escrever o livro *Corêutica* e a desenvolver suas investigações sobre os efeitos

psicológicos do movimento, sobre as formas tridimensionais e a Cristalografia¹⁸. Logo a Inglaterra entrou na Segunda Guerra e, como conta Hodgson (2001, p. 05), ele precisou diversificar seu campo de atuação, estendendo seu trabalho para outras áreas. Com a ajuda de alguns clientes, começou a trabalhar em torno de algumas atividades de guerra., tornando-se consultor do Ministério da Aeronáutica na busca de um melhor desempenho e segurança para a tropa de salto em pára-quedas. Como a maioria dos homens tinha sido convocada para a guerra, o trabalho industrial estava agora sendo feito por mulheres, e o que antes era realizado pela força dos músculos, agora era feito por pessoas com outras características físicas. Era necessário, portanto, redirecionar o movimento desta diferente força de trabalho para atingir a mesma produção final. Laban tornou-se consultor de todo o tipo de indústria, passando por manufatura de pneus, agricultura e confecção. Em 1947 foi convidado a ajudar o industrial F. C. Lawrence a aplicar os seus princípios às formas de trabalho dos operários e a investigar o seu movimento. O objetivo era conseguir um maior rendimento com menor esforço físico. Para registrar esse trabalho, Laban e Lawrence utilizaram e aprimoraram a *Labanotation*, e dessa parceria nasceu o livro *Effort* publicado em 1947.

Em 1940 a escola de Jooss foi fechada e Laban mudou-se para Londres junto com sua discípula Lisa Ulmann, que também já se encontrava na Inglaterra. Segundo Hodgson (2001, p. 06), até esse momento, as escolas, faculdades e universidades da Inglaterra tinham limitado o desenvolvimento da consciência corporal e da boa forma ao que era praticado na Educação Física. Algumas pessoas já se questionavam sobre isso, acreditando que a pratica corporal poderia ir além de um limitado treinamento e chegar a uma educação física mais holística. As autoridades educacionais do país acharam a abordagem corporal de Laban estimulante e original e convidaram ele e Lisa para atuarem junto aos professores. Os conceitos de Laban sobre expressão corporal e seus princípios do movimento foram transmitidos aos profissionais de Educação sob a forma de demonstrações, aulas e conferências, possibilitando a sua aplicação com segurança. A partir desse momento, seu trabalho voltou-se cada vez mais para a área da educação e Laban preferiu adotar, para definir a sua nova técnica de dança, o nome de *danse libre*, no lugar de dança moderna, dando ênfase aos seus objetivos:

A nova técnica de dança, que estimula o domínio do movimento em todos os seus aspectos corporais e mentais, aplica-se na dança moderna como uma nova forma de dança cênica e social. O valor educacional desta nova técnica pode ser atribuído, em grande parte, à universalidade das formas de movimento que se estudam e dominam no aspecto contemporâneo desta arte. (LABAN, 1985, p.16).

¹⁸ Ciência que se ocupa dos cristais, das suas formas e estrutura, e das leis que regem a sua formação.

Preocupado com a dicotomia entre Arte e Educação, Laban foi um dos primeiros a defender a inclusão do ensino da Dança no currículo escolar e talvez seja nessa área que seus estudos sejam mais reconhecidos e difundidos. Marques (2001, p. 77) ressalta que as suas propostas educacionais influenciaram sobremaneira o ensino de dança das escolas formais em todo o mundo, inclusive no Brasil. Em 1948, em seu livro *Dança Educativa Moderna*, reafirma sua crença na educação por meio da arte do movimento e sistematiza suas idéias, conhecimentos e objetivos dentro de uma abordagem pedagógica. Para Laban (1985, p. 19), em oposição à técnica tradicional do ensino da dança, que se ocupa do domínio dos movimentos individuais para determinadas modalidades, o importante era desenvolver no aluno um maior entendimento do seu corpo para que ele pudesse utilizá-lo expressivamente, estabelecendo relações harmoniosas entre esse corpo e o espaço, preservando a espontaneidade do movimento, e integrando o conhecimento intelectual com a habilidade criativa.

A importância da comunicação por meio do movimento também é enfatizada por Laban (1985, p.98): “o valor social da dança está determinado, em grande parte, pelo atributo peculiar desta arte, no sentido de tornar precisa a expressão e, portanto, compreensível para nossos semelhantes.”

Em 1946, Lisa Ulmann abriu sua própria escola em Manchester - o *Art of Movement Studio*, tornando-se o centro da dança educativa na Inglaterra. Foi mais ou menos nesse período que a Arte do Movimento de Laban começou a ser adotada pelos profissionais de teatro. Hodgson (2001, p. 07) conta que em Bradford, no norte da Inglaterra, Esmé Church abriu sua escola de teatro, na qual se inscreveram inúmeros estudantes, inclusive jovens recém saídos de serviço militar. Em um curso de final de semana na Liga Britânica de Drama, ela teve a oportunidade de assistir a uma aula de Laban e conseguiu convencê-lo a ser Diretor de Movimento na sua escola. Também nessa época, Joan Littlewood e Ewan McColl abriram o seu *Theatre Workshop* em frente ao *Art of Movement Studio*, o que proporcionou uma grande troca entre as duas escolas, fazendo com que o *Theatre Workshop* incorporasse aulas de movimento em seus ensaios. Quando a escola de Lisa Ulmann mudou-se para Addlestone em 1953, a aplicação das idéias de Laban no treinamento do ator estava apenas começando. Foi quando elas inflamaram a imaginação de Yat Malmgren. Segundo Hodgson (2001, p. 8), ele estudou e utilizou a teoria de Laban em suas aulas, primeiro com os estudantes do *Central School of Speech and Drama*, depois na *Royal Academy of Dramatic Art* e finalmente no *Drama Centre* em Londres. As idéias de Laban foram disseminadas por meio das abordagens

de muitos diretores de teatro, e hoje, na Inglaterra, é muito difícil algum treinamento de ator que não utilize os princípios de Laban direta ou indiretamente.

Até a sua morte, em Julho de 1958, Laban continuou trabalhando em seus livros e ensinando no seu *Laban Art of Movement Centre*, em uma parceria com o *Art of Movement Studio* de Lisa Ulmann.

Segundo Hodgson (2001, p. 03), Laban viveu e trabalhou nas principais mecas artísticas e políticas da Europa, como Sarajevo, Bratislava, Munique, Paris, Ascona, Praga, Hamburgo, Budapeste, Viena, Zagreb, Berlim, Bayreuth e Londres. Foi influenciado pelas teorias de Platão, Pitágoras, Delsarte, Noverre, Dalcroze, Jung, Kandinsky, Rudolf Steiner e pela filosofia maçônica. Trabalhou com e para pessoas e instituições de alto prestígio, e entre as duas grandes guerras a maior parte das cidades européias tinham uma Laban School. Ele treinou e desenvolveu o talento de muitos dançarinos como Mary Wigman, Gertrud Loeszner e Max Terpis e de coreógrafos como Kurt Jooss e Geraldine Stephenson. Também influenciou o trabalho de diretores de teatro como David Giles, Joan Littlewood, Bill Gaskill, Peter Gill, e David Scase; de atores como Robert Stephens e Joan Plowright; e as coreografias de muitos musicais da Broadway por meio do trabalho de Hanya Holm. Foi cercado de importantes colaboradores como Kurt Jooss, Mary Wigman, Albrecht Knust, Lisa Ulmann, Jean Newlove (sua assistente no treinamento de atores), Dussia Bereska, Warren Lamb, Irmgard Bartenieff, e tantos outros, que, além de participarem ativamente de suas pesquisas e de difundirem os seus conceitos por todo o mundo, ajudaram-no a organizar e a publicar seus principais livros.

Suas idéias e seus princípios de movimento podem ser encontrados em livros publicados em diferentes períodos, antes e depois da sua morte. Seus primeiros livros, ainda em alemão, são: *Die Welt des Tänzers (O Mundo da Dança)* em 1920, *Des Kindes Gymnastik und Tanz (Ginástica e Dança para Crianças)*, *Gymnastik und Tanz (Ginástica e Teatro)*, *Gymnastik und Tanz fuer Erwachsene (Ginástica e Teatro para Adultos)*, a primeira parte de *Choreographie* - todos esses em 1926 e *Kinetographie Laban ou Schrifftanz* em 1927. Já em inglês, escreveu os seguintes livros: *Effort (Esforço)* em 1947, *Modern Educational Dance* (publicado no Brasil com o título de *Dança Educativa Moderna*¹⁹) em 1948, *Mastery of Movement on the Stage* (publicado no Brasil com o título de *Domínio do Movimento*²⁰) em 1950, *Principles of Dance and Movement Notation* (princípios da Dança e da Notação do Movimento) em 1956 e *Choreutics (Corêutica)*, publicado em 1966 depois da sua morte.

¹⁹ R. Laban, *Dança Educativa Moderna*, São Paulo, Ícone, 1990.

²⁰ R. Laban, *Domínio do Movimento*, São Paulo, Summus, 1978.

Como podemos perceber nessa breve biografia, as palavras movimento, versatilidade, influência e colaboradores, revelam com bastante propriedade a capacidade de mudança, de intercâmbio e de agregar pessoas que Rudolf Laban possuía, colocando em prática na sua trajetória de vida aquilo que Stanislávski chamava de *comunhão*, ou seja, o constante irradiar e absorver alguma coisa *para* e *de* tudo aquilo que nos envolve. Por outro lado, palavras como corpo, educação, dança, linguagem, expressividade e comunicação, entre tantas outras, revelam a sua vontade e capacidade de ensinar pessoas a transformarem as suas idéias e emoções em uma linguagem expressiva, por meio de corpos harmoniosamente integrados com seus aspectos internos e externos e em comunicação permanente com o universo circundante.

Na próxima parte deste capítulo, estudaremos os principais pilares que fundamentam a sua teoria sobre o movimento.

2.2 PRINCIPAIS PILARES DE UMA TEORIA

Nas suas pesquisas, Laban chegou a alguns pressupostos fundamentais que se tornaram os pilares sobre os quais se desenvolveu tanto a teoria quanto a prática de um sistema que nos permite não só observar e analisar, como também experimentar o movimento em todos os seus aspectos. São eles:

a) *o movimento é universal e está em todas as coisas vivas:*

Tudo ao redor está em mudança: em crescimento e decadência, em divisão e união, em vibração e oscilação, em ritmo e fluxo – no mar, no céu, na terra e embaixo da terra, nos planetas, nas marés, nos minerais e nos cristais. O movimento existe em todas as coisas vivas. Mesmo quando as pessoas pensam que estão paradas, o movimento continua dentro delas enquanto a vida permanece. É o movimento que as habilita a discernir a vida. (LABAN apud PRESTON-DUNLOP; HODGSON, 1990, p. 16).

Ele acreditava que, diferentemente das plantas que se movem em busca de luz e água ou dos animais que se movem para satisfazer as suas necessidades básicas, o homem expressa, cria e se relaciona através de uma grande complexidade de padrões de movimento. Essa sofisticação está diretamente relacionada com a qualidade da vida, e é um dos fatores que distingue o ser humano de outras espécies, bem como o distingue dentro da sua própria espécie, e, quanto mais rico for o nosso repertório de

- movimentos, e quanto melhor pudermos executá-lo e entendê-lo, melhor será a nossa relação com a vida, em todos os aspectos;
- b) *movimento é a confirmação e a afirmação da vida*: segundo Hodgson (2001, p. 172), para Laban existência é sinônimo de movimento. Todas as coisas que descobrimos sobre a vida, são através da atuação dos nossos sentidos, portanto, do movimento. Ondas de luz chegam até os nossos olhos, assim como ondas sonoras entram em contato com os nossos ouvidos, e mesmo sentir o gosto ou o cheiro de alguma coisa, envolve o movimento de células e órgãos. A capacidade de tocar e mover nos permite afirmar, confirmar, e ampliar a consciência de nós mesmos e de tudo o que nos circunda, nos tornando parte integrante da vida do universo.
- c) *movimento – o denominador comum*: segundo Hodgson (2001, p. 171), Laban afirmava que quando ele olhava para todos os impulsos do homem, inatos ou adquiridos, ele era tentado a procurar por um denominador comum, e este é o movimento, com todas as suas implicações espirituais. Quando começamos a perceber que o movimento existe em toda a matéria viva, facilmente podemos chegar à conclusão de que ele é o único fator que percorre todas as coisas, e que só podemos considerar algo como vivo, se ele apresentar algum movimento.
- d) *o movimento é padronizado, recorrente e organizado*: segundo Hodgson (2001, p. 170), a partir de seus estudos e observações Laban concluiu que o movimento está presente em todas as estruturas celulares da matéria, de uma forma observável e recorrente, através de padrões de movimento organizados, que ocorrem e re-ocorrem em formas e estruturas de acordo com a maneira de viver de cada espécie. Em toda a seqüência de movimento existe uma ordem que a preserva do caos. As nossas mais variadas atividades cotidianas seguem uma seqüência natural de movimentos: “Cada seqüência (...) é determinada pela estrutura anatômica do nosso corpo, e ligam, num caminho lógico, diferentes zonas do corpo aos seus membros”.(Laban apud Moore; Yamamoto, 1988, p. 184)
- e) *pensar em termos de movimento*: para Laban, o melhor caminho para entender e descobrir o movimento é através do próprio movimento, intensamente explorado com o corpo. De acordo com Rengel (2001, p. 12), quando Laban emprega os termos corpo e corporal, está tratando de todos os aspectos do corpo e do movimento: físicos, mentais, emocionais e espirituais. Para ele, as melhores ferramentas para essa descoberta, são a observação, análise, memória e imaginação. Observar pequenos detalhes, analisar o quê se move, onde se move e como se move, desenvolver a

memória do movimento, tudo isso pode ajudar a entender o seu significado. Da mesma forma que Stanislávski, Laban dava grande importância para a imaginação, afirmando que ela se desenvolve a partir de uma apurada atenção às imagens que surgem durante a experiência do movimento, as quais se transformam e se juntam a outras e mais outras, estimulando um engenhoso processo criativo. Tudo isso conduz ao que ele chamava de pensar em termos de movimento, em oposição a se pensar em palavras, isto é, trabalhar e brincar, fazer e dançar, percebendo quais são as movimentações executadas e combinadas em cada atividade. Segundo Laban (1978, p. 42), o pensar por movimentos traduz as impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, quando estas não encontram uma nomenclatura adequada para serem exteriorizadas. Este tipo de pensamento não orienta o homem em direção ao mundo exterior, como o fazem as palavras ao traduzirem um pensamento, mas o conectam com o seu mundo interior, onde os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar.

- f) *o movimento é um processo de duas vias*: isto significa que ele tanto afeta como é afetado por estados internos. Hodgson (2001, p. 175) relata que Laban afirmava que o movimento afeta o corpo, mente e espírito; mente e espírito afetam o corpo e seu movimento. Os impulsos internos fazem surgir uma certa movimentação corporal, que por sua vez afetará esse impulso original e o estado geral de uma pessoa. *Como nos movemos afeta e reflete tanto o nosso humor como os nossos sentimentos. Quando estamos seguros nos movemos diferente de quando estamos inseguros. Podemos alterar um estado de ânimo executando certo movimento e, inversamente, um estado de ânimo pode alterar um padrão de movimento. Há sempre dois caminhos interagindo: o enviar e o receber, fazendo com que o corpo seja não somente um instrumento de expressão, mas também de impressão.*
- g) *a imitação*: para Laban, a imitação além de ser um forte auxiliar na nossa infância, quando aprendemos a ficar em pé, sentar ou andar, continua a exercer uma forte influência nos nossos padrões de movimento, pois estabelecemos a maioria deles seguindo ou captando padrões de outras pessoas. Quando tentamos ser como alguém que admiramos ou quando fazemos parte de um grupo determinado, acabamos por reproduzir a sua maneira de mover-se.
- h) *a função do movimento*: Laban (1978, p. 19) abre o Capítulo 1 do seu livro Domínio do Movimento, definindo a sua função: “O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é

valioso.” E esse valor pode ser tangível ou intangível, material, moral ou espiritual, mas é sempre um valor. Para ele, na sua origem primitiva, antes mesmo de surgirem o drama falado e a dança musical, o movimento sempre esteve ligado a dois propósitos: a consecução de valores tangíveis na execução de todos os tipos de trabalho e a abordagem a valores intangíveis na prece e na adoração. Seja qual for o propósito, o trabalho ou a adoração, o trabalho ou a arte, os movimentos corporais e seus elementos são invariavelmente os mesmos, o que difere é o seu significado. As necessidades podem ser simples ou complexas, e o homem se move para *fazer* – com um propósito claro e prático, para *entender* – através do pensamento ou da experiência, para se *expressar* – dando forma aos sentimentos, e para *dançar* – expressando o inexpressível. O movimento pode, no entanto, ser motivado por um desejo social de interagir com outros, acarretando um maior senso de comunidade e comunhão. Em outras palavras, segundo Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 17), as necessidades podem ser mais práticas ou mais sutis, estas relacionadas com a necessidade de expressarmos algo em particular. Então, o movimento pode assumir uma linguagem particular nas relações entre pessoas ou nas criações artísticas.

- i) *os movimentos podem ser conscientes ou inconscientes*: Laban (1978, p.169) também afirma que podemos reagir aos estímulos que recebemos não somente de uma maneira consciente e voluntária, mas também apresentamos o que ele chama de “movimentos sombra”, ou seja, pequenos maneirismos, posturas e gestos que surgem inconscientemente em determinadas situações, expressando atitudes internas, os quais precedem, acompanham ou são a sombra de ações planejadas. Perceber pequenos movimentos como bater de dedos, balançar as pernas ou apertar a boca podem nos ajudar a reconhecer o que realmente se passa dentro de alguém.
- j) *adaptação ou fatores que modificam o movimento*: para Laban os movimentos não acontecem isoladamente, e nós estamos constantemente modificando e ajustando os movimentos a uma série de fatores externos e internos em uma interação tanto física como psicológica. Assim como Stanislávski, Laban dava grande importância às circunstâncias que nos envolvem em um determinado momento, afirmando que fatores como época, local, idade, condição social e cultural, estados de ânimo, personalidade, atmosfera que nos cercam, situações e até a roupa que vestimos influem nos nossos movimentos.
- l) *economia de esforço*: toda a atividade física ou mental exige uma energia ou força motriz, chamada por Laban de *esforço*. Para ele, poucas pessoas são conscientes que

a capacidade de utilizar os seus esforços individuais de maneira equilibrada e econômica pode influir na sua felicidade pessoal e profissional. Portanto, precisamos aprender a encontrar o melhor caminho para executar cada ação, conseguindo assim um menor gasto de energia e maior expressividade ou produtividade.

- m) *ritmo*: da mesma forma que Stanislávski, Laban dedica grande parte de seus estudos ao estudo do ritmo. Segundo Hodgson (2001, p. 187), Laban define ritmo como a “alternância de acontecimentos opostos”, numa organizada tensão e relaxamento de tensão. Para ele, o ritmo está intimamente ligado com o equilíbrio e a harmonia do universo e não pode ser negligenciado pelo homem: “toda harmonia e desarmonia têm uma característica individual, assim como todo ritmo”. Laban identifica três tipos de ritmos: o natural, o pessoal e o ocupacional. O primeiro está na ordem natural das coisas, como no movimento da terra, dos dias e das noites, da lua, das marés, das estrelas. O segundo está na individualidade de cada pessoa, no ritmo pessoal das pulsações corporais, e está ligado com atividades de nutrição, assimilação, respiração, reprodução. O último é exigido por atividades externas como brincar e trabalhar.
- n) *equilíbrio*: “Equilíbrio é o resultado de duas tensões contrastantes de mobilidade. Ele nunca é completa imobilização, existe sempre a absoluta presença do movimento” (Laban apud Rengel, 2001, p. 55). Segundo Laban (1966, p. 94), na alteração entre estabilidade e mobilidade, também encontramos um ritmo, e nossos passos e gestos estão sempre entre uma e outra. Moore; Yamamoto (1988, p. 185) comentam, que a estabilidade tem uma tendência a uma quietude temporária e relativa, que é o equilíbrio. A mobilidade, ao contrário, significa uma tendência ao movimento vivo e fluido, conduzindo a uma temporária perda de equilíbrio. Por exemplo, quando saltamos, o corpo inteiro é mobilizado. No momento em que nossos pés tocam novamente o chão, há uma tendência à quietude e ao equilíbrio. Esse pensamento sobre a mobilidade e a imobilidade, trouxe a definição dos conceitos de equilíbrio estável e instável. Segundo Laban (1978, p. 101), o corpo encontra-se em *equilíbrio estável*, quando o centro de gravidade (região do quadril) está localizado numa linha vertical em relação ao ponto de suporte. O *equilíbrio instável* acontece, quando o centro de gravidade tende a alterar sua relação vertical normal com o ponto de suporte;
- o) *esforço e recuperação*: para Laban o uso da energia é governado por uma alternância rítmica de esforço e recuperação. “Para o homem, a relação entre esforço e

recuperação é um dos aspectos mais importantes nas alterações de ritmos observáveis na natureza”. (LABAN apud HODGSON, 2001, p. 186) Assim como os períodos de trabalho e descanso estão presentes nas ações involuntárias do coração e do pulmão, essa alternância também é encontrada nas ações voluntárias de todo o corpo. Porém, na relação esforço/recuperação é importante não associar o termo recuperação com repouso, pois, para Laban (1974, p. 12), este implica em cessação de movimento e ausência de esforço. Em termos de movimento, podemos associar recuperação com relaxamento, tornar-se menos tenso, restauração ou reabilitação depois de certo esforço. Hodgson (2001, p. 186) esclarece que, para Laban, relaxamento é a arte de reduzir tensão. Segundo Rengel (2001, p. 110), “relaxamento é movimento, pois compreende esforço como qualquer movimento. Não confundir com repouso”. Mesmo o ato de recuperação exige algum esforço. Assim, esses dois elementos não são oposições ou tão contrastantes, pois um não exclui o outro. A recuperação acontece quando nos liberamos de um esforço utilizado para uma determinada ação e conduzimos nossa energia para a realização de um próximo movimento. Ela acontece quando o esforço é orientado em direção a uma reabilitação interna, mais do que em direção ao mundo externo. Significa restaurar o equilíbrio interno ou colocá-lo em outro caminho. A relação esforço/recuperação está sempre presente em nossas atividades cotidianas, imprimindo um ritmo específico a cada seqüência de movimentos que realizamos. Por exemplo, quando estamos arrumando a casa: puxamos uma cadeira, empurramos uma mesa, afastamos o sofá da parede e nos abaixamos para limpar o chão. Entre cada uma dessas ações, em poucos segundos, nosso corpo se recupera e se prepara para a seguinte. É como se o movimento respirasse para assumir outra graduação de esforço. Segundo Moore; Yamamoto (1988, p. 185), Laban exemplifica essa relação por meio da atividade de remar. Depois de completarmos uma remada, trazemos o corpo e o remo para a posição de uma próxima remada. Tanto na Esgrima quanto na luta de Box, o ato de retomar a posição de guarda depois de um ataque é chamado de recuperação. As ações que realizamos geralmente são desenvolvidas por uma seqüência de movimentos organizados, a qual Laban chama de *frase de movimento*.

Como podemos perceber nos pressupostos acima, os pilares do pensamento de Laban são unidos por um fio condutor: o movimento, o qual tece importantes conexões entre o homem e o universo, as partes e o todo, o interno e o externo, o mover e o existir, o fazer e o

expressar. É sobre essa malha que ele desenvolve a sua teoria sobre o movimento, a qual estudaremos na próxima parte deste capítulo.

Além disso, observando tais pilares, encontramos palavras que aproximam sobremaneira o pensamento de Laban e Stanislávski: movimento, ação, atenção, intenção, imaginação, observação, análise, memória, adaptação, ritmo, expressividade, e, apesar de esses pontos em comum não serem o objeto do nosso estudo, cabe aqui mencioná-los, pois, com certeza, trarão unidade e coerência à nossa pesquisa.

2.3 O SISTEMA LABAN

A abordagem teórica e prática de Rudolf Laban sobre o movimento é encontrada sob várias denominações, de acordo com os enfoques e desdobramentos realizados pelos seus estudiosos, entre elas, Teoria do Movimento, Arte do Movimento, Análise Laban de Movimento, ou ainda Sistema Laban de Movimento, como hoje é mundialmente conhecido. Tal terminologia abrange os conceitos e estudos desenvolvidos pelos colaboradores de Laban e por recentes pesquisadores do movimento humano que trabalham dentro do pensamento labaniano. Fernandes (2006, p.28) define esse Sistema da seguinte maneira:

O que hoje chamamos de Sistema Laban de Movimento ou Análise Laban de Movimento (até os anos 80 denominado Sistema Effort/Shape, Expressividade-Forma) consiste, de fato, em uma série de desenvolvimentos realizados até o momento por profissionais das mais variadas localidades, atualizados e divulgados em congressos e publicações periódicas.

Porém, na sua origem, é o que Rudolf Laban denominou de *Coreologia* que contém os principais segmentos dos seus estudos. Segundo Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 19), o pensamento de Laban apresenta forte ligação com o pensamento grego da Antigüidade, sendo influenciado especialmente pela filosofia de Pitágoras e Platão, filosofias essas que o ajudaram a desenvolver e aprofundar a maioria das suas teorias. Foi na palavra grega *choreosophia* que ele encontrou o termo que viria a utilizar para definir o conhecimento ou a sabedoria do movimento. A palavra *choreosophia* (do grego antigo *choros*, que significa “círculo”, e *sophia*, que indica sabedoria) era usada do tempo de Platão pelos discípulos e seguidores de Pitágoras para descrever a sabedoria encontrada mediante o estudo de todos os fenômenos dos círculos existentes na natureza e na vida. Laban acreditava que o círculo tem

um papel extraordinário na harmonia, na vida e na existência como um todo, e utilizou a palavra *coreografia* para o estudo da escrita da dança e *coreologia* para o estudo da gramática e sintaxe da linguagem do movimento:

Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável. (LABAN apud RENGEL, 2001, p. 40).

Rengel (2001, p. 40) complementa que a Coreologia engloba a Corêutica, a Eukinética, o uso instrumental do corpo, o relacionamento (do corpo com ele mesmo, com outro(s) corpo(s), e do(s) corpo(s) com o espaço) e os sistemas de notação, hoje reunidos na *Labanotation*.

Segundo Rengel (2001, p. 92), “*Labanotation* é um sistema de sinais gráficos criado para registrar o movimento”. Esse sistema de notação é composto de diagramas formados por linhas pontilhadas e/ou cheias, círculos também vazios e/ou cheios e por outras figuras geométricas, tudo isso configurado em uma pauta desenhada verticalmente, cuja leitura acontece de baixo para cima. Esses diagramas ou códigos descrevem todos os aspectos da execução do movimento humano, desde a parte do corpo que o executa, sua relação com o espaço e suas qualidades de esforços, e não se restringe a nenhuma modalidade específica de dança. Nessa pesquisa não iremos aprofundar nem utilizar o sistema de notação. Reconhecemos seu valor e importância, porém acreditamos que outros aspectos do sistema nos fornecem melhores subsídios para o nosso trabalho. Não temos a preocupação de registrar os movimentos dos atores por meio de uma escrita para uma futura reprodução, pois a nossa intenção é criar, experimentar, reconhecer, classificar e fixar corporalmente os movimentos que melhor se adequam para encenar a ação dramática. Para a observação, descrição e solicitação do movimento, usaremos a terminologia criada por Laban para cada um dos seus aspectos, criando entre encenador e atores, um vocabulário comum.

O conjunto das teorias desenvolvidas na Corêutica foi fortemente influenciado pela geometria euclidiana, pela harmonia da arquitetura e da música, pela matemática de Pitágoras e pelo estudo de Platão sobre as formas cristalinas. Também é resultado das idéias do começo do século XX, onde o desejo de progresso científico fez interagir a ciência com a arte na maioria das suas manifestações.

Rengel (2001, p.42) explica que Corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos, e trata do espaço no corpo e do corpo no espaço. Quando falamos de *espaço no*

corpo estamos tomando o corpo e/ou partes dele como ponto de referencia direcional, isto é, definimos lugares no espaço a partir do corpo. Por exemplo, em um palco, podemos definir a nossa frente espacial a partir da frente do nosso corpo, independentemente se estamos de frente, de costas ou de perfil para a platéia. Essa perspectiva está ligada ao conceito de Kinesfera, que Laban considera como a nossa esfera de movimento, o espaço pessoal de cada um, o nosso território próprio, cujo centro e frente coincide com o centro e a frente do corpo. Por sua vez, *corpo no espaço* é tomar o espaço como referência direcional para o corpo. Em um palco italiano, por exemplo, tomamos a platéia como referencia direcional, e podemos dizer que estamos de frente quando estamos de frente para ela. Já num palco de arena, essa referência se altera e se multiplica.

Rengel (2001, p.42) complementa que Laban desenvolveu os estudos da Corêutica como sendo o seu sistema de Harmonia Espacial, nome pelo qual tais estudos são mundialmente conhecidos.

Segundo Hodgson (2001, p. 188), o conceito de harmonia aparece em todos os estudos e ensinamentos de Laban, com algumas variações de significado, como perfeita coordenação, equilíbrio entre forças que puxam em direções opostas, o trazer juntos a tensão e o relaxamento, a reconciliação de forças dentro e fora do corpo, ou seja, a religação do interno com o externo e deste com o infinito. Podemos perceber que a idéia de harmonia de Laban, longe de estar relacionada com o ideal de beleza da Grécia Antiga, envolve relações de alternâncias e oposições na busca de proporção e equilíbrio naturalmente harmônicos na realização do movimento. Ela está ligada a temas como estabilidade/mobilidade, esforço/recuperação, e aos principais pensamentos que sustentam os estudos desenvolvidos por ele, como por exemplo, a sua crença de que o movimento, em todas as estruturas celulares da matéria, é observável, e acontece através de padrões organizados e recorrentes. Para Laban (apud HODGSON, p. 170), em toda a seqüência de movimento, tanto no cosmos como no homem, existe uma ordem natural que a preserva do caos, e o intensivo estudo das relações entre a arquitetura do corpo humano e as suas rotas no espaço facilita a descoberta de padrões harmoniosos de movimento. Para explorar essas rotas, Laban estuda a organização espacial dos movimentos dentro da Kinesfera, a partir de formas cristalinas ou poliedros regulares como o octaedro, o cubo, o icosaedro e o dodecaedro, os quais, segundo Newlove (1993, p. 29), se encaixam uns dentro dos outros como as bonecas russas²¹. Para explorar cada um desses poliedros de uma maneira prática, Laban criou exercícios espaciais a partir de

²¹ *Matrioshka* é um brinquedo tradicional russo, composto por várias bonecas, colocadas umas dentro das outras.

seqüências organizadas de movimento, os quais ele chamou de escalas. Segundo Newlove (1993, p. 23), Corêutica ou Harmonia Espacial é o estudo das formas espaciais lógicas dentro da Kinesfera e suas ligações com o corpo em movimento.

Laban, sob o olhar de escultor de formas e arquiteto que ele era, percebe e considera o movimento como uma arquitetura viva, com suas formas construídas pelas diferentes trajetórias dos corpos no espaço e sustentada por leis de equilíbrio e estabilidade:

Movimento é, por assim dizer, arquitetura viva – viva no sentido de troca de localizações assim como troca de coesão. Esta arquitetura é criada pelos movimentos humanos e é constituída por trajetórias que traçam formas no espaço. Uma construção só pode se manter se suas partes tiverem uma proporção, a qual é fornecida por um certo equilíbrio do material do qual ela é construída. Arquiteturas de sonhos podem negligenciar as leis do equilíbrio. Do mesmo modo acontece com os movimentos de sonhos, mesmo assim um fundamental senso de equilíbrio sempre permanecerá conosco, mesmo nas mais fantásticas aberrações da realidade. (LABAN, 1966, p. 5).

Considerando o movimento como uma continuidade de formas percorrendo certos caminhos no espaço e apresentando padrões de proporção e equilíbrio nas partes que sustentam o todo, Laban (apud HODGSON, 2001, p. 188) observa que há harmonias gerais que resultam da estrutura do corpo, bem como as que surgem de um estado individual tanto fisiológico como psicológico. Na verdade, nós experimentamos a harmonia tanto corporal como mentalmente, e não podemos descrever por meio de palavras os seus matizes e nuances.

Eukinética é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento, isto é, do ritmo, das dinâmicas e das qualidades expressivas, e está relacionada com a teoria dos esforços. Os estudos nessa área levaram Rudolf Laban à conceituação da palavra *esforço* e dos quatro fatores do movimento. Laban explica:

Todos os movimentos humanos estão indissolúvelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é o seu ponto de origem e aspecto interior. O esforço e a ação dele resultante podem ambos ser inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento corporal. (LABAN, 1978, p.51)

As intensidades e as nuances do esforço imprimem qualidades expressivas ao movimento, as quais estão ligadas à atitude interna do indivíduo em relação a quatro elementos que Laban chama de fatores do movimento: peso, espaço, tempo e fluência. Eles estão presentes em qualquer movimentação, seja qual for o seu propósito.

Os conteúdos da Corêutica e da Eukinética se relacionam entre si e não podem ser aplicados separadamente, pois todo o movimento corporal está intimamente ligado com o espaço onde ele acontece. “Contudo, a harmonia espacial, no seu sentido mais profundo,

somente é adquirida através da alternância das qualidades de esforço.” (LABAN apud HODGSON, 2001, p. 189) Segundo Rengel (2001, p. 42), a relação entre os padrões espaciais e as dinâmicas de movimento, são duas facetas da mesma realidade.

Essa divisão em dois eixos de estudo apenas organiza a investigação, a experimentação e a compreensão dos elementos abordados em cada um, os quais podem ser observados e desenvolvidos a partir de três grandes temas: o uso do corpo, o uso do espaço e o uso qualitativo da energia quanto ao ritmo e à dinâmica.

Dos conteúdos da Corêutica e da Eukinética, surgiu o sistema *Effort/Shape*, que, segundo Rengel (2001, p.115), é um método que descreve as mudanças das qualidades do movimento quanto aos modos de manifestação e quanto aos modos de adaptação do corpo no espaço, isto é, ele se refere à dinâmica expressiva do movimento, relacionando o *esforço/effort* – que em seus graus e intensidades determina as qualidades expressivas do movimento com a *forma/shape* – que é a configuração que o movimento assume no espaço tridimensional. Este sistema foi desenvolvido por Warren Lamb, aluno e colaborador de Laban nos últimos anos de vida deste, estabelecendo uma relação entre os conceitos *shape* e *effort*, a qual é fundamentada nas afinidades das qualidades de esforço com específicas dimensões do espaço. Lamb criou um conjunto de sinais para esse sistema, ampliando a notação do movimento desenvolvida por Laban. Rengel (2001, p.115) complementa: “Este método de notação e análise tornou-se um sistema estabelecido e utilizado de vários modos e para diferentes fins, todavia, sem perder sua origem na Eukinética e na Corêutica”.

As idéias e o trabalho de Laban espalharam-se pelo mundo a partir da Segunda Guerra Mundial, difundidos por ele próprio e pelos seus inúmeros seguidores e alunos, proporcionando até hoje a continuidade das suas pesquisas em outros países e em outras áreas além da Dança. Esses desdobramentos, realizados em importantes centros dedicados ao estudo do movimento, estão constantemente trazendo a atualização de termos e conceitos estabelecidos por Laban. Nessa perspectiva, dois importantes centros destacam-se no desenvolvimento dos estudos de Laban: um em Londres e outro em Nova York.

Na Inglaterra, Valerie Preston-Dunlop lidera o Laban Centre of London, o qual se dedica ao estudo da Coreologia e seus desdobramentos, incluindo estudos de outros artistas e pesquisadores desde a morte de Laban, como por exemplo, Warren Lamb, que desenvolveu os estudos sobre Forma (*Shape*).

Irmgard Bartenieff²², aluna de Laban, foi para os Estados Unidos e fundou o Laban/Baternieff Institute of Movement Studies de Nova York, reconhecido internacionalmente. Desenvolveu os Fundamentos Corporais Bartenieff, incorporando esses estudos aos do seu mestre, sob o nome de Sistema Laban/Bartenieff ou Labanálise (Laban Movement Analysis - LMA). Essa vertente amplia e desdobra o Sistema Effort/Shape a partir da inclusão de mais duas categorias, constituindo o que conhecemos por *BESS: Body-Effort-Shape-Space* ou Corpo-Expressividade-Forma-Espaço²³.

Segundo Fernandes (2006, p. 36), “Esta separação em categorias é de natureza metodológica, possibilitando a observação e a descrição organizadas (do movimento)”, pois, na verdade, elas estão sempre presentes em todo movimento, em diferentes graus de importância ou destaque. Para Miranda (2008, p. 18), o corpo Laban é integrante da relação estrutural móvel dessas quatro categorias, cuja articulação é capaz de produzir sentido e uma linguagem. Este conceito nos indica que o corpo é visto como uma das partes dessa estrutura, na qual cada categoria está sempre colaborando e trocando informações entre si, na direção do produto final, que é movimento. Além disso, esta estrutura permanece móvel, pois se modifica a partir de características específicas tanto do corpo, quanto do ambiente em questão, podendo alterar a qualidade e o significado do movimento. Essas categorias são sempre escritas com a letra inicial em maiúscula, para estabelecer a diferença com as mesmas palavras quando usadas em sentido corriqueiro ou em outro lugar do Sistema.

No Brasil, a abordagem labaniana foi trazida pelos seus discípulos Chinita Ullmann, Maria Duschenes, Rolf Gelewski e Renée Gumiel, e sua teoria continua sendo amplamente utilizada e desenvolvida por profissionais em várias áreas de atuação, em importantes centros acadêmicos e artísticos do país.

Independentemente de qualquer vertente ou abordagem, os estudos de Laban estabelecem parâmetros que nos permitem observar, analisar, descrever, registrar e experimentar todo o tipo de movimento, tanto funcional como expressivo, e podem ser aplicados não somente em qualquer modalidade de dança, mas também em todos os campos

²² Irmgard era bailarina e fisioterapeuta. Foi uma das principais responsáveis pela divulgação do trabalho de Laban e desenvolvimento das suas pesquisas. Bartenieff mudou-se para os estados Unidos e começou a aplicar os princípios do Sistema Laban na fisioterapia voltada para a recuperação motora, durante um surto de poliomielite. “Ao longo de sua pesquisa desenvolveu uma série de exercícios baseados nas fases de desenvolvimento Neurocinesiológico, e que partiam da idéia da conexão total do corpo, acreditando que esta integração poderia trazer benefícios para partes específicas deste corpo”. (TOURINHO, 2004, p. 88).

²³ Fernandes (2006, p. 266) traduz a palavra *Effort* por *Expressividade* para não confundi-la com o termo Esforço quando é usado no tema Esforço/Recuperação, e refere-se à fase da atividade em que se empreende um gasto de energia, correspondendo a *Exertion*.

que envolvem a experiência e a análise do movimento, tais como teatro, psicologia, educação, saúde, comunicação, esportes, antropologia, entre outros.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, optamos por adotar a estrutura proposta pelo Sistema Laban/Bartenieff, mesmo sem trabalhar com alguns elementos que caracterizam esse sistema, como, por exemplo, os Fundamentos Corporais Bartenieff. Acreditamos que a organização dos principais conteúdos do Sistema Laban em quatro categorias: Corpo, Espaço, Expressividade e Forma, deixa bastante clara e acessível a criação de uma sintaxe para o movimento, a qual responde respectivamente às perguntas: *o que se move?*, *Onde se move?*, *Como se move?* E *com quem se move?* Tais interrogações são bastante familiares para atores e encenadores, pois estão presentes na criação de um papel, onde *o quem* é uma unidade formada por duas individualidades psicofísicas – ele próprio e a personagem, exigindo, ao mesmo tempo a integração e o distanciamento. Devido a isso, essa divisão em categorias poderá facilitar o entendimento e a prática corporal do ator, orientando o nosso olhar, de uma forma clara, para o duplo sujeito dessa sintaxe, revelando quais movimentos ou características corporais são mais pertinentes ou mais apropriados a um ou a outro.

A seguir, apresentaremos os principais conteúdos desenvolvidos em cada categoria:

- a) *Categoria Corpo*²⁴: relaciona-se com o uso do corpo, isto é, como o corpo se organiza para se mover, envolvendo o início do movimento e as relações entre as partes e o todo. Responde à pergunta *o que se move?* e abrange os seguintes itens:
- **as alavancas**: apesar de as alavancas não se constituírem um tema específico dentro das categorias, optamos por incluir aqui o seu conceito, devido ao seu papel na movimentação do corpo. Segundo Laban (1978, p.49), o esqueleto do corpo pode ser comparado a um sistema de alavancas, que, por meio das articulações, permitem nosso deslocamento no espaço, percorrendo as distâncias e seguindo as direções. São elas que, acionadas pelos nervos e músculos, nos permitem vencer o peso das partes do corpo e fazer as transferências de apoio de uma para outra, tornando-se as grandes facilitadoras do movimento.
 - **ações corporais simples**: ações que envolvem locomoção ou não, como caminhar, correr, rodopiar, levantar, agachar, balançar, arquear-se, fechar, abrir, esparramar-se, arrastar-se, pular, saltitar, rolar.

²⁴ A Categoria Corpo foi ampliada pelos estudos de Irmgard Bartenieff, conhecidos como os Fundamentos Corporais Bartenieff, e incluídos no que atualmente se conhece como Sistema Laban/Bartenieff. “A técnica corporal criada por Bartenieff (...) baseia-se em dez princípios básicos, que abordam desde a respiração e postura até a Expressividade e a relação com o Espaço.” (PFORSICH apud FERNANDES, 2006, p. 52). Estes princípios são amplamente abordados por Ciane Fernandes, em seu livro *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo, Annablume, 2006.

- **movimento postural e gestual**²⁵: Laban (1978, p. 57) organiza o corpo em cabeça, tronco, membros superiores e inferiores, lado direito e esquerdo, e define dois importantes centros: o de leveza, na parte superior do tronco e o de gravidade, na parte inferior do tronco. A partir dessa estrutura, Laban vê o corpo como um todo ou através das suas partes, definindo o movimento como postural e gestual. O primeiro, ativa o corpo como um todo, e geralmente envolve transferência de peso. O segundo, ativa somente partes do corpo, e não envolve transferência de peso. Segundo Laban (1978, p. 60), os movimentos gestuais podem acontecer em direção ao corpo, para longe dele, ou ao seu redor.
- **a iniciação do movimento**: nesse tema, Laban destaca a iniciação do movimento e as partes do corpo que são enfatizadas quando ele acontece. Apesar de os membros, bem como as suas partes, serem integrantes das ações do tronco, podem também ter uma orientação própria e conduzir o movimento corporal. Quanto ao início do movimento, ele pode ser originado no centro pélvico ou no centro de leveza²⁶, e daí se espalhar para as extremidades do corpo, ou ser originado nas extremidades (pontas dos pés, das mãos, cabeça) e convergir para os centros do corpo, ou ainda ser iniciado por alguma articulação. Laban (1978, p. 95-97) propõe o trabalho com partes “olhantes” ou “apontantes”, ou seja, partes do corpo que iniciam, lideram ou conduzem o movimento pelo espaço, em variados níveis²⁷ e direções. Aqui, partes que não são muito exploradas, como o quadril, cotovelos, ou um joelho, podem ser enfatizados na movimentação, ou, por outro lado, partes que normalmente não “olham”, como a sola dos pés, as palmas das mãos, o externo, os pulsos, podem ser encarregadas de orientar o movimento a um determinado ponto do espaço.
- **movimentos simultâneos, sucessivos e seqüenciais**: aqui Laban enfatiza a ordem em que as partes do corpo são acionadas na execução do movimento. O **movimento simultâneo** é executado em sincronia por várias articulações ou partes do corpo que se movem concomitantemente, e podem ser simétricos ou assimétricos, sendo iniciados e finalizados ao mesmo tempo; o **movimento**

²⁵ O tema Gesto e Postura foi desenvolvido por Warren Lamb, que foi aluno e colaborador de Rudolf Laban de 1946 a 1958. Lamb cria o IPG- Imersão Gesto e Postura, que “estuda as ligações entre a postura e o gesto em um só movimento, simultaneamente, enfatizando os dois aspectos”. (FERNADES, 2006, p.109)

²⁶ Laban (1978, p. 57) identifica dois centros no corpo: o centro de gravidade (região do quadril) e o centro de leveza (região do osso esterno). Segundo Rengel (2001, p.36), Laban considera como centro do corpo, o umbigo, e toda a sua orientação espacial se irradia a partir desse centro.

²⁷ O conceito de *níveis espaciais* será abordado na Categoria Espaço.

sucessivo é gerado pela sucessão de articulações adjacentes, de maneira seqüencial, uma após a outra, do centro para as extremidades, ou vice-versa. Por exemplo, ombro, cotovelo, pulso e dedos, ou na seqüência inversa. Esse movimento caracteriza-se como uma onda, e cada articulação ou parte do corpo inicia o movimento após a outra; o **movimento seqüencial** move articulações ou partes do corpo que não sejam adjacentes, uma após a outra. Por exemplo, joelho, quadril, cotovelo e cabeça.

- b) *Categoria Espaço*: nesta Categoria, a mais profundamente desenvolvida por Laban, encontram-se os conteúdos da Corêutica. Segundo Miranda (2008, p. 25), Laban considerava a Categoria Espaço um campo que estava sendo apenas entreaberto por ele, já vislumbrando as reviravoltas conceituais que seriam introduzidas com a geometria não-euclidiana. Para Laban (1966, p. 4), não existe espaço vazio e ele só é percebido quando preenchido com a presença física de corpos. Nessa relação corpo e espaço, o movimento tem papel vivificador e modificador, pois nela interfere e dela sofre interferência. O espaço é uma “localidade” na qual acontecem contínuas mudanças de movimento, e, a partir do movimento, o espaço amplia o seu significado. Para desenvolver seus estudos sobre a relação corpo e espaço, Laban definiu três áreas de abrangência: espaço pessoal (Cinesfera), geral e social, as quais podem ser exploradas por meio de elementos como níveis, projeções, progressões, direções, dimensões e planos. A partir dos três últimos, surge o estudo dos padrões de orientação espacial, que norteiam a Harmonia Espacial. Laban observou que todo o corpo que se move no espaço o faz dentro de padrões de direções, eixos, dimensões, planos e diagonais. Esse movimento desenha linhas e formas ao redor do corpo, cujos pontos, unidos, formam figuras geométricas cristalinas que, segundo Fernandes (2006, p. 190), fazem a Cinesfera assumir diferentes formatos. Todos esses elementos estão sempre presentes no movimento, em maior ou menor grau de destaque. A seguir, descreveremos cada um desses elementos:

- **espaço pessoal**: Laban (1990, p. 85) denomina o espaço pessoal de **Cinesfera** (ou Kinesfera), que é o espaço em torno do indivíduo: “Ao redor do corpo está a ‘esfera de movimento’ ou ‘kinesfera’, cuja circunferência se pode alcançar com as extremidades estendidas normalmente, sem mudar a posição, isto é, o lugar de apoio”. Todos os seus pontos podem ser alcançados com qualquer membro do corpo, sem ocorrer transferência de peso de uma parte para outra, e o centro da

Cinesfera coincide com o centro do corpo, que, para Laban, é a região do umbigo. Essa esfera nunca deixa de existir, e, na realidade, o indivíduo quando se desloca e muda de posição nunca sai da sua cinesfera, carregando-a consigo através do espaço geral;

- **espaço geral:** como espaço geral, Laban entende o ambiente onde nos movimentamos, e pode tanto ser uma sala de aula, o palco, uma quadra de jogo ou até todo o sistema planetário. Ocupamos o espaço geral ao pisarmos fora das bordas da nossa cinesfera, por meio de movimentos de locomoção como andar, arrastar-se, saltitar, pular, rolar, engatinhar ou correr. Com esse deslocamento, criamos uma nova esfera de movimento, a partir de uma nova postura;
- **espaço social:** o espaço social é estabelecido quando compartilhamos as nossas cinesferas com outros corpos, criando uma movimentação espacial a partir das relações de grupo;
- **espaço interno:** o espaço interno está dentro do nosso corpo e seu limite é a pele. Sua configuração está sempre sendo alterada pelos níveis de contração e relaxamento muscular e por funções básicas como circulação sanguínea e respiração;
- **o alcance do movimento na Cinesfera:** Laban (1978, p. 69) comenta que os gestos podem ser contidos e perto do corpo, ou estendidos e amplos, envolvendo movimentos de todo o tronco, o que provoca um encolhimento ou um crescimento da Cinesfera, respectivamente. Segundo Fernandes (2006, p.185), os movimentos podem apresentar três variações aproximadas, de acordo com o seu alcance: ocupamos uma **Cinesfera Pequena de Alcance Próximo**, quando realizamos pequenos movimentos ao redor do corpo, incluindo um espaço de aproximadamente 10 cm a 20 cm de distância; ocupamos uma **Cinesfera Média de Alcance Mediano**, quando os movimentos realizados se expandem um pouco mais e incluem um espaço de aproximadamente 30 cm a 50 cm ao redor do corpo; ocupamos uma **Cinesfera Grande de Alcance Distante**, quando ao nos mover incluímos um espaço bem maior, expandindo-se a partir de 50 cm ao redor do corpo. Esses alcances não estão associados ao tamanho real do corpo, podendo uma pessoa de pequena estatura executar movimentos grandes, médios ou pequenos;
- **níveis espaciais:** podemos experimentar tanto o espaço parcial como o geral em três níveis – baixo, médio e alto. Quanto a eles, o corpo ocupa o espaço

recortando-o em camadas horizontais e o movimento se relaciona com a altura em que as ações acontecem. O subir e o descer têm a ver com o deslocamento do centro do corpo ou da bacia, para cima ou para baixo. No **nível baixo** (do joelho para baixo), temos muitos pontos de apoio, o centro do corpo está bem próximo ao chão e conseguimos executar movimentações deitados, rastejando, sentados, ajoelhados, agachados, entre outras. No **nível médio** (entre os ombros e o quadril), nos movemos a partir das articulações dos joelhos, temos menos pontos de apoio, o centro do corpo não varia muito de altura e conseguimos executar variações de movimentos como transferências expandidas de peso e agachamentos. No **nível alto** (dos ombros para cima), nos movimentamos em dois ou em um ponto de apoio, deslocamos o centro do corpo para cima e conseguimos executar saltos e elevações;

- **projeções²⁸**: as projeções espaciais são o alcance que um movimento possui para espaços fora do corpo de quem o executa, e são delineadas pelo olhar do intérprete. Tourinho (2004, p. 68) comenta a idéia de projeção da seguinte forma: “Podemos compreender melhor esta idéia utilizando a metáfora de linhas imaginárias que se formarão como se fossem prolongamentos do corpo, ou a continuidade do movimento através do olhar de quem aprecia, e demonstram a potencialidade de continuidade infinita de movimento”. Segundo Marques (2007), esse tema foi desenvolvido em pesquisas posteriores a Laban, e as projeções (foco ou olhar) podem preencher espaços de forma linear ou curva, podem prolongar um membro ou parte do corpo, podem estabelecer contatos entre corpos e podem estabelecer contato entre quem executa e quem olha e o espaço geral;
- **progressões²⁹**: segundo Marques (2007), progressões espaciais são os caminhos, as trilhas, os desenhos criados no espaço pelo corpo em movimento no espaço geral. As progressões podem ser lineares ou curvas, traçando linhas retas ou linhas curvas no espaço, e podem ser sentidas, vistas e compartilhadas com outras pessoas;
- **tensões espaciais**: segundo Marques (2007), “tensões espaciais são os espaços vazios (ou negativos) que materializam formas no espaço por meio de pontos e

²⁸ O conceito de *projeções* é um atualizador de Laban, e, segundo Marques (2009, Informação Verbal), foi desenvolvido por Valerie Preston-Dunlop no *CHUMM – Choreutics Units Manners of Materialization*, área de estudo que abrange a materialização das unidades corêuticas: *Form* (forma) *Spacial projections* (projeções), *Spacial tensions* (tensões espaciais) e *Spacial progressions* (progressões).

²⁹ *Ibidem*.

planos relacionados entre si”. As tensões podem ser estabelecidas das seguintes maneiras: por **duas partes do corpo**, como por exemplo, ao colocarmos uma mão no quadril criamos uma forma espacial com o braço articulado pelo cotovelo e a lateral do tronco; pelo corpo de **duas pessoas em contato**, como por exemplo, ao colocarmos uma mão sobre o ombro de outra pessoa criamos uma forma com o espaço entre os dois corpos; pelo **corpo e objetos** do meio ambiente, como por exemplo, ao colocar um pé sobre o assento de uma cadeira; pela relação do **corpo com o espaço**, as quais desenham coordenadas no espaço a partir das tensões e contra tensões existentes entre o tronco e os membros do corpo. Segundo Miranda (2006, p. 25), Laban investigou a organização das tensões espaciais dentro das formas cristalinas, explorando as diferentes possibilidades de movimento a partir das tensões ou linhas que formam o cubo, o octaedro, o icosaedro e o dodecaedro.

- **dimensões:** a partir das seis direções, Laban define três dimensões. São elas: **Altura**, que utiliza o eixo vertical e é compreendida dentro da direção cima-baixo; **Largura**, que utiliza o eixo horizontal, direção direita-esquerda; e **Profundidade**, eixo sagital, direção frente-trás. Esses três eixos passam necessariamente pelo centro do corpo e formam a **cruz dimensional**. Quando ligamos os seis pontos da cruz dimensional obtemos o **octaedro** regular, um corpo geométrico de oito lados e seis vértices, como se fossem duas pirâmides unidas pela base;
- **planos:** os planos espaciais são três, sendo que cada um deles é o resultado da combinação de duas dimensões. Laban usa respectivamente as imagens da porta, da mesa e da roda para trabalhar didaticamente esses planos. O **Plano da Porta ou Vertical** une as dimensões altura e largura e divide o espaço em frente e trás, mobilizando a habilidade de arqueamento lateral da coluna vertebral; o **Plano da Mesa ou Horizontal** une as dimensões largura e profundidade e divide o espaço em cima e embaixo, mobilizando a habilidade de torção da coluna vertebral; e o **Plano da Roda ou Sagital** une as dimensões profundidade e altura e divide o espaço em direita e esquerda, mobilizando a habilidade da coluna vertebral de arquear-se para frente e para trás. Quando os doze vértices desses planos são unidos obtém-se o **icosaedro**, um corpo geométrico com vinte faces triangulares, sendo o sólido que mais se aproxima de Cinesfera;
- **diâmetro:** é um eixo que se situa entre duas diagonais e duas dimensões. Segundo Rengel (2001, p.44), as direções diametrais irradiam do centro do corpo em direção aos doze cantos dos três planos, formando a **cruz diametral**;

- **diagonal:** segundo Rengel (2001, p.48), diagonal é uma linha inclinada e reta em relação às três dimensões, isto é, tem componentes tridimensionais simultaneamente. Uma diagonal considerada pura enfatiza igualmente as três tendências do movimento: dimensão de amplitude, dimensão de comprimento e dimensão de profundidade. Laban estabeleceu quatro diagonais puras que se cruzam no centro de corpo, cada uma delas formadas pelos eixos frente-alto-direita/atrás-baixo-esquerda, frente-alto-esquerda/atrás-baixo-direita, atrás-alto-direita/frente-baixo-esquerda, atrás-alto-esquerda/frente-baixo-direita. Essas quatro diagonais formam a **cruz diagonal**, e a ligação das suas extremidades forma o **cubo**, outra importante figura geométrica na exploração da Cinesfera. O cubo é um hexaedro regular, cujo centro coincide com o centro do corpo e com o centro da Cinesfera, tendo o quadril como referência de movimentação;
- **escalas espaciais:** as escalas musicais são utilizadas para explorar e experimentar a harmonia, passando pelas notas musicais de uma forma lógica, seqüencial e definida. Laban criou as escalas espaciais com a mesma intenção, ou seja, como instrumentos de experimentação da harmonia espacial. Segundo Rengel (2001, p. 56), “escalas são séries graduadas de movimento organizadas em formas lógicas básicas. O treinamento das escalas tem a função de materializar a idéia espacial de Laban”. As escalas espaciais permitem a prática dos conteúdos da Corêutica e são experimentadas dentro das figuras cristalinas, fazendo-se uma trajetória de movimentos que percorra todos os seus pontos, segundo uma ordem preestabelecida. Segundo Preston-Dunlop; Hodgson (1990, p. 21), as escalas de movimento de Laban levam a uma analogia com as escalas da música e com o *port-de-bras*³⁰ do balé. Simetrias verticais, laterais e sagitais, oposições e repetições, tudo isso pode ser identificado nos esquemas harmônicos na prática da dança e da composição coreográfica, especialmente nos exercícios na barra. As escalas de Laban são mais oblíquas e menos estáveis que as do balé, expandindo a ordem espacial dessa dança clássica nas doze direções e proporcionando variações complementares das formas espaciais. Na sua harmonia espacial, Laban é influenciado pelo sistema harmônico atonal de Arnold Schoenberg. Esse

³⁰ O *port-de-bras* “é o conjunto das atitudes fixadas para os braços e é usado desde o século XVII. (...) São cinco as posições tradicionais dos braços na dança clássica, as quais permitem algumas combinações extras, dependendo do estilo das danças”. (PINTO & ELLMERICH apud MALANGA, 1985, p.140) Segundo Malanga (1985, p.141), em uma seqüência de balé, embora coordenados às pernas, os braços podem realizar movimentos independentes. É possível estar parado, em uma posição de pernas, enquanto os braços realizam movimentos, isto é, um *port-de-bras*.

compositor, expoente principal da corrente do atonalismo no início do Século XX, abandona totalmente o conceito de clave musical ou tonalidade e liga as notas musicais segundo uma modalidade estética dissonante, conhecida somente por ele. Para um ouvido não preparado, essa harmonia que rompe com a hierarquia das notas musicais, pode soar caótica ou desarmônica. Porém, enquanto Shoenberg rompe com a tradição, Laban inova, dando importância a todas as direções espaciais. Preston-Dunlop (apud RENGEL, 2001, p. 42) observa que: “Entretanto a busca de Laban era sempre retornar à harmonia, enquanto Shoenberg não”. Apesar de suas escalas proporcionarem a experiência da instabilidade em alguns percursos, elas sempre retornam ao equilíbrio. São várias as escalas criadas por Laban, sendo as mais conhecidas, a escala dimensional e a escala diagonal. A **escala dimensional** é uma série de movimentos que percorre os pontos do octaedro, ou seja, as seis direções da cruz dimensional. Ao executarmos essa escala experimentamos a **estabilidade**, pois ambas as pernas criam um suporte no chão durante a sua execução. Essa escala também é chamada de “escala de defesa”, pois foi inspirada nos movimentos da esgrima. A **escala diagonal** é uma seqüência de movimentos que ligam os vértices das diagonais do cubo, e é composta pelas oito direções da cruz diagonal. Quando executamos essa escala, experimentamos a **instabilidade**, pois transitamos entre o suporte de dois pés para o de um só pé. As escalas realizadas no icosaedro são as mais naturais ao movimento humano, e, segundo Fernandes (2006, p. 217), elas desenvolvem uma grande habilidade de movimento. As **escalas do icosaedro** podem incluir todos os doze pontos, ou apenas parte deles, mas todas seguem uma ordem em relação aos Planos, ou seja, sempre é finalizada no mesmo Plano em que foi iniciada.

- c) *Categoria Expressividade*: também chamada de *Dinâmica*, essa categoria abrange os conteúdos da Eukinética, a qual tem como eixo central a teoria dos esforços. Em seus estudos, Laban conclui que todo movimento é gerado por impulsos internos, que fazem emergir os *esforços*, sendo que uma ação corporal é a projeção externa de um impulso. O termo esforço não significa fazer força, mas se refere ao aspecto interno do movimento, o qual não é somente mecânico e físico. Segundo Rengel (2001, p. 110), o *esforço* é tanto intelectual, emocional, quanto físico e é o modo de o movimento acontecer: “esforço é a pulsão resultante das atitudes internas que ativam o movimento, imprimindo-lhes variadas e expressivas qualidades. [...]”. Apesar de o

movimento acontecer em primeira mão dentro do corpo, o esforço se manifesta pelo movimento visível e apresenta quatro componentes naturais perfeitamente identificáveis que Laban chama de *fatores do movimento*: peso, espaço, tempo e fluência. Esses fatores estão presentes em qualquer tipo de movimento: conscientes ou inconscientes, funcionais ou expressivos, e cada um deles apresenta qualidades expressivas denominadas *qualidade do esforço*, as quais são relacionadas e resultantes do tipo de atitude que imprimimos a um movimento. Essa atitude acontece entre dois opostos e pode ser “lutante”, na qual o indivíduo luta contra o fator determinado ou “indulgente”, na qual ele cede à sua dinâmica. Porém, antes mesmo de uma ação corporal se externalizar no tempo e no espaço, existe um momento preparatório que a antecede, relacionado com os impulsos internos, e, correspondente a quatro fases de esforço mental:

- **fase da atenção**: onde se considera o objeto da ação e o local em que esta será executada,
- **fase da intenção**: onde se configura com que determinação ou tensão muscular o movimento vai ser executado;
- **fase da decisão**: onde se decide em que duração de tempo ele vai ser executado;
- **fase da precisão**: onde se configura o controle do fluxo do movimento.

Essas quatro fases não são tão diferenciadas na sua seqüência, pois acontecem praticamente na mesma fração de tempo em que o impulso é gerado. Porém o importante é que revelam atitudes internas e imprimem ao movimento visível qualidades expressivas perfeitamente identificáveis, cada uma delas se relacionando com um fator de movimento. Segundo Laban (1978, p. 114), cada pessoa adota uma atitude definida perante os quatro fatores, que são:

- uma atitude relaxada ou enérgica quanto ao peso;
- uma atitude linear ou flexível no espaço;
- uma atitude curta ou prolongada frente ao tempo;
- uma atitude liberta ou controlada em relação à fluência.

Laban (1978, p. 131) enfatiza que o indivíduo que aprendeu a relacionar-se com o fator espaço, dominando-o fisicamente, tem atenção; aquele que detém o domínio de sua relação com o fator peso, tem intenção; quando a pessoa se ajustou no tempo, tem decisão; e, através da fluência do movimento, o esforço encontra sua expressão concreta no corpo. De acordo com Marques (2007), podemos decupar os quatro fatores do movimento da seguinte forma:

Fator peso:

- informa sobre “**o quê**” do movimento,
- está relacionado com a **intenção** do sujeito no espaço,
- revela as **sensações** a partir do movimento,
- componente objetivo: trabalho com a **resistência**, pois trabalha a massa corporal em relação à força da gravidade. Laban (1978, p. 77) enfatiza que a resistência pode originar-se do interior do próprio corpo da pessoa, pela ação dos músculos antagonistas³¹, ou do exterior, em objetos e/ou pessoas.
- componente subjetivo: sensação de **peso ou ausência de peso**,
- qualidades expressivas: pode ser **firme** (uso vigoroso do corpo, encontra resistência no espaço), como por exemplo, um movimento semelhante a empurrar alguma coisa pesada pelo espaço; ou **leve** (uso gentil do corpo, não encontra resistência no espaço), como por exemplo um movimento semelhante ao de pincelar o ar com uma pluma;

Fator espaço:

- informa sobre o “**onde**” do movimento,
- está relacionado com a **atenção** do sujeito no espaço,
- revela o **pensamento** a partir do movimento,
- componente objetivo: indica a **direção**,
- componente subjetivo: sensação de **expansão**,
- qualidades expressivas: pode ser **direto** ou **unifoco**³² (um só foco, uma só direção espacial, atenção em um só lugar), como por exemplo, uma pessoa que se estica para pegar um determinado livro em uma prateleira; ou **indireto** ou **multifoco** (vários focos, várias direções espaciais simultâneas, atenção em vários lugares), como por exemplo, uma pessoa que procura por um determinado livro em uma prateleira;

Segundo Newlove (2001, p. 53), o fator espaço está relacionado com o foco do olhar, e não com o desenho ou a forma do movimento no espaço. No movimento direto a concentração do sujeito está no ponto de chegada e o uso do espaço é restrito e

³¹ Músculo antagonista: *Anat.* Diz-se dos músculos que, numa mesma região anatômica ou função fisiológica, trabalham em sentido contrário.

³² Para nomear as qualidades expressivas do *fator espaço*, podemos encontrar, como sinônimos, os termos movimento *direto* ou *unifoco* e movimento *indireto* ou *multifoco* ou, ainda, *flexível*. Nessa dissertação, em relação ao *fator espaço*, quando o movimento do ator estiver mais relacionado com a relação do seu foco no espaço, isto é, com atenção do seu olhar, utilizaremos o termo *unifoco* ou *multifoco*; quando estivermos nos referindo ao percurso ou direção do movimento no espaço, utilizaremos os termos *direto* ou *indireto*.

retilíneo; no movimento indireto o sujeito foca vários pontos do espaço antes de chegar a um local determinado e o uso do espaço é amplo e flexível.

Fator tempo:

- informa sobre o “**quando**” do movimento,
- está relacionado com a **decisão** do sujeito no espaço,
- revela as **intuições** a partir do movimento,
- componente objetivo: trabalha com a **velocidade**, aceleração ou desaceleração,
- componente subjetivo: sensação de **duração** (curto ou prolongado),
- qualidades expressivas: pode ser **repentino**³³ (movimentos rápidos e curtos), trazendo a sensação de instantaneidade, como por exemplo, uma pessoa dando um pequeno bote com a mão para afastar um pernilongo do seu corpo; ou **prolongado** (movimentos lentos e longos), trazendo a sensação de sem fim, como por exemplo, quando queremos tocar ou pegar alguma coisa sem sermos percebidos, ou sem fazer barulho;

Fator fluência:

- informa sobre o “**como**” do movimento;
- está relacionado com a **precisão** e lida com o uso da energia interna em progressão no movimento;
- revela a **emoção** a partir do movimento;
- componente objetivo: trabalha com o **controle**;
- componente subjetivo: trabalha com a sensação do **fluxo energético**;
- qualidades: pode ser **livre**, “indo”, sem parar, geralmente movimentos do centro para as extremidades do corpo, como por exemplo, quando atiramos uma pedra para longe; ou pode ser **controlado**, “detendo”, geralmente movimentos das extremidades para o centro do corpo, como por exemplo, quando tiramos a poeira da nossa roupa com pequenas batidas de mão. É mais difícil interromper um movimento livre do que um movimento controlado.

Os fatores do movimento apresentam gradações de intensidade entre cada qualidade, ou seja, o movimento não é uma coisa ou outra, mas se mobiliza indo de firme a leve, de unifoco a multifoco, de repentino a prolongado ou de livre a controlado. Esses fatores estão presentes ao mesmo tempo em todo movimento, mais ou menos enfatizados, e são como as letras da linguagem escrita ou os sons da linguagem falada:

³³ Para nomear as qualidades expressivas do *fator tempo*, podemos encontrar, como sinônimos, os termos movimento *rápido* ou *repentino*, e movimento *lento* ou *prolongado*.

isolados, tanto os fatores quanto as letras, pouco significam, quando combinados trazem colorido e significado às ações do corpo espaço. A partir dessas combinações, Laban (1978, p. 114-131) classifica as ações corporais da seguinte maneira: **Ações de Esforço Incompleto** (*States*), quando o movimento enfatiza apenas dois fatores; **Ímpetos de Ação** (*Drives*), quando o movimento enfatiza três fatores incluindo fluência; **Ações Básicas de Esforço** (*Basic Effort Actions*), quando o movimento enfatiza três fatores excluindo fluência.

Nas **Ações de Esforço Incompleto**, as combinações das qualidades expressivas podem ser:

- Estado Alerta ou acordado: enfatiza espaço e tempo, informando *onde* e *quando*,
- Estado Onírico: enfatiza peso e fluência, informando *o quê* e *como*,
- Estado Remoto: enfatiza espaço e fluência, informando *onde* e *como*,
- Estado Rítmico ou perto: enfatiza peso e tempo, informando *o quê* e *quando*,
- Estado Estável: enfatiza peso e espaço, informando *o quê* e *onde*,
- Estado Móvel: enfatiza tempo e fluência, informando *quando* e *como*.

Nos **Ímpetos de Ação**, as combinações das qualidades expressivas resultam em:

- Ímpeto Apaixonado: enfatiza peso, tempo e fluência. O movimento não considera o espaço, e a fluência reforça a expressão da emoção e dos sentimentos.
- Ímpeto de Encanto: enfatiza peso, fluência e espaço. O movimento irradia uma qualidade de fascínio, pois não considera o tempo. Este parece estar parado, pois permanece constante.
- Ímpeto de Visão: enfatiza tempo, fluência e espaço. O seu significado corporal é reduzido, pois não considera a informação do peso.

As **Ações Básicas de Esforço**, segundo Rengel (2006, p. 128), são as “mães” de todas as outras ações, como acontece com as cores ou as sete notas musicais, e delas resultam outras ações, que Laban (1978, p. 115) chamou de Ações Derivadas. São oito as Ações Básicas de Esforço³⁴:

- **Socar**: direto (espaço), firme (peso) e repentino (tempo),
- **Talhar** (ou Chicotear): indireto (espaço), firme (peso) e repentino (tempo),
- **Pressionar**: direto (espaço), firme (peso) e prolongado (tempo),
- **Torcer**: indireto (espaço), firme (peso) e prolongado (tempo),

³⁴ Miranda (2008, p. 23) explica que, para Laban, as palavras que denominam as oito ações básicas não denotam as ações usualmente relacionadas a elas, mas são representativas de um entrelaçamento específico de intensidades. Por isso, são escritas com a letra inicial em maiúscula.

- **Pontuar:** direto (espaço), leve (peso) e repentino (tempo),
- **Deslizar:** direto (espaço), leve (peso), e prolongado (tempo),
- **Sacudir:** indireto (espaço), leve (peso) e repentino (tempo),
- **Flutuar:** indireto (espaço), leve (peso) e prolongado (tempo).

É importante reconhecer que, na medida em que alteramos a intensidade de alguma das qualidades expressivas dessas ações, elas se transformam em outra. Por exemplo, se na ação de Socar, o fator espaço deixar de ser direto e paulatinamente tornar-se indireto, a ação básica transforma-se em Talhar; se o mesmo Socar diminuir a intensidade do fator peso e transformar-se em peso leve, obteremos o Pontuar; se o Flutuar alterar a qualidade do fator tempo para repentino, transforma-se em Sacudir, e assim por diante.

As **Ações Derivadas**, resultantes das Ações Básicas de Esforço, são:

- empurrar, chutar, cutucar: resultantes de Socar;
 - bater, atirar, chicotear: resultantes de Talhar;
 - prensar, partir, apertar: resultantes de Pressionar;
 - arrancar, colher, esticar: resultantes de Torcer;
 - palmadinha, pancadinha, abanar: resultantes de Pontuar;
 - alisar, lambuzar, borrar: resultantes de Deslizar;
 - roçar, agitar, tranco: resultantes de Sacudir;
 - espalhar, mexer, braçada do nado: resultantes de Flutuar.
- **Ações Principais de Esforço:** cabe ressaltarmos que Laban (1978, p.134) definiu que as ações corporais estão relacionadas com duas formas principais de ação: **recolher** e **espalhar**. A primeira é uma ação que vem da periferia do espaço que circunda o corpo, em direção ao seu centro; a segunda flui do centro do corpo para fora. O recolher traz alguma coisa para o centro do corpo e é mais flexível que o espalhar, o qual é uma ação mais direta e pode ser observada como empurrar alguma coisa para longe do centro do corpo. A curva do movimento numa ação de recolher vem precedida de um movimento para fora, semelhante ao de espalhar, o qual é apenas um movimento preparatório, pois a ênfase está no movimento para dentro, que se constitui no propósito principal da ação.

Laban configurou espacialmente as oito Ações Básicas de Esforço no que ele chamou de **dinamosfera**, ou esfera dinâmica, que é um diagrama que representa a cruz dimensional embutida no cubo. As diagonais do cubo representam as oito dinâmicas, sendo que cada vértice do cubo corresponde a uma das oito ações. Cada braço da

cruz, por sua vez, corresponde a uma das polaridades das qualidades de esforço dos fatores peso (firme e leve), espaço (direto e indireto) e tempo (repentino e prolongado).

d) *Categoria Forma*: essa categoria foi desenvolvida por Warren Lamb, e, segundo Marques (2007), o conceito de forma está ligado à palavra *Shape*, e se relaciona tanto com forma quanto com fôrma, isto é, dar forma a alguma coisa (servir de fôrma). Refere-se aos relacionamentos, e aborda as mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo ou a outros corpos³⁵. Responde à pergunta *com quem nos movemos?*. Segundo Laban (1978, p. 105), o corpo no espaço define quatro formas principais, as quais são executadas pelas funções do corpo de **esticar**, **dobrar** e **torcer**. São elas:

- **agulha**: é estreita e verticalizada como um obelisco, o corpo apresenta-se comprido e fino, e temos a sensação de perfurar o espaço;
- **parede**: é plana e achatada como uma folha de papel, o corpo se abre na horizontalidade, e temos a sensação de separar o espaço;
- **bola**: é arredondada e larga como um aquário, o corpo apresenta volume, e temos a sensação de envolver o espaço;
- **saca-rolhas**: é contorcida e em espiral como um fio de telefone, o corpo apresenta torções a partir do tronco, e temos a sensação de circundar ou cavar o espaço.

Quanto aos relacionamentos, Laban (1978, p. 109) afirma que “quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa”, que poderá ser uma pessoa, um objeto ou partes do nosso próprio corpo. Nesse relacionamento, poderá ou não haver contato físico, e a ênfase desses movimentos pode estar no momento de encontrar, de confrontar, de ultrapassar, de pular sobre ou rodear, de rastejar ou de mergulhar, de abraçar, de penetrar, entre outros. Essa relação de aproximar-se de alguém ou de alguma coisa apresenta três fases principais que são:

- **preparação**: onde nós “olhamos” ou “endereçamos” o ponto de interesse, para em seguida nos aproximarmos desse ponto, e encontrá-lo, rodeá-lo ou penetrá-lo, utilizando-se qualquer direção espacial e qualquer movimento de locomoção;

³⁵ A partir do conceito de *Shape*, Laban e Lamb desenvolveram o sistema conhecido internacionalmente como *Effort-Shape*, ou *Expressividade-Forma*, que posteriormente foi acrescido das categorias Corpo e Espaço.

- **contato**: pode ser realizado tocando ou resvalando pela superfície contatada, transferindo o peso para cima dela, carregando, ou ainda segurando em qualquer lado do objeto ou pessoa, rodeando-o com várias partes do corpo;
- **soltar**: quando liberamos o objeto ou pessoa. Isso pode ser realizado por qualquer ação corporal, em qualquer direção, desde que levem ao afastamento do que foi contatado, e em uma direção contrária.

A partir desses relacionamentos, o Sistema Laban/Bartenieff desenvolveu os Modos de Mudança de Forma, que estuda como as formas se moldam no espaço quando o corpo está em movimento, definindo três maneiras: **forma fluida**, com ênfase no próprio corpo; **forma direcionada**, com ênfase no outro; e **forma torcida** ou tridimensional, com ênfase na interação com o meio-ambiente.

Nesse subcapítulo, percorremos pelos principais conteúdos das quatro Categorias que constituem o Sistema Laban, e, mesmo antes da experiência prática, essa apresentação nos permite vislumbrar infinitas possibilidades de conexões entre elas, e com o nosso cotidiano pessoal e profissional. Os elementos podem ser desdobrados, ampliados e associados entre si e com qualquer atividade que envolva a comunicação por meio do movimento, deixando evidente o caráter dinâmico e aberto desse sistema. Compreender o movimento e conseguir executá-lo conscientemente dentro dessas interações pode ser um fator determinante no autoconhecimento e no ato de transmitir idéias, sensações e sentimentos. Isso, por si só, já demonstra a pertinência do Sistema Laban na preparação corporal do ator, justificando, de antemão, a nossa escolha de tê-lo como uma das ferramentas que mobilizam a nossa pesquisa.

Lembramos que, o objetivo geral da nossa pesquisa é investigar um caminho de encenar um texto teatral a partir da ação dramática de cada cena, articulando e utilizando alguns aspectos dos sistemas desses dois mestres como estímulos de criação. O primeiro, mais exatamente a análise de texto, será utilizado como ponto de partida da encenação, e atuará como recurso não só para o entendimento geral do texto, mas também para a identificação das ações dramáticas existentes no cerne de cada cena. O segundo, atuará na parte prática dos ensaios, como uma preparação corporal que forneça recursos para o ator realizar, de uma maneira expressiva, cada uma dessas ações.

No subcapítulo 1.3 dessa dissertação, apresentamos, dentre os elementos que compõem o Sistema Stanislávski, aqueles que foram selecionados para abordarmos o texto em questão. A seguir, apresentaremos os elementos do Sistema Laban que escolhemos para desenvolver a preparação corporal dos atores, durante a montagem do espetáculo que constituirá a parte prática de nossa pesquisa. Esse recorte foi feito em camadas horizontais,

isto é, escolhemos dentro de cada Categoria, os temas que consideramos essenciais e suficientes para um desempenho imediato do elenco, levando em conta o curto período destinado aos ensaios de uma peça teatral. Nessa pesquisa, não pretendemos proporcionar um treinamento corporal aos atores, visto que isto, apesar de ser ideal, exigiria um tempo bem mais longo de trabalho para a sua consecução. Nossa meta é formatar uma preparação corporal que facilite o tratamento da ação dramática, permita um diálogo expressivo e artístico entre o discurso da palavra e o discurso do corpo, e atenda aos propósitos de diferentes estilos de encenação.

Elementos do Sistema Laban selecionados para serem trabalhados junto aos atores:

- a) Categoria Corpo: o uso das alavancas, ações corporais simples, movimentos posturais e gestuais, a iniciação do movimento, o uso das partes como líderes do movimento, movimentos simultâneos, sucessivos e seqüenciais;
- b) Categoria Espaço: espaço parcial (Cinesfera), geral e social, o alcance dos movimentos na Cinesfera, níveis, projeções, progressões, planos;
- c) Categoria Expressividade: os quatro fatores do movimento – peso, espaço, tempo e fluência, Ações Principais de Esforço, Ações Básicas de Esforço;
- d) Categoria Forma: esticar, dobrar e torcer, as quatro formas principais – agulha, parede, bola e saca-rolhas, as fases principais dos relacionamentos.

Procuraremos, sempre que possível, localizar as ênfases de movimento trabalhadas dentro das Categorias mencionadas acima. Porém, trabalharemos com bastante flexibilidade, isto é, sem a preocupação de executar com exatidão o movimento proposto e sem a pretensão de correspondermos com perfeição e preciosismo aos termos utilizados na identificação e análise desse movimento. Nosso objetivo não é “acertar” o movimento de acordo com a terminologia proposta por Laban, e sim, executá-lo expressivamente, orientados e fundamentados pelos seus conteúdos.

No próximo subcapítulo, relacionaremos o Sistema Laban com o trabalho do ator.

2.4 O SISTEMA LABAN E O ATOR

O artista de palco tem que exibir movimentos que caracterizem a conduta e o crescimento de uma personalidade humana, numa variedade de situações em mudança. Ele deve saber como é que se espelham nos gestos, na voz e na fala, tanto a personalidade quanto o caráter. Ao utilizar-se desses movimentos, tem ele de comunicar para a platéia as idéias do dramaturgo ou do coreógrafo. (LABAN, 1978, p.143)

Rudolf Laban, em quase todos os momentos de seus estudos, esteve ligado diretamente às artes do palco, como dança, pantomima, drama musical e teatro, estendendo suas pesquisas de movimento não só para a utilização do bailarino, mas também para a do ator.

Jean Newlove foi a primeira assistente de Laban na Inglaterra, e aplicava o seu Sistema ministrando aulas de movimento no Theatre Workshop – escola para atores de Joan Littlewood. Segundo Newlove (1993, p. 13), existe uma grande diferença entre o ator aprender uma técnica específica de dança, praticar meditação, ioga, Tai Chi ou qualquer outra atividade corporal, e desenvolver seu instrumento corporal por meio da Arte do Movimento proposta por Laban. As primeiras, sem dúvida colaboram para o bem-estar do ator, desenvolvem a sua flexibilidade, mobilidade, prontidão e outras habilidades, no entanto, nenhuma dessas aulas informa o ator sobre o *agir*. Elas não o ajudam a encontrar o movimento expressivo adequado quando investigam o comportamento de uma personagem em uma determinada situação, nem a desenvolver uma técnica que amplie as suas variedades de movimento num sentido mais completo.

Num verdadeiro paradoxo, o ator precisa preparar seu próprio corpo para poder incorporar outro, o da personagem. Sua corporeidade³⁶ – compreendida sob o conceito labaniano - é o reflexo da sua história de vida, ou seja, a somatória das suas características biológicas, psicológicas, sociais, culturais, e, com certeza, difere da corporeidade da personagem. Uma corporeidade é ao mesmo tempo utilizada e rejeitada para dar vida à outra. Mommensohn define com muita sensibilidade essa relação:

A forma do personagem está no corpo de outro e não no do personagem, este não existe a não ser que alguém, algum outro, o traga para a realidade. O corpo do bailarino e do ator é esse outro (...). Um outro que assume durante a cena (...) um outro modo de ser e de mover num corpo alterado, exaustivamente trabalhado e transformado (...). (MOMMENSohn, 2006, p. 105).

Corpo alterado, artístico, ampliado ou cênico, não importa a denominação que usemos para definir esse corpo, todas elas se referem a um corpo capaz de significar alguma coisa através de uma linguagem artística e potencializada. Para o desenvolvimento desse corpo distinto, não encontramos no Sistema Laban um sistema normativo ou uma técnica corporal,

³⁶ *Corporeidade* “é o corpo que um indivíduo expressa em um determinado momento, e está ligado e relacionado, de uma forma dinâmica e mutável, com os múltiplos aspectos que compõem a sua história de vida”. (GODOY, 2005: Informação Verbal anotada na disciplina *Dança e Visualidade*, ministrada no programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP).

mas princípios gerais e fundamentais que desenvolvem no ator um estado de atenção na realização de qualquer ação corporal e a consciência do significado do movimento.

Segundo Lopes (2007, p. 27), “a pesquisa de Laban e o seu resultado é um instrumental de criação, método de análise e de possível criação do ator”, sem ser tomado como técnica ou transformado em estilo. Laban apresenta padrões gerais e comuns a todo o tipo de movimento, sem rejeitar as tendências individuais, pois acredita que todo indivíduo tem um repertório de movimento que lhe é inato e pessoal, o qual não requer nenhum esforço especial para a sua execução. Só precisa compreendê-lo e ampliá-lo. Para ele (1978, p. 112), não basta ao ator dominar esses padrões, ele precisa entender seus significados e ser capaz de apresentar pensamentos, sentimentos, sensações e experiências de modo conciso, através das ações corporais por ele executadas.

A busca pelo significado ou sentido do movimento sempre fascinou Rudolf Laban, pois, para ele, “o movimento pode dizer mais do que páginas e páginas de descrições verbais, e as seqüências de movimento são como as sentenças da fala, as reais portadoras das mensagens emergentes do mundo do silêncio.” (Laban, 1978, p. 141). Na arte teatral, essas seqüências precisam ser organizadas em uma combinação incomum de movimentos, não somente para torná-los mais interessantes para o público, mas principalmente para não fixar o seu significado a uma só interpretação, pois isso não seria um trabalho artístico.

Em seu livro *Domínio do Movimento*, já citado anteriormente, Laban direciona as suas considerações ao performer, seja ele ator, mímico ou bailarino, afirmando que os movimentos do corpo, incluindo movimentos das cordas vocais, são indispensáveis à atuação no palco. No Capítulo 5 em especial, Laban (1978, p. 155-187), apresenta seu pensamento sobre a necessidade de o ator desenvolver uma movimentação que lhe permita expressar idéias e sentimentos de uma forma clara e criativa.

Nesse capítulo, Rudolf Laban ressalta que a dança e o drama originaram-se da mímica, que é a representação de movimentos internos por intermédio de mudanças externas visíveis, e, “se o teatro negligenciar a sua origem, e com ela a significação do movimento, ele estará morto.” (Laban, 1978, p. 155). O palco reflete a vida tal como ela é vivida, e esta é constituída por um encadeamento de acontecimentos. Deste encadeamento, constituído de pensamentos, sentimentos e fatos, os dramaturgos ou coreógrafos selecionam os elos, as situações ou as ações que julgam ser mais importantes e necessárias para abordarem os seus temas, dirigindo para elas, o foco da obra cênica. A função do artista é transmitir ao espectador, pela fala, por suas ações corporais, e pela dinâmica das qualidades do movimento estruturado em um espaço, a articulação entre pensamento-sentimento-fatos. Essa é a parte criativa do trabalho

do artista, pois o público tem necessidade de entender tal articulação, e, nesse sentido, a precisão e a clareza dos movimentos são muitas vezes mais importantes que a intensidade da representação teatral.

Laban enfatiza que as pessoas lançam-se na vida para alcançar algum valor, seja material, espiritual ou moral. Essa busca envolve conflitos, pois, para executar os seus propósitos, ele normalmente luta com o meio ambiente, com coisas materiais, com outros seres, e com os seus próprios instintos, capacidades e estados de espírito. No seu papel de representar a vida, o teatro se torna a tribuna na qual a luta no interior dos valores humanos é representada artisticamente, e o público assiste a um espetáculo para entrar em contato com essa luta e, principalmente, para compreendê-la. Isso torna a prática cênica um processo educativo, tanto para o espectador quanto para o ator, pois, entrar em contato com as lutas internas e externas do homem, enriquece a compreensão das situações, dos personagens e dos relacionamentos. Na função de revelar ao público a complexidade dos elementos que envolvem a busca de valores, o artista de palco precisa desenvolver uma movimentação expressiva, e os movimentos, mais ou menos refinados, têm que esclarecer os caracteres das pessoas representadas, o tipo de valores pelos quais elas lutam, e as situações que se desenvolvem desta luta.

Em outras palavras, o público vai ao teatro para ver desejos humanos em luta. Saber expressar em movimento essa busca de valores e todos os conflitos que ela envolve, é o trabalho do ator-bailarino. Como criador de uma linguagem expressiva, ele deve cultivar e desenvolver a capacidade de observar e compreender os próprios atos de movimentação, assim como o de seus companheiros, posto que, em cena, esse ator representa uma personagem, a qual é sempre imaginária. Assim sendo, os atributos característicos dessa personagem só podem ser extraídos da observação da realidade e desenvolvidos por um minucioso estudo do movimento. Tal estudo deve ser feito de uma maneira organizada, integrando a razão e a sensibilidade, caracterizando-se, assim, como uma atividade ao mesmo tempo artística e científica, que permite a observação, experimentação, investigação e análise do movimento.

Laban ressalta que qualquer que seja o aspecto da luta pelos valores, ele pode ser expresso pela linguagem do movimento, e as ações corporais realizadas em cena precisam estar carregadas de significados. Nessa significação, Laban destaca o papel dos fatores de movimento, pois esses elementos comportam a chave da compreensão daquilo que se poderia chamar de o alfabeto dessa linguagem, na medida em que eles revelam e comunicam, através

da combinação das suas qualidades expressivas, não somente a personalidade das pessoas, mas também as motivações internas que levaram a personagem a agir desta ou daquela forma.

Uma pessoa normalmente possui uma tendência própria de combinar os esforços, e as personagens de uma peça são pessoas comuns, que exibem combinações de movimentos de formas específicas. Conhecemos pessoas lentas, firmes e focadas, outras, lentas, leves e multifocadas. Umas, parecem pressionar ou socar o espaço quando se movimentam, outras, pelo contrário, parecem deslizar delicadamente por onde passam. Porém, essas afinidades podem se alterar em circunstâncias específicas ou inusitadas. Muitas vezes, presenciamos uma pessoa que normalmente é firme e focada, se tornar frágil e desconcertada diante de uma determinada situação. No palco, a habilidade de alterar essa afinidade habitual, ou seja, de alterar a organização habitual dos esforços nas ações corporais, permite que o ator imprima nuances e quebras na sua atuação, informando ao público o desenrolar das atitudes internas das personagens e adaptando-as às novas situações que se apresentem.

Como podemos perceber, o domínio do movimento traz para ao ator a capacidade de selecionar os movimentos apropriados aos personagens e às situações em particular, bem como de escolher conscientemente as frases, os ritmos, e os desenhos de movimento. Independentemente do estilo de interpretação – realista ou expressionista - aliado ou em oposição à palavra, o corpo do ator-bailarino deve dominar a química dos esforços humanos e dar livre curso aos movimentos, numa alquimia de forma, ritmo e dinâmica, introduzindo, dessa maneira, o espectador nas realidades da vida interior e no mundo latente dos valores.

2.5 LABAN – STANISLÁVSKI: ALGUNS PONTOS EM COMUM

Até o presente momento, apresentamos os estudos de Constantin Stanislávski e os de Rudolf Laban, separadamente. Porém, podemos reconhecer que, independente da terminologia ou dos procedimentos adotados por cada um deles, ambos consideram o indivíduo uma unidade de corpo-mente-espírito, ou, ainda, corpo-razão-sentimentos, e almejam o ator total, interconectado com os aspectos internos e externos da atuação, com o espaço cênico e com a encenação como um todo e disponível a compartilhar com o espectador essas relações. Nessa afinidade de pensamento, acreditamos ser importante esclarecer e aproximar dois conceitos presentes nos estudos desses dois autores: o conceito de *ação corporal* segundo Laban e de *ação física* segundo Stanislávski.

Comenta Rengel (2001, p. 12 e p. 20): “Quando ele (Laban) emprega os termos corpo e corporal, está tratando de todos os aspectos do corpo: mente-razão/mente-emoção/corpo-sensível/corpo-mecânico. (...) o termo corporal engloba os aspectos intelectuais, espirituais, emocionais e físicos, ou seja, o corpo é uma totalidade complexa.” Quanto à *ação corporal*, Rengel (2001, p. 20) esclarece que esta se caracteriza sempre por ser a projeção externa de um impulso inerente para o movimento, seja ele funcional ou expressivo, e compreende um envolvimento total da pessoa - racional, emocional e físico. Num contexto labaniano, quando usamos o termo *ação física*, ele abrange somente a função mecânica do corpo.

Para Stanislávski (1984, p. 63), como explicamos anteriormente (ver 1.2), a palavra *ação* não corresponde a fazer mímica ou a uma atividade somente exterior, mas, sim, a uma sucessão ininterrupta de processos independentes, os quais se compõem de desejos ou impulsos, que visam à realização de algum objetivo. Ela acontece do centro para a periferia, do interno para o externo, ou seja, do que sentimos e pensamos para a sua forma física. Assim sendo, *ação física* é aquilo que eu faço para alcançar um objetivo, e é motivada por energias internas. Stanislávski (2001, p. 2) esclarece: “Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique”. Toda *ação física*, a não ser quando é puramente mecânica, contém alguma ação interior, algum pensamento e algum sentimento.

Como podemos perceber, os dois conceitos são semelhantes na sua essência, pois, tanto o conceito de ação corporal de Laban, quanto o de ação física de Stanislávski, considera os aspectos internos e externos da ação, tratando-a como uma totalidade. Assim sendo, no decorrer dessa pesquisa, quando utilizarmos um termo ou o outro, ele estará significando a mesma idéia.

É de nosso conhecimento que uma pesquisa qualitativa na área das Ciências Humanas, especialmente quando envolve linguagens artísticas, longe de fechar uma questão, abre inúmeras possibilidades de novos estudos e abordagens. Nessa perspectiva, cabe ressaltar que, mesmo nos encontrando em uma etapa inicial de trabalho, já percebemos fortes semelhanças entre alguns pressupostos de Stanislávski e Laban, as quais poderiam, facilmente, se constituir no objeto de estudo de outra pesquisa em um momento posterior. Porém, mesmo sem nos aprofundar nesse tema, não podemos deixar de observar três aspectos: a relação entre os Círculos de Atenção de Stanislávski e as áreas de abrangência espacial de Laban, a importância do *impulso* como detonador do movimento ou da ação para os dois autores, e o fato de o movimento e a ação física serem considerados como um processo de duas vias.

Um círculo de atenção (ver 1.2) consiste num setor inteiro, de grande ou pequena dimensão e inclui uma série de *pontos de objetos* independentes. Trabalhando dentro dessa área, a qual pode diminuir ou aumentar de acordo com um contorno imaginário preestabelecido, o olhar ou a atenção do ator pode transitar de um desses pontos para outro, mas não poderá ultrapassar o limite que foi indicado para o círculo de atenção: pequeno (onde o ator trabalha sozinho), médio (incluindo outros atores) ou grande (o palco inteiro). Podemos relacionar a amplitude desses círculos com a expansão progressiva do Espaço Parcial para o Espaço Social, e deste para o Geral. Quanto ao Pequeno Círculo de Atenção, Stanislávski diz que o ator pode levá-lo consigo aonde quer que vá, em cena ou fora de cena. Está clara a analogia que, num primeiro momento, podemos fazer desse Pequeno Círculo com a Cinesfera (ver 2.3), que é o espaço em torno de nós, isto é, a esfera que delimita o nosso espaço parcial. Quando nos deslocamos, nunca abandonamos a nossa Cinesfera, mas a carregamos conosco por todo o espaço que percorremos. Além disso, Laban explora várias rotas de movimento passando por diferentes pontos da Cinesfera, levando juntos o olhar e o foco de atenção do indivíduo.

Tanto Stanislávski quanto Laban reconhecem que toda ação ou movimento acontece como consequência de um impulso interno, o qual está ligado a desejos, pensamentos, sentimentos e com o ímpeto de partir em direção a um propósito definido. Para Stanislávski (1984, p. 236), o ponto principal não está na ação propriamente dita, mas na evocação natural de impulsos para agir. Mas impulso ainda não é ação, é um ímpeto, uma manifestação interna que ocorre no ator, o qual pode ser considerado um apelo interior à ação que achará sua saída numa correspondente ação exterior. Para Laban (ver 2.3), todo movimento é gerado por impulsos internos e a ação corporal é a projeção externa de um impulso. Nesses dois pensamentos, tão semelhantes entre si, a nossa atenção é direcionada para aquilo que gera, preenche e justifica movimentos e ações, fazendo com que estes sejam exteriorizados por diferentes combinações de formas, intensidades e ritmos.

Nos seus estudos, nossos dois autores tratam o movimento e as ações corporais como um processo de duas vias. Para Laban (ver 2.2), os impulsos internos fazem surgir certa movimentação corporal, que por sua vez afetará esse impulso original e o estado geral de uma pessoa. Podemos alterar um estado de ânimo executando certo movimento e, inversamente, um estado de ânimo pode alterar um padrão de movimento. Para Stanislávski (2001, p. 3), o espírito responde às ações do corpo e vice-versa: “a ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos.” Ele observava que se as ações físicas forem repetidas com veracidade, o ator,

com certeza, alcançará a emoção correspondente necessária para sustentá-la, gerando novos impulsos e novas ações. Esta relação de ida e volta constante, que é reconhecida por ambos os autores, entre o estado interior do indivíduo e as suas ações corporais, atua como uma engrenagem de provocações-respostas-provoações, as quais, se utilizadas conscientemente em cena, podem se constituir em importantes estímulos criadores para a atuação do ator.

Mesmo abordada superficialmente, podemos perceber que a relação de semelhança entre esses conceitos é a “ponta de um iceberg” que esconde, por debaixo da sua pequenez, um enorme campo a ser explorado e experimentado em pesquisas futuras que envolvam o universo desses dois mestres.

No próximo capítulo dessa dissertação, apresentaremos nossa proposta de articulação entre os recortes dos sistemas desses dois mestres.

3 UMA PROPOSTA DE CAMINHO

O objetivo geral desta pesquisa nos impulsiona em direção à pergunta que move o nosso trabalho: de que maneira a análise de texto segundo Stanislávski e a movimentação corporal do ator preparado por meio do Sistema Laban, podem atuar e se articular no processo de encenar um texto teatral, para que a encenação possa ser construída a partir da ação dramática de cada cena?

Apresentaremos nesse capítulo, como pretendemos desenvolver a parte prática dessa pesquisa, propondo uma metodologia de trabalho que acreditamos ser capaz de nos conduzir à resposta da pergunta em questão, confirmando ou não a hipótese formulada: a análise de texto segundo Stanislávski, pode identificar e resumir as ações dramáticas de cada cena; por sua vez, o movimento corporal do ator preparado por meio de alguns elementos do Sistema Laban, pode executar essas ações expressivamente, estabelecendo-se, a partir daí, isto é, a partir do momento em que começamos a levantar o espetáculo, um diálogo dinâmico e constante entre esses dois elementos.

Por que começar a criação de um espetáculo a partir do resumo da ação dramática de cada cena? Porque acreditamos que é essa célula que sintetiza e manifesta a essência dramática de uma cena, envolvendo não só o conflito como aquilo que as personagens fazem para desenvolver as questões que o envolvem. Dessa maneira, realizamos o trabalho de construção do centro para a periferia, fazendo com que o tratamento expressivo dado ao resumo da ação ressoe por toda a cena. Tal tratamento, estando coerente com os estímulos criadores fornecidos pela partitura cênica, fará com que as unidades se fundam umas às outras num processo natural e expansivo, preenchendo, dessa maneira, a estrutura do espetáculo. Em outras palavras, o resumo da ação dramática de cada cena são os alicerces ou os pilares da encenação. Sobre e em volta deles construiremos e daremos acabamento à obra, utilizando, para isso, todos os elementos expressivos que conseguirmos acessar ao longo dos ensaios.

O caminho entre o texto e a sua representação é o nosso objeto de estudo e o sujeito da nossa pesquisa é o ator iniciante ou com pouca experiência profissional. O texto selecionado para desenvolvermos nosso estudo é *O Provedor*, de autoria de Marcos Benedito de Oliveira, e, durante os ensaios, os atores serão preparados corporalmente por meio do Sistema Laban direcionando-o para a sua utilização na cena teatral.

Escolhemos explicar a nossa proposta de metodologia por meio de cenas de outro texto teatral, e o fizemos por dois motivos: primeiro, para que o texto *O Provedor* seja analisado juntamente com os atores que farão parte do espetáculo, evitando assim definições pré-concebidas e melhor aproveitando a riqueza de idéias que, com certeza surgirão no decorrer do caminho; segundo, para que a sistematização dessa prática teatral, exemplificada por meio de exemplos de outra obra, demonstre ser aberta e adaptável a qualquer texto teatral.

A parte prática dessa pesquisa, que envolve o processo dos ensaios, será desenvolvida por meio das seguintes etapas: análise do conteúdo do texto, improvisação dos momentos-foco (MFs), preparação corporal dos atores, improvisações direcionadas, recriação e marcação das cenas, refinamento das marcações, finalização do espetáculo e análise dos movimentos dos MFs. A seguir exemplificaremos cada etapa:

- a) análise de texto:** esse estudo faz parte dos trabalhos de mesa, e será realizado conforme foi detalhado anteriormente nessa dissertação (ver 1.3), abrangendo a análise geral do texto, das cenas e das personagens. Para essa etapa, destinaremos doze dias do período dos ensaios. Faremos aqui um recorte desse trabalho, destacando apenas a análise de cena para ser exemplificada, pois será a partir dos elementos nela identificados que desenvolveremos as movimentações corporais correspondentes. Depois de dividirmos o texto em unidades, daremos um título a cada uma delas, identificaremos os objetivos e a emoção básica de cada personagem, definiremos o clima, o ritmo, o resumo da ação dramática e o momento-foco de cada cena ou subcena. **Chamaremos de momento foco (MF) ao fragmento de cena que melhor corresponde ao resumo da ação**³⁷, e será sobre ele que direcionaremos nosso olhar, pesquisando ênfases expressivas que o valorize, seja pela palavra ou pelo movimento. Tomando como exemplo duas cenas do texto *Bodas de Sangue* de Federico Garcia Lorca³⁸.

PRIMEIRO ATO, 1º Quadro, 1ª subcena (p.9):

Em cena o Noivo e a Mãe.

Noivo (*entrando*): Mãe.

Mãe: Que é?

Noivo: Já vou.

³⁷ Lembramos que, sempre que nos referirmos ao *resumo da ação*, significa *resumo da ação dramática*.

³⁸ LORCA, Federico Garcia. *Bodas de Sangue*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: AGIR, 1960. (Coleção Teatro Moderno).

Mãe: Onde?

Noivo: À vinha. (...) **Dá-me a navalha.**

Mãe (entre dentes, procurando-a): A navalha, a navalha... Malditas sejam todas, mais o patife que as inventou...

Noivo: Mudemos de assunto. (...)

Mãe: (...) Não sei como te atreves a levar uma navalha em teu corpo, nem como eu deixo tal serpente na arca.

Noivo: Ainda não basta?

Mãe: Cem anos que vivesse, não falaria de outra coisa. Primeiro teu pai, que cheirava a cravo, e apenas três anos o gozei. Em seguida, teu irmão. E é justo, e é possível que uma coisa pequena como uma pistola ou uma navalha dê cabo de um homem, que é um touro? Passam-se os meses, e o desespero pica-me os olhos e até nas pontas do cabelo.

Noivo (*forte*): Vamos acabar?

Mãe: Não. Não vamos acabar. Pode-me alguém trazer teu pai? E teu irmão? E depois, o presídio. Mas o que é o presídio? Ali comem, ali fumam, ali tocam instrumentos! Meus mortos, cheios de erva, sem fala, reduzidos a pó. Dois homens que eram dois gerânios... Os assassinos, no presídio, calmamente, olhando a paisagem.

Noivo: Queres que os mate?

Mãe: Não... Se falo é porque... Como não hei de falar vendo-te sair por essa porta? É que não gosto que leves navalha... (...).

Análise:

Título: A Navalha

Objetivo do Noivo: pegar a navalha para ir à vinha.

Objetivo da Mãe: convencê-lo a não levar a navalha.

Emoções básicas do Noivo: impaciência, irritação.

Emoções básicas da Mãe: ressentimento, revolta, medo.

Clima: tenso

Ritmo: pulsante

Resumo da ação: a Mãe remói X o Noivo corta o assunto.

MF: da fala do Noivo: “Dá-me a navalha”, até “... e até nas pontas do cabelo”.

SEGUNDO ATO, 1º Quadro, 3ª subcena (p.70):

Em cena Leonardo, a Criada e a Noiva. (É de manhã cedo e a Noiva está se arrumando para o casamento)

Leonardo: A noiva levará uma coroa grande, não é? Não devia ser tão grande. Um pouco menor lhe assentaria mais. E o noivo, já trouxe a flor de laranjeira que deve levar ao peito?

Noiva (*aparecendo ainda em anáguas e com a coroa de flores de laranjeira já posta*): Trouxe.

Criada (*forte*): Não saias assim.

Noiva: Que importa? (...)

Leonardo: Dize-me: quem fui eu, para ti? Abre e refresca a memória. Mas dois bois e uma pobre choupana é muito pouco. Isso é que dói.

Noiva: Que vens fazer aqui?

Leonardo: Ver teu casamento.

Noiva: Eu também vi o teu!

Leonardo: Amarrado por ti, feito pelas tuas mãos. (...)

Noiva: Mentira!

Leonardo: Não quero falar, porque sou homem de sangue, e não quero que todos estes montes ouçam minhas vozes.

Noiva: As minhas seriam mais fortes.

Criada: Essa conversa não pode continuar. Tu não tens que falar do passado.

Leonardo: Depois do meu casamento, tenho pensado noite e dia de quem era a culpa; e cada vez que penso, sai uma culpa nova, que come a outra. Mas sempre há culpa!

Noiva: Um homem com seu cavalo sabe muito e pode muito para abusar de uma rapariga metida num deserto. Mas eu tenho orgulho, por isso me caso. E viverei encerrada com meu marido, a quem tenho de amar sobre todas as coisas.

Leonardo: De nada te servirá o orgulho (Aproxima-se).

Noiva: Não te acerques!

Leonardo: Calar e consumir-se é o maior castigo a que nos podemos condenar. De que me serviu a mim o orgulho, e o não te olhar, e o deixar-te acordada noites e noites? De nada! Serviu para abrasar-me. Porque tu acreditas que o tempo cura e as paredes tapam, e não é verdade, não é verdade! Quando as coisas chegam ao fundo, não há quem as arranque!

Noiva (tremendo): Não te posso ouvir. Não posso ouvir tua voz. É como se bebesse uma garrafa de anis e adormecesse numa colcha de rosas. E arrasta-me, e sei que me afogo, mas vou atrás dela.

Criada (agarrando Leonardo pela lapela): Deves ir-te embora agora mesmo.

Leonardo: É a última vez que lhe falo. Não tenhas medo.

Noiva: Eu sei que estou louca, e sei que tenho o coração podre de agüentar, e aqui estou quieta, - por ouvi-lo, por vê-lo menear os braços.

Leonardo: Não fico tranqüilo se não te digo estas coisas. Eu me casei. Casa-te tu agora.

Criada (*a Leonardo*): Pois casa-se!

Análise:

Título da cena: O Desabafo

Objetivo de Leonardo: desabafar, acertar as contas.

Objetivo da Noiva: vê-lo ainda uma vez.

Objetivo da Criada: impedir a conversa.

Emoções básicas de Leonardo: ressentimento e paixão.

Emoções básicas da Noiva: ressentimento e paixão.

Emoções básicas da Criada: aflição, contrariedade.

Clima: quente e tenso, com desejos reprimidos.

Ritmo: pulsante crescente.

Resumo da ação: Leonardo provoca X a Noiva revida X a Criada contém.

MF: da fala de Leonardo “De nada te servirá o orgulho”, até a fala da Criada “Deves ir-te embora agora mesmo”.

Essa análise será igualmente feita com todas as cenas do texto *O Provedor*. Esse exercício, por si só, já nos sugere imagens e emoções, impulsionando-nos cada vez mais para a ação corporal. Como podemos perceber, a grande interrogação é *como* o resumo da ação dramática, que ainda é verbal, isto é, ainda está firmada apenas nas palavras do texto que é lido pelo ator, será transformado em ação corporal, de forma a traduzir de maneira coerente ou incoerente (por que não?) as emoções, objetivos, climas e ritmos identificados. As duas cenas acima são diferentes no que concerne à exteriorização das emoções, apesar de as duas trabalharem com desejos reprimidos: vingança da parte da Mãe e desejo de tocar-se por parte dos dois amantes. Na primeira, a Mãe não esconde a sua revolta, mas na segunda, eles escondem o grande desejo de se amar. O entendimento desse conflito é fundamental para a execução da cena. Também não podemos esquecer que “o dizer o texto”, ou seja, a ação vocal também faz parte da atividade de encenar uma obra, e, apesar de nossa pesquisa não se propor a analisar o trabalho de expressão vocal do texto, ele estará sendo contemplado na leitura das cenas. Tanto Laban como Stanislávski consideram a voz como parte integrante da preparação do ator, e sabemos da sua importância no conjunto da encenação. Para os dois autores, o corpo é uma totalidade, e, mesmo que nossa atenção esteja focalizada em uma parte dessa estrutura, as outras continuam presentes e atuantes. Lembramos que o conjunto dos elementos fornecidos pela análise de cada unidade do texto nos fornecerá uma espécie de partitura cênica³⁹, isto é, um quadro sintético dos componentes que determinam a ação: o título – resumindo o principal acontecimento, as energias básicas que levam as personagens a agir – as

³⁹ Stanislávski, em seu Método das Ações Físicas, utiliza o termo *partitura* para listar e indicar as ações físicas realizadas pelo ator em cada unidade, gerando a expressão *partitura das ações*. A seguir, segundo Pavis (2007, p. 279), outros encenadores e dramaturgos continuaram a utilizar o termo *partitura*, cada um para seus fins específicos, isto é, para a notação cênica de encenações (Brecht e Stanislávski), textos (Vauthier e Vinaver), esquemas gestuais (os *gestus* de Brecht e os esquemas biomecânicos de Meyerhold), bem como os hieróglifos de Artaud ou de Grotowski. Eugênio Barba utiliza o termo *subpartitura*, que, segundo Pavis (2007, p. 280), substitui a notação de *subtexto*, e “é um esquema diretor cinestésico e emocional, articulado com base nos pontos de referência e de apoio do ator (...)”.

emoções, os objetivos, as principais ações; e, além disso, com que dinâmica e tom que tudo isso é manifestado – o ritmo e o clima de cada cena. Essa partitura nos trará indicadores do caminho, estímulos de criação, e não um resultado fechado em si mesmo;

- b) improvisações com os momentos-foco:** essa etapa será realizada em dois dias de ensaios. Antes de iniciarmos a preparação corporal dos atores, tomaremos a primeira atitude para levantarmos o espetáculo. Isto será feito a partir da improvisação da seqüência de todos os MFs, os quais serão ainda mais resumidos, escolhendo-se as frases essenciais de cada um. **Chamaremos os conjuntos formados por essas frases de fragmentos de cena (FCs), e eles deverão conter o cerne da ação dramática.** Por exemplo, das cenas acima analisadas, geramos os seguintes FCs:

- A Navalha:

Noivo: Dá-me a navalha.

Mãe (*entre dentes, procurando-a*): A navalha, a navalha... Malditas sejam todas, mais o patife que as inventou...

Noivo: Ainda não basta?

Mãe: Cem anos que vivesse, não falaria de outra coisa. Primeiro teu pai, em seguida, teu irmão. Passam-se os meses, e o desespero pica-me os olhos e até nas pontas do cabelo.

- O Desabafo:

Leonardo: De nada te servirá o orgulho (*Aproxima-se*).

Noiva: Não te acerques!

Leonardo: Calar e consumir-se é o maior castigo a que nos podemos condenar.

Noiva (*tremendo*): Não te posso ouvir. Não posso ouvir tua voz. Sei que me afogo, mas vou atrás dela.

Criada (*agarrando Leonardo pela lapela*): Deves ir-te embora agora mesmo.

Para ficar mais claro, mesmo sem a transcrição completa das cenas, apresentaremos a seguir como ficaria textualmente a seqüência dos FCEs do 1º quadro de *Bodas de Sangue*, no Primeiro Ato, onde o assunto principal é o casamento do Noivo e a sua respectiva Noiva:

FC 1: A Navalha

Noivo: Dá-me a navalha.

Mãe: A navalha, a navalha... Malditas sejam todas, mais o patife que as inventou...

Noivo: Ainda não basta?

Mãe: Cem anos que vivesse, não falaria de outra coisa. Primeiro teu pai, em seguida, teu irmão. Passam-se os meses, e o desespero pica-me os olhos e até nas pontas do cabelo.

FC 2: O Presentimento

Noivo: E eu, mãe?

Mãe: Eu mesma não sei. Eu sei que a rapariga é boa. No entanto, sinto, quando falo nela, como se me dessem uma pedrada na testa.

Noivo: Tolices.

FC 3: Acertando as Bodas

Mãe: Ela teve um noivo, não?

Noivo: Creio que não. Sabes que minha noiva é boa.

Mãe: Não duvido. Seja como for, sinto não saber como foi sua mãe.

Noivo: Que tem isso?

Mãe: É verdade! Quando queres que a peça?

Noivo: Domingo?

FC 4: Quem é a Noiva?

Mãe: Conheces a noiva do meu filho?

Vizinha: Boa rapariga! Mas quem a conheça a fundo... não há ninguém.

Mãe: E sua mãe?

Vizinha: Não gostava do marido. Agora, se foi honesta ou não, ninguém o disse. Era orgulhosa!

Mãe: Sempre assim!

FC 5: O Ex-noivo

Mãe: Quem foi o noivo?

Vizinha: Leonardo.

Mãe: Que Leonardo?

Vizinha: O Leonardo dos Félix.

Mãe: Dos Félix!

Vizinha: Mulher, que culpa tem Leonardo dessas coisas? Tinha oito anos por ocasião das rixas.

Mãe: É verdade... Mas ouço falar em Félix e é o mesmo que sentir encher-se-me a boca de lodo – e tenho que cuspir.

Esse é um exercício de síntese, que dará aos atores a seqüência das cenas do espetáculo, e um esboço da sua construção, ou seja, os alicerces sobre os quais ele será construído, ou ainda as células de ação dramática que servirão de matrizes para a criação da encenação. Além disso, nos fornecerá um panorama das possibilidades e tendências corporais do elenco antes de ele ser preparado corporalmente. Isso permitirá a observação da evolução dessas possibilidades de uma fase para a outra.

- c) **preparação corporal dos atores:** destinaremos doze encontros para essa etapa de trabalho, e nela os atores experimentarão os elementos do Sistema Laban que foram relacionados anteriormente (ver 2.4), aplicando-os na construção da cena teatral. Essa experimentação será feita por meio de exercícios conduzidos pela pesquisadora, realizados individualmente, em duplas ou em grupos, podendo haver ou não a utilização de música e objetos. No trabalho individual, a pesquisa dos movimentos será focalizada no próprio corpo do aluno, no seu movimento pessoal e na sua relação com o espaço. Nos exercícios em duplas ou em grupos, essa pesquisa será ampliada pela relação pergunta e resposta entre os movimentos, pelas oposições ou semelhanças sugeridas e pelas composições corporais construídas conjuntamente no espaço. Estabeleceremos dois critérios para nortear a execução de todos os exercícios, ambos com o objetivo de focar o trabalho no movimento corporal e fugir de procedimentos que geralmente são mais acessíveis e fáceis para o ator. São eles:
- o uso da máscara facial o mais neutra possível, isto é, sem lançar mão de expressões faciais, caretas ou maneirismos para ilustrar as movimentações. Isso não quer dizer que o rosto fique morto, sem energia, ou isolado do movimento do

corpo. Ele estará atento e disponível, apenas não tomará para si o papel de retratar a expressividade de uma forma corriqueira e figurativa. A máscara facial neutra levará o foco da expressão para a totalidade do movimento corporal, estimulando que a expressividade aconteça por vias corporais geralmente pouco usadas ou bloqueadas pelo indivíduo;

- desenvolver as propostas e os exercícios sempre a partir da ênfase de movimento que está sendo trabalhada, procurando não criar nem se deixar envolver por nenhuma situação ou história sugerida pela movimentação corporal. Quando executamos um exercício, ele tem um objeto a ser trabalhado, e esse tema vale por si só: quanto mais nossa atenção estiver sobre ele, melhores resultados se obterá. Aqui, nosso tema é o movimento. Não precisamos assumir um papel ou criar uma personagem, nem, por enquanto, transmitir nenhuma idéia ou sentimento. A necessidade de estabelecer esse critério surgiu ao longo da nossa experiência profissional, onde observamos a tendência do ator de sempre que está trabalhando com outro, independente de ser em uma cena ou não, estabelecer uma relação de disputa, de ativo e passivo, de quem ganha ou de quem comanda a situação. Podemos supor que tal tendência é decorrente de um empenho natural de procurar a contracenação, de compartilhar, de jogar. Porém, numa preparação corporal, onde o foco é o domínio do movimento que está sendo executado, enquanto o ator cria e vive a sua “historinha”, isto é, quando imagina, por exemplo, que está intimidando o companheiro fazendo movimentos enormes enquanto o outro trabalha em uma Cinesfera pequena, ou que seus movimentos pequenos e delicados estão sinalizando um flerte, ou que quando se movimenta em um nível espacial baixo está em uma trincheira de guerra, ele mergulha na situação e desvia a sua atenção do verdadeiro objetivo do trabalho. Ao mesmo tempo, o esforço em fazer-se entender ou de passar para o público uma determinada situação, tira deste o direito de imaginar, de interpretar da maneira que quiser, a relação sugerida pela movimentação que está sendo apreciada. Acreditamos que dessa maneira, isto é, direcionando o foco do trabalho para o estudo do movimento, permitiremos que ele mesmo comunique por meio das suas intensidades e relações. Nesse momento do processo, ainda não estamos criando papéis, e precisamos de indivíduos empenhados em perceber e desenvolver uma determinada forma de movimentação, para depois, ao longo dos ensaios, serem capazes de escolher a

movimentação mais adequada para expressar pensamentos, sentimentos e atitudes de uma personagem em uma circunstância determinada.

Começaremos a preparação corporal apresentando a utilização das alavancas, para que o ator possa, a partir delas, reconhecer e explorar os três níveis de movimento e a Cinesfera. Esses itens podem ser essenciais para a vida do ator em cena, pois, inicialmente o colocam em contato com o seu espaço parcial, para logo depois ampliar essa relação para a ocupação consciente do espaço geral, preparando-o para compartilhar esses espaços na contracenação com outros atores (espaço social). Não seguiremos uma ordem rígida no estudo das categorias e dos seus elementos, pois acreditamos que um desenvolvimento espontâneo surgirá do entrelaçamento dos exercícios e da necessidade dos alunos. Todos os temas estudados serão relacionados com a cena teatral, sendo diretamente aplicados no trabalho corporal. À primeira vista pode parecer que esse trabalho, realizado depois e não paralelamente à análise de texto, poderá causar um esquecimento do que foi estudado. Acreditamos que, nesse momento, certo distanciamento do processo intelectual se faz necessário, porém, não abandonaremos o texto, pois tudo o que for sendo desenvolvido em termos de movimento será aplicado nos FCs e nos MFs. **Cabe ressaltar que é exatamente a partir daqui que iniciamos um diálogo entre os materiais fornecidos pelos nossos dois autores.** Na verdade, a relação entre a análise de texto e a movimentação corporal iniciou nas primeiras improvisações dos FCs, porém, naquele momento, os atores ainda não tinham começado a experienciar o Sistema Laban. A seguir, daremos alguns exemplos de como pretendemos articular a análise das cenas, que corresponde a um recorte do Sistema de Stanislávski, com o trabalho corporal, que, por sua vez, corresponde ao recorte feito no Sistema Laban:

- supondo que o trabalho do dia tenha sido com **os três níveis espaciais de movimento** – baixo, médio e alto: no final do período selecionaremos um ou dois FCs, onde esses conteúdos serão aplicados. A solicitação será feita no sentido de que os atores improvisem o FC, dando ênfase a tais elementos, ou seja, quem estiver observando a cena terá que reconhecê-los. Outra consideração importante é para o uso das oposições, pois quanto mais trabalharmos com movimentos opostos, tanto na forma como na intensidade, mais a ênfase poderá ser percebida. Em outras palavras, um movimento em nível baixo pode ser mais destacado quando estiver perto de um em nível alto, ou um movimento prolongado pode ser mais enfatizado quando for quebrado por um movimento repentino. Tomando

como exemplo o FC4 e o FC5, respectivamente denominados de Quem é a Noiva e O Ex-noivo, onde a análise dos dois pode ser a mesma, temos:

A Mãe conversa com a Vizinha:

Objetivo da Mãe: saber quem é a Noiva.

Objetivo da Vizinha: responder.

Emoções básicas da Mãe: desconfiança, preocupação.

Emoções básicas da Vizinha: prazer e malícia ao responder.

Resumo da ação: a Mãe interroga e a Vizinha revela.

Clima: de preocupação, tenso.

Ritmo: andante crescendo para pulsante.

Como realizar corporalmente o resumo da ação dando ênfase aos níveis? Nesse momento, o foco da improvisação ainda não está nos elementos analisados, mas sim no movimento. É claro que os atores vão reler a partitura para poder improvisar a cena, porém sem se preocuparem com a interpretação. A intenção é perceber como os movimentos, mesmo sem enfatizar a emoção, podem sugerir sensações e relacionamentos. Podemos imaginar que os FCs foram elaborados com a Vizinha inicialmente sentada em uma cadeira (nível médio) e com a Mãe em pé atrás dela (nível alto):

FC 4: Quem é a Noiva?

Mãe (**em pé, atrás da Vizinha**): Conheces a noiva do meu filho?

Vizinha (**sentada em uma cadeira**): Boa rapariga! Mas quem a conheça a fundo... não há ninguém.

Mãe (**em pé atrás da Vizinha**): E sua mãe?

Vizinha (**ainda sentada na cadeira**): Não gostava do marido. Agora, se foi honesta ou não, ninguém o disse. Era orgulhosa!

Mãe (**colocando as mãos nos ombros da Vizinha**): Sempre assim!

FC 5: O Ex-noivo

Mãe (**curvando-se até o pescoço da Vizinha**): Quem foi o noivo?

Vizinha (**ainda sentada**): Leonardo.

Mãe (**agachando-se até os joelhos da Vizinha e olhando-a de frente**): Que Leonardo?

Vizinha (**ainda sentada**): O Leonardo dos Félix.

Mãe (**sentando no chão**): Dos Félix!

Vizinha (**abaixa-se até a Mãe**): Mulher, que culpa tem Leonardo dessas coisas? Tinha oito anos por ocasião das rixas.

Mãe: É verdade... Mas ouço falar em Félix e é o mesmo que sentir encher-se-me a boca de lodo – e tenho que cuspir. (**escorrega com o corpo bem próximo ao chão e cospe**)

Essa é só uma das inúmeras possibilidades de se improvisar esse FC. Poderíamos começar com as duas sentadas, ou com as duas em pé, ou com a Mãe sentada e a Vizinha no chão, ou de várias outras maneiras. O importante é perceber que o resumo da ação verbal - *a Mãe interroga X a Vizinha revela* - gerou um resumo de ação corporal que pode ser descrito como *a Mãe cerca X a Vizinha paralisa*. Essa ação corporal, por si só, pode gerar o clima, o ritmo e as emoções definidas para a cena. **Para cada resumo de ação verbal encontraremos um resumo de ação corporal correspondente, mesmo que esta, aparentemente, se realize na imobilidade.** Nesse FC enfatizamos os níveis, mas outros elementos também estavam presentes. É oportuno esclarecer que, quando utilizamos o termo *ação verbal*, não estamos dissociando essa atividade da movimentação corporal, especialmente porque sentimos e percebemos que o corpo inteiro se organiza e acompanha o ato de falar, seja por movimentos maiores ou menores, mais sutis ou mais visíveis, voluntários ou involuntários, internos ou externos. Apenas usamos a referida expressão para indicar a ação que foi definida no trabalho de análise de texto, e que ainda é transmitida pela palavra, isto é, pelo que foi escrito pelo autor. Dessa maneira, poderemos diferenciá-la mais claramente das ações corporais que forem criadas para expressá-la cenicamente. Da mesma forma, quando utilizamos as expressões encenar, externalizar ou corporificar as ações, estamos nos referindo a essa correspondência entre a ação verbal⁴⁰ e a ação corporal.

⁴⁰ Sobre a expressão *ação verbal*, ampliando a nossa explicação, podemos relacioná-la com a expressão *ação falada*, definida da seguinte forma por Pavis (2007, p. 6): “No teatro, a ação não é um simples caso de movimento ou de agitação cênica perceptível. Ela se situa *também* (...), no interior da personagem em sua

- Supondo que o trabalho do dia tenha sido com os movimentos posturais e gestuais, e tomando como exemplo, o **FC 1 – A Navalha**:

Noivo (**de frente para a Mãe, estende um dos braços com a mão espalmada, com um movimento a partir da omoplata**): Dá-me a navalha.

Mãe (**de frente para o Noivo, manipula no ar uma navalha imaginária**): A navalha, a navalha... Malditas sejam todas (**fechando o punho**), mais o patife que as inventou...

Noivo (**enquanto a Mãe falava, ele fechou a mão e deixou cair o braço**): Ainda não basta?

Mãe (**agitando as mãos no ar**): Cem anos que vivesse, não falaria de outra coisa.

(**gira sobre si mesma e vai até o chão, ficando de costas para o Noivo**)

Primeiro teu pai, em seguida, teu irmão. Passam-se os meses, e o desespero pica-me os olhos e até nas pontas do cabelo. (**diz essa frase enquanto passa uma das mãos pelos olhos, sobe pela testa, circunda a cabeça até chegar na nuca**)

Percebemos nesse FC somente um movimento postural (quando a Mãe gira e vai até o chão) e uma série de movimentos gestuais destacados pelo movimento das mãos. Para o resumo da ação verbal - *a Mãe remói X o Noivo corta o assunto*, geramos o resumo da ação corporal - *a Mãe gesticula X o Noivo olha*. Se estivéssemos enfatizando os fatores peso e tempo, poderíamos executar alguns desses movimentos com peso firme e tempo repentino ou com peso firme e tempo prolongado (a cena exige tensão), intercalando-os com alguns de peso leve para sairmos do óbvio. Nessa mesma improvisação, ainda podemos perceber a presença dos níveis.

- Para dar um exemplo enfatizando as **progressões espaciais**, utilizaremos o **MF da cena O Desabafo**:

Leonardo e a Noiva iniciam a cena de frente um para o outro, porém distantes. A Criada está no meio dos dois.

Leonardo (**começando a caminhar**): De nada te servirá o orgulho.

Noiva (**começando a caminhar em outra direção**): Não te acerques!

Leonardo fala as próximas frases traçando com o seu movimento de caminhar, um grande círculo no chão. A Noiva, por sua vez, traça um círculo

no sentido inverso e por dentro do dele. De vez em quando eles se cruzam. A Criada, com o corpo parado no mesmo lugar, acompanha o movimento dos dois apenas com a cabeça.

Leonardo: Calar e consumir-se é o maior castigo a que nos podemos condenar. De que me serviu a mim o orgulho, e o não te olhar, e o deixar-te acordada noites e noites? De nada! Serviu para abraçar-me. Porque tu acreditas que o tempo cura e as paredes tapam, e não é verdade, não é verdade! Quando as coisas chegam ao fundo, não há quem as arranque!

Eles terminam o movimento de frente um para o outro e muito próximos.

Noiva (**imóvel**): Não te posso ouvir. Não posso ouvir tua voz. É como se bebesse uma garrafa de anis e adormecesse numa colcha de rosas. E arrasta-me, e sei que me afogo, mas vou atrás dela.

Criada (**entrando no meio deles**): Deves ir-te embora agora mesmo.

Nesse MF demos ênfase às linhas curvas, mas também estava presente o fator espaço, nas qualidades unifoco e multifoco, tanto na movimentação da cabeça da Criada, quanto no olhar dos dois amantes. No momento final, quando a Criada se coloca entre eles, as cinesferas foram compartilhadas. Para o resumo da ação verbal *Leonardo provoca X a Noiva revida X a Criada contém*, geramos o seguinte resumo da ação corporal: *Eles andam, em círculos e em direções opostas, e a Criada observa.*

Como podemos perceber, existem inúmeras formas de encenar os FCs e os MFs, e cada elemento do Sistema Laban que é vivenciado abre mais possibilidades de movimento. Nessa etapa dos ensaios, um vocabulário comum estará sendo compartilhado, experimentaremos várias maneiras de elaborar as cenas e os atores irão adquirir um repertório de movimentos. Além disso, o texto teatral estará sendo constantemente revisitado, ficando, assim, familiar para a expressão vocal do ator. Encerraremos essa etapa improvisando novamente toda a seqüência de FCs do texto, sem escolher de antemão as ênfases a serem trabalhadas. A intenção é deixar aparecer espontaneamente o movimento e observar o quê resultou do trabalho corporal.

- d) improvisações direcionadas:** destinaremos doze dias de ensaios para essa etapa, e, nela, ainda não trabalharemos com o texto decorado, mas dito com as próprias palavras do ator. Tendo como base o roteiro que resultou da análise das cenas, os

atores improvisarão cada uma delas, gerando espontaneamente os movimentos. Agora, o foco dos ensaios é colocar em cena, ou seja, encenar o que foi analisado e destacado por ocasião da análise de texto. A meta das improvisações é cumprir corporalmente o resumo da ação verbal, e aproximar-se o máximo possível do clima e do ritmo determinado. Nesse trabalho, obedeceremos a seqüência das cenas na peça e os atores seguirão os seguintes passos, sempre auxiliados pelo encenador:

- ler a cena em questão;
- contar, com as próprias palavras, o que acontece na cena. Por exemplo, se fôssemos contar o que acontece na cena A Navalha da peça *Bodas de Sangue*, diríamos que: o Noivo quer pegar a navalha para ir à vinha e a Mãe tenta convencê-lo a não levá-la; a Mãe começa a remoer a morte do marido e do filho com ressentimento e revolta, lembrando que a causa disso tudo foi uma navalha; o Noivo se irrita e tenta cortar o assunto.
- conferir os elementos que foram analisados na cena, lembrando os objetivos de cada personagem, as suas emoções básicas, o clima, o ritmo e o resumo da ação;
- reler a cena tentando transmitir, pela expressão vocal, os elementos enfatizados acima. Por exemplo, na cena narrada acima, sabemos que o clima é tenso, o ritmo é pulsante, e as emoções de impaciência, irritação, ressentimento, revolta e medo, tem que ser expressas;
- destacar o resumo da ação, localizar e reler o MF;
- improvisar a cena, enfatizando o MF e tentando chegar o mais próximo possível dos climas e dos ritmos identificados. Nessa etapa, não enfocaremos o trabalho com as emoções, para, dessa forma, permitir que as ações corporais, acompanhadas do ritmo e do clima apropriados, abram o caminho para elas. Não solicitaremos ao ator nenhum tipo de movimento específico nas improvisações, pois acreditamos que todos os itens experimentados durante a fase anterior estarão gravados na sua memória corporal, e, com certeza, aparecerão espontaneamente no desenrolar das cenas. Com essa atitude, poderemos verificar até onde o trabalho de corpo influenciou no desempenho dos atores, e observar, de fora, os movimentos que estão sendo utilizados por ele individualmente, na relação com os outros corpos e com o espaço cênico. É o momento de observarmos as tendências naturais de cada ator, suas dificuldades e seus vícios corporais, e também de verificarmos quais os elementos que estão surgindo na movimentação, como por exemplo: quais as seqüências de esforços que predominam, que tipo de

progressões espaciais aparecem no espaço geral, qual a amplitude de movimento utilizada nessa ou naquela ação corporal, quais os níveis enfatizados, formas de movimento que se destacam, ou se aparecem algumas Ações Básicas de Esforços predominantes. Quanto a esse último item, é importante perceber as afinidades dos atores com algum tipo de ação. Por exemplo, se ele costuma Talhar ou Socar o espaço quando se movimenta, se ele Pontua ou Pressiona quando toca alguém ou alguma coisa, se ele flutua, desliza ou se torce no espaço. Nessa fase também poderemos observar o ritmo interno de cada ator, e como ele influi na realização das ações corporais;

- comentários: antes de apresentarmos nossas observações para os atores, pode ser mais produtivo perguntar o que eles próprios perceberam. É importante reconhecer as próprias tendências, e, para a criação cênica, pode ser tão precioso aproveitar essas afinidades quanto superá-las, exigindo assim, um maior esforço da parte do ator.

Ressaltamos que as improvisações serão sempre cumulativas, isto é, quando improvisarmos uma nova cena, ela não será feita isoladamente, mas trará consigo todas as outras que já foram improvisadas, permitindo que o que foi conseguido seja fixado naturalmente. Para finalizarmos essa etapa, passaremos um ou dois corridos⁴¹ das improvisações de todas as cenas, sem se importar com limpeza ou precisão. O objetivo é observar e registrar, em cada uma delas, e em especial nos MFs, quais os elementos que estão sendo enfatizados nas ações corporais, bem como a sua configuração espacial. Pode ser, por exemplo, que no MF da cena A Navalha, a Mãe esteja enfatizando os movimentos firmes, repentinos e pequenos, e o Filho esteja enfatizando a alternância dos níveis, ou os movimentos posturais. Em um trabalho futuro, esses movimentos poderão ser aproveitados, valorizado ou substituídos por outros. É importante que o encenador passe para a próxima etapa de trabalho com o maior número possível de anotações sobre o material corporal que foi gerado pelos atores, e, na medida do possível, com a análise das cenas revisadas. Sabemos que, muitas vezes, aquilo que foi definido nos trabalhos de mesa, de uma forma mais intelectual, ao ser encenado não corresponde da melhor forma ao que pretendemos. As diferenças são sutis, mas às vezes uma emoção que entendemos inicialmente como *tristeza*, pode ser

⁴¹ *Passar um corrido*, na terminologia teatral, significa passar a seqüência do que foi trabalhado, sem parar, mesmo que haja algum equívoco ou esquecimento. Quando *passamos um corrido*, enfatizamos o fluxo dos acontecimentos ou das ações.

mais precisa se for entendida como *amargura*; um clima que entendemos como *animado*, pode ficar mais bem definido como *inflamado*, gerando atitudes corporais completamente diversas. Esse trabalho de ajustar a análise das cenas e fazê-la interagir com a sua representação, e vice-versa, com certeza continuará durante a próxima etapa dos ensaios, pois é, na sua essência, a articulação que propusemos entre Stanislávski e Laban;

- e) **recriação e marcação das cenas**⁴²: dedicaremos a essa etapa mais doze dias de ensaios, e, nessa fase, trabalharemos com o texto decorado e faremos a marcação grossa⁴³ do espetáculo. Fazendo uso de todos os dados obtidos nas etapas anteriores, recriaremos as cenas não mais improvisando o texto, mas de uma forma consciente, direcionada e objetiva, pois as falas já estarão decoradas. Se na etapa anterior a meta era, por meio das improvisações, cumprir corporalmente o resumo da ação verbal e chegar o mais próximo possível do clima e do ritmo determinado, agora, nossa meta é definir a marcação espacial. Essa definição de objetivos para cada etapa é apenas para que o ator não precise se preocupar com muitas coisas ao mesmo tempo, pois sabemos que tudo o que foi conquistado anteriormente estará sempre presente ou reservado para ser utilizado no momento adequado. É importante a definição das marcas espaciais, pois somente a partir da sua repetição é que conseguiremos elaborar e detalhar os movimentos. O trabalho de marcação grossa envolve dois movimentos que são desenvolvidos praticamente ao mesmo tempo pelo ator e pelo encenador, que são:
- **marcação orgânica**: é aquela que não foi estabelecida ou conduzida pelo encenador, mas que surgiu espontaneamente do relacionamento das personagens e das suas necessidades. O ator movimenta-se guiado pelos impulsos internos que motivam cada ação, e pelos seus objetivos. Segundo Stanislávski (1976a, p. 73), no palco, toda ação deve ter uma justificação interior e um objetivo lógico e coerente com ela. Uma personagem só se levanta de uma cadeira e vai para outro local do palco, se houver uma intenção, seja para pegar um copo d'água, para conferir algum barulho, ou para enfrentar outra pessoa. Essas ações serão sempre motivadas por um desejo, por uma necessidade. Aqui, mais uma vez conectamos nossos dois estudiosos, indo ao encontro da principal afirmação de Rudolf Laban

⁴² *Marcação*, na terminologia teatral, significa os desenhos que os atores fazem no espaço cênico. *Marcar* um espetáculo, significa definir e fixar todos os percursos que os atores fazem no palco, bem como todos os gestos e ações corporais de cada cena, para que sejam repetidos da mesma forma em todas as apresentações.

⁴³ Utilizamos o termo *marcação grossa*, para nos referirmos a um esboço de marcação, sem preocupação com a limpeza e definição completa dos movimentos. Opõe-se ao que chamamos de *marcação refinada*.

(1978, p.19): “o homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade.”
Nessa fase, o ator movimenta-se espontaneamente para executar as suas ações corporais, configurando percursos e desenhando formas no espaço cênico.

- **o olhar do encenador:** durante o processo de marcação orgânica, o encenador observa, sugere e experimenta novas movimentações, aproveitando e combinando os melhores elementos que foram apresentados, até definir a marcação grossa. Presumimos que depois da preparação corporal que foi realizada com os atores, eles tenham recursos suficientes para criar marcações ricas em expressividade e plasticidade, devolvendo ao encenador a função de afinar, ajustar, ordenar, reger, colocar em uma só direção tudo o que está sendo gerado, emprestando à cena o seu olhar externo.

O processo de encenar um espetáculo está intimamente ligado à visualidade e à maneira de se combinar esteticamente os elementos cênicos, criando assim uma unidade harmônica para a representação. Nesse caminho de elaboração da cena teatral que estamos propondo, encenador e atores tornam-se co-criadores de uma mesma obra. Ressaltamos que, nessa etapa do trabalho, é de vital importância o vocabulário comum que foi adquirido, no que se refere à movimentação corporal. A partir dele, o encenador terá como solicitar claramente aos atores o que ele deseja corporalmente. Quando ele disser que naquela cena é melhor alternar os *níveis*, ou que na outra é melhor enfatizar o *fator tempo*, que a forma *agulha* que apareceu é interessante, que é bom valorizar o *plano da roda* naquela ação, que aquele *pontuar* é interessante e pode ser acentuado, ou que estamos utilizando as *progressões retas* em detrimento das *curvas*, ou ainda que falta *projeção* naquele momento ou que a *amplitude da Cinesfera* está pequena demais, ele com certeza será compreendido e correspondido. Cabe ressaltar que, é nessa etapa que começamos a relacionar, **conscientemente**, o discurso do texto com o discurso do movimento, e a perceber que, na maioria das vezes eles não são idênticos, e que é exatamente isso que abre e amplia o universo do significado do espetáculo. Nessa fase dos ensaios, tudo o que foi gerado, tanto em uma instância mais intelectual quanto corporalmente, é organizado para que possa acontecer a próxima etapa, que é o refinamento da marcação grossa.

- f) **refinamento das marcações:** esta etapa abrange mais doze dias de ensaios e será dedicada à seleção final dos movimentos, dando destaque novamente ao trabalho com os MFs, os quais, provavelmente ficaram diluídos na etapa anterior. Agora,

precisamos saber que aquele determinado momento é importante e não pode ser perdido, pois contém o resumo da ação dramática da cena. Observaremos como os MFs foram encenados, quais as ênfases de movimento que utilizamos, e se ainda precisamos acentuar algum aspecto. Nessa etapa, nossa meta é utilizarmos os elementos que foram estudados no Sistema Laban para a valorização dos MFs, **o que cumpre um dos objetivos da nossa pesquisa, que é encenar expressivamente as ações dramáticas identificadas na análise de texto.** Nesse momento dos ensaios, a articulação entre o discurso do texto e o do movimento evolui de consciente para **proposital**, pois caminhamos no sentido de expressar corporalmente, ou seja, visivelmente, o pensamento da encenação que foi definido nos trabalhos de mesa. É nessa fase que colocaremos todo o repertório de movimentos adquirido a serviço da análise de texto e vice-versa, pois essa relação é intercambiante e a sua interação é infinita. Esse é o momento de escolher, de perceber que até um pequeno movimento sombra (ver 2.2, p. 79) pode assumir significados até então ocultos para nós e para o espectador. Pretendemos articular harmoniosamente a palavra e o movimento, reconhecendo quando um ou outro precisa ser valorizado. Essa pesquisa não tem por objetivo fazer uma apologia ao movimento, elegendo-o como o grande estandarte da encenação. Pelo contrário, pretendemos tratar a relação palavra e movimento com a cortesia que existe na relação mestre-sala e porta-bandeira, onde um percebe o momento do outro brilhar e recua gentilmente para dar passagem à evolução do parceiro, e vice-versa. Acreditamos que esse tipo de procedimento pode estabelecer mais ritmo e colorido à encenação, do que quando adotamos a supremacia de um ou de outro elemento. Por isso, acreditamos que nem todos os MFs serão valorizados por meio do movimento visível, e, em algumas cenas, pode ser que seja a palavra que se sobressaia, encontrando exatamente na imobilidade a sua sustentação. Talvez a cena de *Bodas de Sangue* que exemplificamos anteriormente - O Desabafo, fique mais intensa com os dois atores falando o texto, imóveis e de costas um para o outro, do que da maneira que sugerimos, na qual enfatizamos as progressões com linhas curvas. Esse é o momento de selecionarmos intencionalmente, com o propósito de transmitir esse ou aquele significado, ou causar essa ou aquela sensação, mesmo sabendo que não está em nossas mãos, artistas do palco, prever ou controlar o olhar dos espectadores, visto que podemos considerá-los artistas da platéia, com capacidade de reimaginar, recriar e reinterpretar as informações. Nessa etapa do trabalho, o elemento principal a ser reconhecido, conferido e registrado é o resumo da ação corporal que

correspondeu ao resumo da ação verbal. É aqui que vamos tratar **intencionalmente** dessa conexão, identificando com clareza como a ação verbal foi manifestada corporalmente, somando mais um elemento ao nosso roteiro de análise de cenas.

- g) finalização:** até aqui já somamos sessenta dias de ensaios. Reservaremos mais quinze dias para a limpeza geral das cenas⁴⁴ e para a integração de outros elementos, como trilha sonora e figurino. Desse período, destinaremos quatro dias para colocar o espetáculo no espaço cênico escolhido, onde faremos a montagem da cenografia, do som, da iluminação, e, finalmente os ensaios gerais com todos os elementos. O aprimoramento de um espetáculo não finaliza nunca, mas sabemos que esse processo tem um tempo de vida e precisa dar lugar à apresentação do produto ao público, sob o risco de apodrecer⁴⁵. É na troca com o espectador, observando as suas reações e percebendo as lacunas que ainda existem na encenação e na atuação dos atores, que poderemos afinar ainda mais a representação. Além disso, geralmente, o período dos ensaios não é suficiente para passarmos mais do que dois ou três corridos da peça. Será durante a temporada em cartaz, que conseguiremos imprimir um fluxo consciente à encenação, valorizando mais ou menos a palavra e o movimento. Teatro é repetição, e, na maioria das vezes, só conseguimos um espetáculo *redondo*, isto é, com as arestas aparadas, nas últimas apresentações. Não pretendemos criar com esse estudo um método para registrar um espetáculo, pois a existência de mídias como a gravação em vídeo executa muito bem esse papel. Por isso, um dos nossos objetivos é sistematizar um caminho de encenação e não uma maneira de registrar o movimento de cada cena.
- h) registro e observação dos MFs:** é nessa etapa da pesquisa que completaremos o nosso roteiro de análise de cenas, direcionando nosso olhar para os MFs, os quais constituem os pilares da nossa encenação. Observando-os por meio dos elementos do Sistema Laban que foram trabalhados, descreveremos a correspondência estabelecida entre a ação dramática verbal e a corporal. Nesse momento, efetivaremos a articulação entre Stanislávski-Laban que foi proposta, conferindo e registrando como as ações dramáticas identificadas no trabalho de texto foram transformadas em ações corporais visíveis, possíveis de serem observadas, reconhecidas e analisadas. Para permitir esse procedimento de uma forma distanciada da encenação, filmaremos cada MF, e, a partir desse material, identificaremos as ênfases corporais utilizadas em cada um deles.

⁴⁴ Limpar uma cena, na terminologia teatral, significa definir marcações, movimentos ou gestos que ainda não estejam completamente claros e precisos, refutando o que é desnecessário.

⁴⁵ Na terminologia teatral, um espetáculo, uma cena ou um movimento *apodrece*, quando se desgasta a ponto de perder a motivação que o gerou ou o próprio significado, ou seja, perde a razão de existir.

Tomando como exemplo o MF de uma cena do Terceiro Ato - Último Quadro de *Bodas de Sangue*, onde a Mãe constata a morte do Noivo, seu filho:

Estão em cena a Mãe e a Vizinha:

Vizinha: Vem para a minha casa. Não fiques aqui.

Mãe: Aqui, aqui quero ficar. E tranqüila. Já todos estão mortos. À meia-noite dormirei, dormirei sem que já me aterrem nem escopeta nem faca. Outras mães assomarão às janelas, açoitadas pela chuva, para verem o rosto de seus filhos. Eu, não. Eu farei com meu sonho uma fria pomba de marfim, que leve camélias de geada para o campo santo. Mas, não; campo santo, não; campo santo, não. Leito de terra, cama que os abriga e os embala pelo céu. (À Vizinha) Tira as mãos da cara. Havemos de passar dias terríveis. Não quero ver ninguém. A Terra e eu. Meu pranto e eu. E estas quatro paredes. Ai! Ai!

Vizinha: Tem piedade de ti mesma.

Mãe: Hei de ficar serena.

Título: A Sentença

Objetivo da Vizinha: ajudar.

Objetivo da Mãe: controlar-se, conter a dor.

Emoção básica da Mãe: dor.

Emoção básica da vizinha: piedade.

Clima: pesado.

Ritmo: andante.

Resumo da ação verbal: a Mãe dita a própria sentença X a Vizinha consola.

Para completarmos a análise das cenas, registraremos os elementos que mais se destacam no movimento, pois acreditamos que, se descrevermos todas as características da movimentação, não estaremos captando as ênfases, e sim, analisando um conjunto onde nada se destaca. Podemos perceber que o registro das ênfases corporais nos fornecerá *como* a ação corporal está sendo executada, permitindo maior consciência e domínio dos movimentos.

Imaginemos que nesse MF a Mãe caminha sem direção pela sala, lentamente, olhando para vários pontos e gesticulando com movimentos muito leves, livres e delicados, até

sentar-se. Apenas quando ela se dirige à Vizinha os movimentos são bruscos e firmes. A Vizinha, por sua vez, tem movimentos mais firmes e decididos. Frente a essa constatação, concluímos que as ênfases corporais do MF foram os fatores peso, espaço e fluência, resultando em ações corporais de peso leve, espaço multifoco e fluência livre, quebradas em alguns momentos por uma repentina mudança no peso e no foco. Os movimentos gestuais são valorizados pela ação básica de Flutuar e Pontuar, e, na ação de caminhar, aparece a ação básica de Deslizar. Com essa observação podemos completar a análise da cena:

Resumo da ação corporal: a Mãe caminha e a Vizinha observa.

Ênfases corporais:

- **fatores:** peso leve, espaço multifoco, fluência livre, resultando em um Ímpeto de Encanto. (A sensação é que não existe o tempo);
- **Ações Básicas de Esforço:** Deslizar (no caminhar), Flutuar e Pontuar (no gestual);
- **movimentos gestuais.**

A observação dos MFs de *O Provedor* será mais concreta e detalhada, pois teremos à nossa disposição a imagem real de como as cenas foram realizadas. Esse roteiro de análise de cenas não é para ficar guardado após a estréia do espetáculo, mas sim para ser colocado à disposição do ator e ser consultado sempre que surgirem dúvidas ou que sentirmos que a atuação está se afrouxando. Por outro lado, uma representação não é estática e vai se transformando no decorrer da temporada, e a correspondência entre ação verbal e ação corporal, ou seja, entre o que é dito e o que é externalizado pelo corpo do ator, pode acompanhar essa dinâmica, e ser alterada sempre que for necessário e pertinente.

A partir da exposição da nossa metodologia de trabalho, podemos perceber que os MFs do espetáculo, os quais representam o resumo da ação dramática de cada cena, exercem o papel de pilares para a construção da encenação a partir do diálogo entre os elementos da partitura e a movimentação corporal. A correspondência entre esses dois elementos vai se estabelecendo, se acentuando e se alterando à medida que avançamos em cada etapa, até se efetivar e ser registrada no procedimento final, ou seja: na análise de texto, o resumo das ações é identificado a partir do discurso verbal, ou seja, das palavras do texto, e o MF correspondente é destacado; nas improvisações direcionadas, a ação corporal manifesta e encena a ação verbal de cada MF de uma **forma espontânea**; na fase de marcação, de uma **forma consciente**; e, na fase de refinamento, evolui para uma **forma intencional**.

Finalmente, quando a descrição e o registro das ênfases corporais são realizados, completando a partitura cênica, temos uma visão clara de como resultou o tratamento expressivo da ação dramática a partir da articulação entre a análise de texto segundo Stanislávski e o movimento corporal do ator preparado pelo Sistema Laban de Movimento⁴⁶.

No próximo capítulo, descreveremos como essa metodologia de trabalho foi aplicada no processo de ensaios e montagem de *O Provedor*.

⁴⁶ Lembramos que quando nos referimos à preparação corporal pelo Sistema Laban de Movimento, trata-se do recorte que realizamos para esse trabalho, contemplando somente alguns elementos desse sistema para serem trabalhados junto ao ator.

4 O PROVIDOR: DO TEXTO À ENCENAÇÃO

O projeto despertou interesse na Curadoria por contemplar aspectos relevantes de sua proposta de ação cultural: reflexões e apoio à formação do ator, difusão de técnicas ao profissional da cena, pesquisa estética em ambiente onde a teoria se junta à prática e, finalmente, o acesso do público aos exercícios práticos e teóricos do artista. O grande número de candidatas às vagas abertas para as oficinas denuncia o interesse crescente de jovens profissionais do palco em desenvolver seus conhecimentos e adquirir novas técnicas. (MILARÉ, S. - Curador do Centro Cultural São Paulo: programa de *O Provedor*, 2008)

Uma das nossas preocupações são a capacitação e a formação continuada dos atores e diretores que saem das mais diferentes escolas de teatro, e, imediatamente, começam a atuar no mercado de trabalho. Entendemos aqui, a palavra *formação* em um sentido um pouco mais amplo daquele que se refere apenas a *formar-se* em um determinado curso, isto é, quando falamos em formação de profissionais cênicos, estamos reunindo nessa expressão saberes múltiplos, que passam pela ampliação de conhecimentos, inter-relação de conteúdos, pesquisa de linguagens e postura ética. Sabemos que tais valores se alargam e se aprofundam no exercício de uma profissão, nas interações entre a teoria e a prática.

Acreditamos que o diálogo entre as pesquisas acadêmicas e os profissionais que poderiam aplicá-las diretamente na sua atuação no mercado de trabalho, tem papel fundamental no intercâmbio de conhecimentos e no aperfeiçoamento constante desses indivíduos. Foi partindo desse pensamento, que resolvemos compartilhar o processo de montagem de *O Provedor* com a comunidade teatral, agregando artistas recém formados em artes cênicas à preparação dos atores e aos ensaios do espetáculo. Isso só foi possível de ser concretizado com a parceria da Curadoria de Teatro do Centro Cultural São Paulo que, acreditando nessa possibilidade de diálogo, abraçou nossa pesquisa, permitindo que a sua parte prática fosse aberta a esse perfil de público sob a forma de duas oficinas conjugadas. Essa ação nos proporcionou não somente o espaço físico para as oficinas, ensaios e temporada da peça, mas também um espaço ideologicamente compatível para o desenvolvimento desse tipo de projeto. Cabe esclarecer que a atitude de transformar parte do processo de ensaios em oficinas, abrindo-o para outros profissionais que não os envolvidos diretamente na encenação, não desvirtua nem descaracteriza o objetivo de nosso trabalho, que é investigar um caminho

de encenação para um espetáculo que vai ser colocado no mercado, isto é, um produto artístico profissional. Acreditamos que, dessa maneira, aumentando a quantidade dos sujeitos envolvidos, daremos mais riqueza e qualidade ao trajeto percorrido. Além disso, ao longo de nossa prática profissional, percebemos que o encenar, à medida que é realizado com a inquietude da investigação e a vontade de ampliar conhecimentos e técnicas, também envolve o ensinar e o aprender.

Para as oficinas, fomos procurados por mais de oitenta profissionais oriundos das mais variadas escolas e estados desse País, que concorreram, por meio de análise de currículo e entrevista, as 20 vagas oferecidas. Para a escolha dos participantes adotamos os seguintes critérios de seleção:

- a) profissionais da área teatral;
- b) profissionais recém formados ou com pouco tempo de atuação no mercado de trabalho;
- c) profissionais com nenhuma ou pouca experiência com o Sistema Laban;
- d) profissionais com pouco aprofundamento em análise de texto.

Dessa seleção, formamos uma turma de 23 artistas determinados a nos acompanhar nesse mergulho no universo dos dois mestres escolhidos, e, a buscar nos seus ensinamentos, mais um estímulo para a criação cênica. Integrando essa composição estão três criadores da área de dança, por apresentarem grande vontade de participar desse processo, o qual apresenta uma proposta interdisciplinar. Ao longo dos nossos trabalhos, somente duas pessoas abandonaram as oficinas, por motivo de trabalho, fato esse que demonstra o interesse dos artistas de palco em experimentar técnicas que possam enriquecer os seus desempenhos artísticos.

Os dois atores⁴⁷ que compõem o nosso elenco, foram previamente escolhidos para interpretarem os papéis da peça (o Homem e a Mulher) e participaram ativamente das oficinas, pois apesar de estarem atuando a certo tempo no mercado, ambos têm poucos espetáculos em seus currículos e nenhum contato com os princípios labanianos aplicados ao teatro. Esse perfil corresponde ao tipo de profissional que normalmente a pesquisadora desse trabalho é chamada para dirigir, e vem ao encontro de um dos propósitos da nossa pesquisa, que é verificar se o Sistema Laban é uma ferramenta eficaz na preparação corporal do ator, durante o curto período de tempo destinado aos ensaios de uma peça teatral.

⁴⁷ Newton Saiki e Lídia Elgelberg.

As oficinas foram divididas em dois módulos e foram conjugadas, isto é, só participou da segunda quem participou da primeira. Cada módulo teve 36 horas, distribuídas em 12 dias de trabalho. O conteúdo dessas oficinas foi totalmente sustentado pela pesquisa teórica realizada anteriormente, e cada aula foi planejada com o objetivo de despertar nos alunos a capacidade de relacionar a teoria com o que estava sendo vivenciado, e esta, com a atuação na cena teatral. Acreditamos que, dessa maneira, entrelaçaremos pesquisa científica, fazer teatral e formação de profissionais. A seguir, descreveremos detalhadamente cada etapa do processo de ensaios.

4.1 OFICINAS CONJUGADAS

4.1.1 Análise de Texto: um ponto de partida para a definição da ação dramática.

4.1.1.1 A oficina

Local: Centro Cultural São Paulo.

Data: de 14 a 31 de janeiro de 2008.

Dias da semana: de segunda a quinta-feira, das 14h às 17h.

Carga horária total: 36h

Em um total de doze encontros, essa oficina abordou o processo intelectual de dissecar cada camada que compõe um texto teatral, e teve como eixo principal o modelo de análise sugerido por Constantin Stanislávski. O texto escolhido foi *O Provedor* de Marcos Benedito de Oliveira, e seu objetivo principal foi abrir o caminho e dar sustentação ao processo criador do espetáculo, além de definir a ação dramática que move cada cena. Apresentaremos a seguir, a sinopse do texto, para situar o leitor no universo da peça em questão:

Sinopse de O Provedor:

A inversão dos papéis masculino e feminino nas relações contemporâneas é o tema central de *O Provedor*. Por um lado, penetra no universo masculino e, em especial na sua

fragilidade, abordando os problemas do homem em uma sociedade que foi, em princípio, idealizada e comandada por ele, determinando-o responsável pela sobrevivência e sustento da sua célula familiar. Por outro, penetra no universo feminino, nas suas frustrações e ressentimentos, abordando os problemas da mulher em uma sociedade que a criou para ser provida, e não a ensinou a lidar com a sua própria força quando os papéis se invertem.

Em *O Provedor*, o tema é desenvolvido através da crise do relacionamento entre um Homem e uma Mulher, casados há mais ou menos quinze anos, onde nosso homem em questão não está, nem quer ficar, preparado para ser o provedor. Eles vivem confinados em uma fazenda onde tudo é estéril: a terra está cansada, a água está podre e o Homem também não reproduz. Sem sucesso, ele tenta desesperadamente alguma maneira de prover o sustento deles e da fazenda, sempre com idéias que fogem do considerado “normal” para a sociedade. A Mulher, por outro lado, anseia por essa vida “normal”, igual a todo mundo.

A ação começa com o casal caçando o que a Mulher imagina que sejam pássaros. Para sua surpresa, o Homem a conduz até o sótão e lhe revela o alvo da sua caçada: vários anjos estão amarrados, feridos e com as asas cortadas. Ele pretende formar um plantel e vendê-los a peso de ouro. A Mulher, espantada e penalizada com a situação deles, começa a cuidar dos seus ferimentos. Os anjos querem se comunicar e emitem sons que parecem gemidos, porém o Homem reclama que não entendem o que eles dizem. Somente a Mulher entende a língua daqueles seres vindos do Céu, e começa a traduzir para o Homem aquilo que eles querem dizer. Para seu espanto, eles começam a revelar as culpas e os traumas que estão guardados no mais íntimo do seu ser. O Homem recusa-se a ouvir e solta os anjos, para fúria e revolta da sua Mulher.

O Homem sempre tenta ter relações sexuais com a Mulher, mas ela sempre foge. Depois de uma sedução através da poesia, a Mulher cede e eles vão para a cama. Porém, no meio da relação, o homem começa a sentir profundas dores no estômago. São dores que o acompanham desde adolescente. Para terror e nojo da Mulher, ele começa a contorcer-se e acaba parindo uma rã pela boca. Ela imediatamente tem uma idéia e guarda a rã carinhosamente na pia. Nesse momento, a história muda de rumo, os papéis se invertem, e a Mulher passa a comandar a ação. Decide aproveitar o estranho dom do marido de parir rãs pela boca quando faz sexo, e propõe criar um ranário para sustento dos dois. Submete o Homem a um rigoroso regime de comida, vitaminas, remédios e sexo três vezes ao dia, visando aumentar a produção de rãs cada vez mais.

O Homem reclama, mas cede. Porém as rãs também são estéreis, não se reproduzem e algumas já nascem mortas. A idéia do ranário vai embora com a forte chuva que inunda a

fazenda. O Homem está fraco e exausto, mas a Mulher não desiste. Eles tinham encontrado no sótão junto com um grande espelho, um punhado de estranhas sementes, as quais plantaram próximas aos tanques das rãs. As sementes germinam e delas crescem belas árvores que, ao invés de frutos, dão pequenos espelhos perfumados. A Mulher enche a casa com eles e, esperançosa, pretende tirar deles o seu sustento.

Numa última tentativa, depois de colherem alguns espelhos, vão para a cama. Em vão, o Homem tenta consumir a relação e o parto de mais uma rã. É inútil, acabou. Cansada, a mulher também pára e começa a refletir sobre a relação dos dois. Acaba confessando que as sementes foram deixadas pelos anjos, como uma maneira de fazer com que os dois se olhassem. Avalia tudo o que aconteceu, reconhece as falhas de ambos e resolve vender a fazenda. O Homem resiste e pede mais uma chance. Ela se mantém firme e o conduz até o grande espelho de três faces que encontraram no sótão. O faz ficar nu e fecha a quarta face do espelho com as linhas do seu bordado. Desesperado, o Homem pede para sair. Ela responde: “Este é um gesto de amor... era o que eu podia fazer por você. (...) Olhe, meu amor, veja que triste é o seu espectro... olhe bem como você é... um arremedo de homem... (...) Fique aí. Olhe, pense, sinta, meu amado, o que sempre procurou está aí... no seu casulo...”.

Abrimos o nosso encontro apresentando as propostas da pesquisa e situando as oficinas nesse contexto. A seguir, fizemos um resumo do pensamento de Constantin Stanislávski, da sua prática e do seu Sistema. Explicamos o que ele propõe para a análise de um texto, e os nossos objetivos ao aplicá-la nesse processo. Ressaltamos que nossa pesquisa investiga apenas mais uma maneira de percorrer o caminho do texto até a sua representação, e que esse não é o único nem o melhor. Outros existem, porém nosso objetivo, nesse momento, é estudar uma maneira de construir a encenação a partir da ação dramática de cada cena, utilizando a análise de texto e a movimentação corporal do ator como estímulos de criação.

Imediatamente passamos à primeira leitura do texto teatral, que foi realizada por esta pesquisadora e pelo ator Newton Saiki. Como sugere Stanislávski (1984, p. 20), os participantes não tinham lido *O Provedor* anteriormente, e apenas ouviram, tomando nota de todas as impressões ou sensações por ela provocadas. Dessas impressões tiramos palavras como: sufocante, confinamento, pressão, personagens frustrados, loucura, delírio, estranhamento, nojo, inversão de papéis, metáfora e humor. Como podemos perceber, nessas palavras já encontramos importantes elementos da peça, que mais tarde seriam confirmados no decorrer do estudo do texto.

A seguir, passamos à análise geral da obra, isto é, à identificação do assunto, tema, superobjetivo, tipo de conflito, gênero e estilo. Os debates apontaram várias considerações, e, delas, obtivemos mais de uma proposta tanto para o assunto como para o tema. Por isso, optamos em deixar o tripé *assunto-tema-superobjetivo* em aberto, até termos mais dados para defini-lo. Contudo, já nas primeiras discussões, o tema saiu do âmbito da simples relação de casal e se ampliou para a questão do provedor.

Quanto ao assunto, percebemos que a sua escolha define *qual* a história que nós queremos contar: se a do Homem, a da Mulher ou a do casal, e que isso determinará o direcionamento do nosso olhar. Apesar dessas indefinições, as quais só foram resolvidas no final do processo de análise, ficou claro que, como superobjetivo, o autor propõe a revisão das relações, a reflexão e a transformação pelo autoconhecimento.

O tipo de conflito foi reconhecido sem maiores dificuldades, e nos levou ao encontro do clímax principal, localizando-o exatamente no meio do espetáculo, isto é, na cena do parto da rã.

Na identificação do gênero, percebemos que, no início, o texto literário já se configura como drama, pois apresenta claramente o tipo de relação dos dois. Porém, no seu desenvolvimento, aparecem elementos como os anjos, a rã e as árvores dos espelhos, caracterizando seu estilo dentro do realismo fantástico. Na peça, todos os elementos fantásticos são reais, fazendo que o insólito seja agregado ao cotidiano.

Dando continuidade aos trabalhos de mesa, partimos então para a divisão e estudo das cenas. Não seguimos a ordem proposta no Capítulo 1 (ver 1.3) porque as indagações foram aparecendo na medida em que conversávamos sobre o texto, fazendo com que priorizássemos alguns itens para podermos identificar outros com mais propriedade. Por exemplo, optamos por fazer o trabalho com as cenas antes de estudarmos as circunstâncias dadas, o contexto histórico e as personagens.

No trabalho com as unidades da peça, contemplamos os elementos já citados anteriormente: título da cena, objetivo das personagens, resumo da ação, clima e ritmo, preferindo deixar a seleção dos MFs para o final da análise de texto, e a identificação da emoção básica das personagens para o período dos ensaios. Nessa etapa, dois elementos causaram muito interesse nos alunos: o clima e o ritmo das cenas. Ao reconhecerem cada um, a interdependência entre eles ficava clara, fazendo-os perceber que esse reconhecimento pode levar a uma partitura do espetáculo, isto é, a partir da variação dos climas e dos ritmos de cada cena o encenador pode ser capaz de *colorir* a encenação. É importante ressaltarmos que, durante toda a análise das cenas, os atores manifestavam uma grande insistência em chegar

imediatamente ao *como* fazer cada uma delas. Aos poucos, porém, eles foram percebendo que essa análise nos dá uma sintaxe: quem faz, o que faz, onde faz, quando faz, por que faz, para que faz e com quem faz, e que o *como* só pode ser alcançado na execução da cena, ou seja, pela expressividade das ações corporais.

Depois de estudarmos o texto teatral dividido em partes, o observamos como um todo: fizemos a avaliação dos fatos, reconhecemos as circunstâncias dadas, o contexto histórico, e o condicionamento das personagens. Com esse estudo percebemos que, como em toda dramaturgia contemporânea, esses dados são poucos e vagos, e que o autor fornece algumas pistas nos diálogos, por meio de metáforas e de elementos simbólicos. Passamos, então, à análise desses elementos, trabalho que enriqueceu e ampliou ainda mais o significado do texto, tornando-o passível de muitas interpretações. Percebemos que, nessa simbologia, o autor sugere muitas imagens, destacando-as concretamente em ações como caçar, plantar, cavar, voar, bordar, parir, sacudir, enrolar, ler, jogar, pendurar ou fazer curativos. Todas essas imagens podem se transformar em importante material de criação no momento em que forem transformadas em ações corporais.

Terminada a análise das metáforas e dos elementos simbólicos, passamos ao estudo das personagens. Nessa fase, analisamos tanto o Homem como a Mulher em todos os seus aspectos, e a sua trajetória no espetáculo. Iniciamos esse trabalho consultando no dicionário o verdadeiro significado da palavra *provedor*. Segundo Holanda (1980, p. 1151), *provedor* é aquele que provê, e *prover*, além de fornecer, significa tomar providências acerca de, regular, ordenar, dispor. Esse esclarecimento nos deixou livres e seguros para afirmarmos que, quando a inversão dos papéis acontece, ou seja, quando a mulher assume as rédeas do negócio, apesar de ela não fornecer totalmente a subsistência, que no caso são as rãs, ela se torna provedora, pois está no comando, dispondo e dando as regras.

Quanto ao texto, ele abre inúmeras possibilidades de se fazer ou não se fazer. É uma peça complexa, e, além dos atores, outros elementos da encenação, como a luz, a trilha sonora e o espaço cênico, podem colaborar no sentido de conseguirmos imprimir ao espetáculo a atmosfera fantástica e sufocante, o delírio, o estranhamento, e outras impressões por nós identificadas. Observamos também o caráter aberto da obra, dando margem a muitas interpretações, que irão variar de público para público, de acordo com as suas referências.

Além de todos os símbolos e metáforas com as quais o autor trabalha, ele também nos deixa com um final aberto: que homem vai sair de dentro do espelho? Ele mudará? E a Mulher? Vai esperar por ele ou vai embora? Sai desse processo diferente ou não? Reconhecemos a importância de mantermos essas aberturas, não roubando do público o

exercício de decifrar, nem o ato de refletir perante a dúvida, pois eles podem trazer coisas que nem o próprio autor pensou.

No decorrer de toda essa oficina, os alunos comentaram que o trabalho de mesa pode dar uma dimensão mais ampliada ao texto teatral. Este fato, ao mesmo tempo em que dá maior entendimento aos atores e encenadores, também os assusta, fazendo surgir a pergunta: será que seremos capazes de colocar tudo isso em prática? A resposta que podemos dar é: nem sempre. Dependemos de variáveis que influem diretamente na realização de um espetáculo: o espaço cênico, possibilidades de produção, equipe de criação, homogeneidade no elenco, entre outros. Acreditamos que, colocar em prática tudo o que foi analisado, é menos importante que o entendimento da encenação, e da bagagem que será armazenada para um próximo espetáculo.

Os alunos perceberam que, durante o trabalho de análise de texto, o ator vai se integrando ao pensamento da encenação, e, com esse embasamento, já começa a criar e a ter inúmeras idéias para propor ao diretor no momento de colocar o espetáculo em pé.

Nos últimos dois dias dessa oficina, realizamos um trabalho prático de atuação, a partir dos FCs de cada cena (ver ANEXO C – FCs Análise de Texto). Preferimos trabalhar com os FCs, por serem mais sintéticos que os MFs, agilizando o trabalho dos atores e possibilitando um maior aproveitamento do tempo. Além disso, se selecionados com precisão, conterão o cerne da ação dramática.

Primeiramente, explicamos o que é um MF e um FC, e depois dividimos a turma em duplas. Cada dupla ficou com uma subcena para trabalhar, localizando nela o MF que melhor representava o resumo da ação estabelecido na análise de texto. Por exemplo, qual o MF que representa o resumo da ação da subcena intitulada *Lavação de Roupa Suja*? Este trabalho foi realizado em mais ou menos 40min. No dia seguinte, conferimos os MFs e demos mais quinze minutos para eles escolherem, dentro de cada MF o fragmento de cena que achavam ser mais significativo. Limitamos os FCs a duas frases para cada personagem, e não interferimos nem questionamos as frases escolhidas. Feito isso, demos mais quinze minutos para eles improvisarem o FC, estipulando que, para isso, eles só poderiam utilizar duas cadeiras como elemento cênico. Deixamos claro que a ênfase não era a interpretação, mas sim a seqüência dos acontecimentos.

As duplas foram se apresentando uma após a outra, e a seqüência dos FCs mostrou um primeiro gráfico do espetáculo, formado por células de criação prontas para serem trabalhadas. Nessa apresentação, as cenas foram fragmentadas, isto é, uma dupla fazia o seu FC, saía de cena, e não preparava o terreno para a outra, que, por sua vez, entrava sem se

preocupar em fazer uma ligação com o que tinha sido feito pela dupla anterior. As falas, mesmo sem serem trabalhadas, já apontavam intenções e emoções coerentes com os climas que tinham sido propostos anteriormente.

A seguir, passamos uma segunda vez a seqüência dos FCs, colocando a ênfase em dois itens: primeiro, perceber *como sair* e *como entrar* nas cenas, criando ligações entre elas; segundo, valorizar as imagens por meio das ações corporais, pelo menos em algum momento do FC. Nessa passada, as cenas foram bem mais ligadas, e, em alguns momentos, conseguimos esquecer que os FCs estavam sendo feitos por pessoas diferentes. Pequenas ações corporais foram valorizadas, tais como bordar, abrir, puxar a rã, contrair-se ou pendurar, sugerindo imagens possíveis de serem ampliadas em outro momento.

No último dia da oficina, passamos a seqüência dos FCs pela terceira vez, agora com a ênfase em mais dois elementos: o ritmo e a exploração de ações fora do real. Nas duas apresentações anteriores, o ritmo foi acelerado. Agora, pedimos que os atores experimentassem a potencialização das ações, diminuindo o ritmo dos FCs. Quanto às ações corporais, percebemos que os atores estavam inseguros em ir mais fundo no realismo fantástico. Com essas novas solicitações, o ritmo se alterou bastante, e, em consequência, também o clima. As cenas dilataram-se bastante, e tudo ficou mais denso e mais pesado, permitindo a percepção do que estava contido nas entrelinhas. Percebemos ações corporais mais expandidas, indo além dos limites do realismo.

Esse trabalho prático com os FCs, além de nos fornecer células de criação para o espetáculo, apontou com muita clareza as possibilidades corporais de cada aluno, servindo como um importante sinalizador para a preparação da próxima oficina, em que trabalharemos com o Sistema Laban.

Nesse mesmo dia, para encerrarmos essa oficina, tivemos a participação de Marcos Benedito de Oliveira, autor de *O Provedor*, respondendo às dúvidas e curiosidades que ainda tinham permanecido depois do trabalho de mesa. Contou-nos que esta peça abre uma trilogia⁴⁸ que enfoca a condição do homem (o ser masculino) moderno nas suas diferentes relações. Segundo ele, há anos o universo feminino vem sendo discutido em filmes, livros, seminários, peças de teatro, ora sob a ótica feminista, ora sob a ótica machista, ora numa tentativa de se vislumbrar uma nova ótica. Nessa trilogia, a temática é voltada para o universo masculino e, em especial sua fragilidade, medos e problemas trazidos por condicionamentos culturais e sociais. Em *O Provedor*, além de colocar em questão o homem como “fonte

⁴⁸ Os outros dois textos são *Jogos de Infância* e *As Tentações de Antônio*.

provedora”, a preocupação do autor foi tratar das relações de casal de uma forma que saísse do senso comum e que abordasse a sua complexidade, não sendo reduzida, segundo as palavras dele, à “toalha molhada jogada na cama” ou à “tampa da privada respingada de xixi”. A peça foi criada durante os trabalhos do SEMDA⁴⁹, e a primeira cena escrita foi O Parto da Rã. A segunda foi a Caçada dos Anjos, e a terceira foi a cena em que a Mulher coloca o Homem dentro dos espelhos. Com isso, Oliveira tinha o começo, o meio e o fim da peça, só precisava desenvolvê-la. Destacou também a importância da cena da Sedução, esclarecendo que ela foi ali colocada para atuar como anticlímax, ou contrapreparação da cena do parto da rã. Quanto ao uso constante dos símbolos, nosso autor comentou que isso tem a ver com a sua intenção de encontrar uma maneira mais teatral de tratar e resolver os fatos, oferecendo ao público, a todo o momento, alguma coisa para ele decifrar.

Para finalizar, pedimos para cada um dos participantes sintetizar o que essa oficina trouxe a cada um, e o que dela resultou. Relacionamos, a seguir, alguns comentários:

- Aluno 1: “A oficina ofereceu um sistema mais rápido para abordar qualquer tipo de encenação e abre possibilidades para cada um aplicar da sua maneira: é uma roupa que encaixa em qualquer pessoa”;

- Aluno 2: “A análise de texto, ao invés de fechar e limitar a criação do ator, amplia, dando-lhe maior entendimento, mais segurança, e muitos elementos para elaborar não só o seu papel, mas também a cena”;

- Aluno 3: “A análise de texto pode ser uma importante ferramenta de trabalho, pois permite entender a construção do texto e das personagens”;

- Aluno 4: “A análise de texto estimula, de imediato, a realização das ações corporais, pois vai sugerindo imagens importantes ao longo do trabalho. Quando fui trabalhar com os FCs, eu já sabia o que ia fazer”;

- Aluno 5: “A análise de texto vai criando uma partitura emocional”;

- Aluno 6: “Eu fui sendo seduzido pelo texto. Em cada dia eu vinha para ver a próxima etapa”;

- Aluno 7: “É uma forma mais honesta do diretor compartilhar com os atores aquilo que ele está pensando. Transforma um processo fechado em um processo corporativo. Expande dentro de uma unidade de pensamento”;

⁴⁹ Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, orientado pelo dramaturgo Chico de Assis.

- Aluno 8: “Essa análise também serve para a dramaturgia da dança, onde o texto, às vezes, é apenas um pensamento, uma frase, uma poesia ou uma pintura. Precisamos de uma linha de pensamento para seguir”;

- Aluno 9: “O bom é fazer o trabalho de análise juntos. Sozinho não tem graça”;

Para os atores convidados, Newton e Lídia, o mais enriquecedor foi trabalhar com vários Homens e Mulheres juntos, obtendo a opinião e a reação de cada um deles.

O trabalho desenvolvido nessa oficina, demonstrou que a análise de texto pode ser um instrumento valioso tanto para encenadores quanto para atores, colaborando para a criação da concepção de encenação, e para a construção da personagem.

A seguir, transcreveremos o resultado obtido nos trabalhos de análise de texto, adicionando alguns itens que foram desenvolvidos no trabalho *Um primeiro olhar contemporâneo sobre o texto teatral O Provedor*, em disciplina do curso de mestrado⁵⁰, pois eles também foram debatidos nessa oficina.

4.1.1.2 Análise do texto teatral *O Provedor*

No capítulo V da Poética, Aristóteles (1973, p. 447) diferencia a comédia da tragédia segundo os caracteres: “A comédia é (...) imitação de homens inferiores: não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente”. Diz que a tragédia, assim como a epopéia, imita homens superiores, e se exprime por uma “ação perniciosa e dolorosa” (1973, p. 453), que é a catástrofe trágica.

O texto *O Provedor*, quanto à primeira definição de Aristóteles sobre tragédia e comédia, não se encaixa em nenhum desses gêneros, pois não imita nem homens superiores nem homens inferiores a nós. As personagens são pessoas iguais a nós, tentando resolver seus conflitos mergulhados na subjetividade de um mundo onde não existe nem ordem, nem moral, nem justiça. Nada é trágico, nada é cômico, traduzindo apenas o drama do cotidiano no qual

⁵⁰ As Dramaturgias Pós-narrativas no Contexto Contemporâneo: disciplina ministrada pelo prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez - UNESP – Instituto de Artes.

se embrenha o homem típico da nossa época - o patético da luta pela sobrevivência de si mesmo e das suas relações.

Escrito no início da década de 90, *O Provedor* apresenta um estilo claramente inserido no realismo fantástico, com forte influência da literatura de Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marques e Júlio Cortazar, além de Clarice Lispector e Dalton Trevisan. O real das situações é levado para o irreal por meio dos inúmeros símbolos que aparecem no decorrer da ação. Esses símbolos – anjos, rãs, espelhos, chuva - quando mergulham nas referências do público ou do leitor, trazem as situações outra vez para o real. Pela habilidade do autor em dominar o mundo simbólico do inconsciente, as partes irracionais e impossíveis passam a ser críveis, e o fantástico é aceitável.

Quanto à fábula, existe uma história a ser contada: um casal, que vive confinado em uma fazenda onde tudo é estéril, tenta encontrar um meio de sobrevivência para eles e para a própria relação. Mergulhados em um universo de ilusões e fantasias.

Existe uma narrativa desenvolvida por meio de uma sucessão de quadros que, apesar de estarem colocados na ordem lógica dos acontecimentos, apresentam algumas elipses entre eles. Estas lacunas vão sendo preenchidas pelo leitor/espectador à medida que ele vai entrando em contato com falas e fragmentos posteriores. Talvez sob influência direta de Brecht, os quadros são dotados de títulos. Segundo Ryngaert (1998, p. 86), “a escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de títulos, é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, ainda que a intenção brechtiana tenha sido freqüentemente dissolvida na relação com o enredo”.

Segundo o autor (Informação verbal), esses vazios são chamados na literatura de “vãos sintagmáticos”, e permitem que o público os completem com a sua própria experiência de vida. Ou seja, a ordem linear do sintagma (sujeito-verbo-complemento) é aberta, e puxamos do caos o seu preenchimento. Essa forma de narrativa permite ao encenador uma livre escolha de como fazer a ligação ou a transição de um quadro para outro, proporcionando, muitas vezes, a pesquisa de linguagem. Aliada ao tempo curto da peça e ao número reduzido de personagens, essa característica poderá imprimir à encenação um dinamismo e uma rapidez agradável aos espectadores contemporâneos.

Por se desenvolver na chave do realismo fantástico, a narrativa imprime uma grande importância ao uso das imagens: a mulher passando batom na frente do espelho, os anjos feridos e com as asas mofando, a rã que sai pela boca do homem, a mulher cercada pelos fios do seu próprio bordado, tudo isso significa. As palavras também muitas vezes sugerem imagens quase materiais, como por exemplo, na fala do Homem na cena Sedução:

“...voaremos os dois...sobre as muralhas da China...sobre os gelos dos Alpes...do alto...contemplamos os oásis do Saara...Meca? Selvas da África?”.

Mesmo sob a forma de fragmentos, a peça apresenta uma unidade de ação, pois todas as ações convergem para o cumprimento de um só propósito e se sucedem em total conexão. A partir do momento em que os códigos do insólito são instalados, tudo passa a ser lógico. Nenhum acontecimento é gratuito, nenhuma ação pode ser retirada do todo, sob o risco de alterar o sentido do texto. As ações se sucedem de acordo com a necessidade, para que o propósito do enredo se cumpra, ou seja, para que os personagens encontrem uma saída para a vida deles, nem que seja a inexistência dessa saída.

Quanto ao espaço, toda a ação se desenvolve em um mesmo espaço: o casal está confinado dentro de quatro paredes. As suas falas também mostram que eles também estão confinados dentro dos limites das cercas de uma fazenda. Ninguém lhes visita, existem somente duas cadeiras e uma cama na casa. É a metáfora de uma existência isolada: nada é trocado, nada é compartilhado. Eles estão confinados dentro de uma relação desgastada e sem saída. Não há ousadia. A terra em que eles vivem é a metáfora da aridez da relação. Eles fugiram do mundo e agora não sabem como enfrentá-lo.

As personagens existem e são reais. Podem representar qualquer Homem ou qualquer Mulher, ou todos os homens e todas as mulheres condicionadas por uma educação baseada em padrões opressores e castradores. As falas não dão informações abundantes sobre cada um: não sabemos seus nomes, origem, formação, e outros dados que poderiam individualizá-los. Seus caracteres vão aparecendo mais por meio das suas ações do que por suas falas, mas a partir de falas indiretas podemos construir as suas personalidades e os seus desejos.

Não existe unidade de tempo, nem ele é definido. O autor não situa o tempo histórico em nenhuma época, nem define em quantos dias ou meses a ação acontece. Existem lacunas de tempo, apenas reconhecido pela trajetória inversa das personagens: a cada manhã o Homem está mais abalado e mais fraco e a cada manhã a Mulher está mais animada e mais forte. O tempo da representação pode representar um instante da vida dos dois ou um tempo que não tem fim. Percebemos também a influência da psicanálise, que fica perceptível na maneira como os fantasmas do passado voltam ao presente e vêm à tona nos diálogos entre os dois: o sentimento de culpa, as escolhas inadequadas, os antigos comportamentos, as acusações, a figura do pai aflorando à memória. Apesar disso, não observamos saltos para o passado ou para o futuro. O tempo passa, inexorável, sempre para frente.

A estrutura do texto *O Provedor* resulta no que Aristóteles (1973, p.449) chama de “ação completa”, ou seja, apresenta princípio, meio e fim, com ações sucedidas conforme a

necessidade e a verossimilhança. Mesmo não apresentando um final fechado, ou seja, mesmo não apontando uma solução concreta para a relação do Homem e da Mulher, a peça termina. O clímax não aparece de uma forma convencional, não resolvendo nenhum conflito. Pelo contrário, o momento mais tenso do espetáculo é quando um novo conflito é estabelecido, isto é, quando o Homem está parindo a primeira rã, e a situação começa a se inverter. Esse momento é situado no meio da representação, e, daí para frente, a tensão, mesmo não alcançando picos de intensidade, é mantida até o final. Existe no ar um constante suspense, um constante mistério.

Em nosso estudo do texto percebemos que as rubricas também têm papel importante, e por meio delas o autor aponta ações importantes e significativas. Por exemplo: *a Mulher agita uma bandeira, a Mulher arria a bandeira, a Mulher enrola a bandeira, ficam em silêncio, escutam, a Mulher borda, o Homem rodeia, a Mulher se abana, levanta os cabelos, Ele beija a sua nuca.*

Relacionando alguns acontecimentos apresentados no texto com alguns pressupostos aristotélicos, podemos dizer que a ação da peça é uma ação complexa, pois, guardando as devidas proporções, apresenta *peripécia* e *reconhecimento*. Aristóteles (1973, p.452) define *peripécia* como “a mutação dos sucessos no contrário”, ou seja, uma ação, ao invés de causar o efeito esperado pelo personagem (ou pelo público), muda o rumo dos acontecimentos em sentido inverso. Como *reconhecimento*, destaca que ele é consequência da peripécia: “é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.” (ARISTÓTELES, 1973, p. 452). Na metade do texto a ação toma o sentido contrário: A Mulher, submissa ao Homem até então, ao perceber que a cada relação sexual ele expele uma rã, se aproveita dessa situação para abrir um negócio. Ela assume o comando da ação e submete o Homem à sua vontade. Ao invés de proceder coerentemente com a sua fragilidade feminina, surpreende tanto o Homem quanto o espectador, quando decide inverter os papéis. Encontramos aí a *peripécia*. Decorrente dessa, vem o *reconhecimento*: O Homem, atônito, vê emergir uma Mulher até então desconhecida para ele. Porém, a inversão dos papéis não resolve o problema dos dois, apenas o acentua: a submissão e a opressão só trocam de lugar.

Nosso herói não é vil nem malvado, nem se distingue muito pela virtude e pela justiça. Ele cai no infortúnio pelo medo, por não querer ouvir seus anjos nem olhar para si mesmo. Apesar de estéril, é um homem privilegiado, pois a natureza lhe deu tudo. Afinal, quem consegue ver anjos? Que homem pode parir as rãs que o sufocam? Não sabemos se o final é infeliz, apenas que é patético.

Depois desse panorama geral sobre *O Provedor*, apresentaremos um resumo dos elementos identificados:

- a) *impressões a partir da primeira leitura*: atmosfera sufocante, crise, personagens frustrados, pressão, desconforto, resgate amoroso, queda de braço, loucura, delírio, ritmo compactado, estranhamento, embate, confinamento, inversão de papéis, rancor, humor negro;
- b) *emoção básica do espetáculo*: estranhamento, delírio;
- c) *tema*: a inversão de papéis nas relações contemporâneas;
- d) *assunto*: a peça conta a história de um casal que vive confinado em uma fazenda, buscando a solução para os seus conflitos em uma realidade povoada de elementos fantásticos e na inversão dos papéis;
- e) *superobjetivo*: provocar a reflexão;
- f) *tipo de conflito*: homem X sociedade. Nesse caso, a questão social é o peso da tradição que determina que o homem tem que ser o provedor da célula familiar, e que a mulher tem que ser provida e sustentada por ele. Esse conflito social gera um conflito interno tanto no Homem quanto na Mulher;
- g) *gênero e estilo*: drama realista fantástico;
- h) *as circunstâncias dadas*: o casal está falido e vive confinado em uma fazenda afastada do mundo, limitada por cercas, com a terra árida, a água podre e os animais morrendo. Faz calor, a terra está seca. Quando chove, alivia e transborda. A época é o agora, o contemporâneo. A exatidão não importa muito, chegando quase a ser atemporal. Percebemos pistas dos anos 70, porque o autor coloca que o casal foi para a fazenda em busca de uma “vida natural”. Mas isso poderia ser em qualquer período na atualidade. O casal está na faixa dos quarenta anos, o autor indica que estão casados há mais ou menos quinze anos e que não tem filhos. Vivem isolados, não falam com ninguém, não recebem ninguém;
- i) *o contexto histórico*: nesse caso o contexto histórico não influi diretamente nas ações. A marca social e cultural aparece no condicionamento das personagens;
- j) *avaliação dos fatos*: sem o que a peça não existiria? Ou, quais os fatos que influem diretamente na ação? O Homem ver anjos, o Homem caçar e prender os anjos, a Mulher entender o que os anjos dizem, o Homem não querer ouvi-los, o Homem abrir a janela, os anjos fugirem, a sedução e a transa do casal, o parto da rã, a Mulher adotar a rã, a inversão dos papéis, a Mulher criar um ranário, a Mulher subjugar o Homem, o Homem aceitar, as rãs não procriarem, o Homem não sentir mais tesão, os

anjos deixarem as sementes no sótão, as árvores dos espelhos germinarem, os anjos continuarem a se comunicar com a Mulher, a reflexão da Mulher e a sua decisão em parar com tudo, a Mulher prender o Homem nos espelhos;

- 1) *estudo da personagem Homem*: é pertinente esclarecer que esse estudo que iremos apresentar de uma maneira sintética e objetiva, resultou de calorosas e extensas discussões entre os participantes da oficina, e que foi elaborado, basicamente, pelo que o autor colocou no texto, isto é, a partir das palavras ditas pelas próprias personagens. As frases que encontramos no discurso de cada uma delas denotam os seus pensamentos e condicionamentos, os quais são responsáveis, em grande parte, pelas suas atitudes. Nesse sentido, fica claro para nós que as personagens em questão não representam um estereótipo masculino e feminino, mas sim, duas individualidades que agem e reagem dentro das circunstâncias dadas pelo autor, nesta peça especificamente. Quanto ao Homem, podemos destacar algumas frases, como por exemplo: “Essa é a melhor chance que já tivemos! Vamos ganhar dinheiro! Vai dar certo! (...) Tente confiar em mim, pelo menos desta vez...” (ver ANEXO F – O Abate) ou “Príncipe? Caiu do cavalo... O seu não é rico, nem bonito e ainda por cima tem um pau pequeno...” (ver ANEXO F – A Sedução) Ou ainda, no final do espetáculo (ver ANEXO F - Os Espelhos): “Não tenho poder nenhum... Sou só um homem... (...) Mas eu sou assim! Foi assim que me conheceu!” Quando a Mulher lhe pede para ser igual aos outros, ele responde: “Não posso! Tudo é tão medíocre!” Podemos perceber que o Homem deseja romper com o sistema, mas ao mesmo tempo precisa honrar seu papel de provedor. Precisa ser reconhecido como um vencedor, um ser capaz, mas não quer que seja nos moldes que a sociedade lhe impõe. É um “caçador de sonhos”. Suas ações são no sentido inverso de seus desejos. Não tem coragem de enfrentá-los nem de se enfrentar. Nada do que ele toca vinga, está vazio. O sexo, antes tão desejado, agora se torna tortura;
- condicionamento: classe média, não terminou nenhum curso superior, vem de uma família no mínimo pitoresca. O pai flutua, levita. Os irmãos morrem cedo porque as rãs devoram as estranhas deles, eles não têm coragem de expeli-las;
 - superobjetivo na peça: quer ser autêntico e prover fora dos padrões medíocres da sociedade;
 - emoção básica na peça: insegurança e amor;
 - função: protagonista, pois ele move a ação ao caçar e prender os anjos. Ao parir a rã, mais uma vez ele move a ação;

- relacionamento: a relação está desgastada, mas ele se relaciona com a mulher com autoritarismo e poder. Na inversão dos papéis, ele se submete;
 - lado A: machista, visionário, corajoso, bruto, machão, egoísta, rude, ativo, irônico, impaciente, forte, sedutor, safado, malandro, autoritário;
 - lado B: covarde, inseguro, frágil, poético, sensível, baixa auto-estima, carente, frustrado, ingênuo, carrega culpas, acomodado, dependente;
 - Cor: marrom com traços de verde;
 - Pulsação: andante, compassada;
- i) *estudo da personagem Mulher*: reforçando o que comentamos acima, ela age devido ao seu condicionamento familiar e cultural. Algumas frases, ao longo do espetáculo, denotam os seus pensamentos e desejos, como por exemplo: “Por que não podemos ser como todo mundo? Olhe as minhas irmãs... Sossegadas, tranquilas... por que você tem que ser assim?” (ver ANEXO F – O Abate); quando o Homem pergunta quem quis casar, ela responde “Quis mesmo! Toda mulher sonha!” (ver ANEXO F – A Sedução). Quando os papéis se invertem, ela comenta: “Você é o produtor... Tudo, na verdade, depende de você... eu só estou colaborando...” (ver ANEXO F - A Produção). Na cena final, ela diz (ver ANEXO F – Os Espelhos): “Veja como vivem as outras pessoas... o homem é sempre o provedor... o protetor”. Na mesma cena, quando se refere à fazenda, ela comenta: “Olhe como cuidou dela esses anos todos... quem sabe, um dia aprenda a cuidar de você... então poderia cuidar dela... e de mim...” Podemos perceber que a Mulher deseja ter uma vida que ela percebe como “normal”, isto é, que a sua família vivencia. Quer um marido que seja provedor do seu sustento e da sua felicidade. Ao invés de compartilhar, somente cobra. Ao invés de agir, reclama e borda. Quando tem a oportunidade de comandar, “põe os pés pelas mãos”, pois não foi educada para exercer essa função. Além disso, o ressentimento vem à tona. O sexo, tão rejeitado e tão reprimido, agora se torna fonte de sustento e de vingança. Ao mesmo tempo, é sensível e inteligente, e somente ela entende o que dizem os anjos;
- condicionamento: de classe média alta, criada dentro dos padrões sociais, filha de fazendeiro. Criada para casar, ter filhos e ser sustentada pelo marido. Toma a vida das irmãs como um exemplo para ser seguido. Sonhava com o “príncipe encantado”;
 - superobjetivo na peça: ter uma vida normal, como as suas irmãs. Isso implica em ter uma vida estável financeiramente e também em ser mãe;
 - emoção básica na peça: ressentimento e amor;

- função: antagonista, pois se opõe ao superobjetivo do Homem. Com isso ela já provoca o conflito na primeira cena. Na inversão dos papéis, ela reforça o conflito. Ao prender o Homem nos espelhos, ela suspende o conflito;
 - relacionamento: relaciona-se com o Homem com submissão e ressentimento. Muitas vezes com descrédito, desdém e ironia. Na inversão assume o poder dele e trata-o com crueldade e autoritarismo. No final, o amor também aparece;
 - lado A: machista, acomodada, impaciente, dependente, submissa, ressentida, implicante, cobra o tempo todo, reclamona, falante, incrédula, moralista, tradicional, reprimida sexualmente, frágil, racional, ferina, manhosa, ardilosa, afetiva, carinhosa, maternal, irônica;
 - lado B: forte, com tino comercial, prática, esperta, inteligente, madura, autoritária, ambiciosa, visionária, sarcástica, vingativa, sem preconceitos sexuais, determinada;
 - Cor: vinho, bordô;
 - Pulsação: agitada;
- j) trajetória das personagens:** é completamente invertida. A Mulher começa desanimada, submissa e dependente, chega a mostrar-se confiante, ousada e excêntrica, e finaliza a peça mais amadurecida e serena. O Homem inicia animado, cheio de si, esperançoso, confiante e ousado. Finaliza inseguro, submisso, frágil e dependente. A inversão começa quando os anjos começam a expor os seus pontos fracos, e se realiza quando ele pariu, ou seja, quando ele tomou para si a maternidade. O Homem tem uma trajetória. A Mulher, por sua vez, apresenta uma trajetória e um processo interno que a levou a uma transformação. Ela ouviu os anjos e foi atrás do autoconhecimento;
- k) identificação das metáforas e dos elementos simbólicos:**
- os anjos têm ligação com o elemento ar, as coisas aéreas, intangíveis ou inatingíveis. Só o Homem tem acesso a eles, numa concessão divina. Podem simbolizar os sonhos que ele persegue, caça, mas não sabe lidar com eles: corta as suas asas, ou seja, não tem coragem de voar. A concretização dos sonhos pode exigir que ele mude, e ele ainda não está preparado para isso. É melhor soltá-los. O vento traz e leva o que não sabemos apreender;
 - o fogo está representado pelo elemento sexual. Está dentro deles, e é forte. Na Sedução está quente, faz calor, ela sua. Arde, queima. Na inversão dos papéis, a

Mulher abusa do elemento fogo na relação sexual. Transforma o sexo em instrumento de poder e de dominação, e não de criação;

- o elemento terra é citado na peça toda: a terra está árida, seca, estéril. Nada produz, somente as sementes abençoadas pelos anjos. Os dois são o reflexo dessa terra e vice-versa: a secura da relação, a falta dos filhos;
- a rã tem ligação com o elemento água, e é o símbolo principal da peça. Na mitologia oriental, ela é símbolo da fertilidade. A Mulher não dá à luz, mas o Homem consegue parir rãs pela boca. Ele consome o ato sexual ficando grávido e parindo o fruto da relação. Aí acontece a inversão dos papéis, pois a maternidade passa a ser dele. E eles investem nas rãs para o futuro, assim como os pais investem nos filhos para o seu próprio sustento na velhice. Expelir rãs também pode ser a metáfora do não engolir sapos. Quem é tão privilegiado como o Homem? Quem consegue expelir as rãs que o sufoca;
- A chuva também tem relação com a água, e é uma possibilidade de purificação, germinação, vida, mudança. Sempre que ela cai, molha a terra seca e traz esperança. Quando em excesso, destrói. Leva consigo o que não está sólido;
- os espelhos refletem o Homem e a Mulher: às vezes, belos; às vezes, distorcidos. Fazem com que olhem para dentro deles mesmos. É o olhar para dentro, levado pelo olhar de fora. É a aparência levando para a essência. Os anjos deixam as sementes de espelhos para que as personagens olhem para dentro de si. Materializam o visível e o invisível. Na cena final, a única saída é fechar-se em si mesmo e buscar o autoconhecimento. É olhar de frente as suas imagens;
- o jogo de cartas é a metáfora do jogo da relação. Ele joga sozinho, joga paciência, pois “em jogo de parceria sempre se atrapalha”. O jogo que os dois jogam é crapô, um jogo que precisa de todas as figuras para fechar. No entanto, ele fica com os reis e os valetes, ou seja, fica com os machos. Não há o encaixe entre os valetes e as damas. A Mulher diz: “Trancou o jogo!”;
- o bordado pode significar a espera, a paciência. Pelo menos a Mulher faz alguma coisa enquanto espera o Homem agir ou voltar;
- a questão do pai sugere que o Homem não tem modelo, pois o pai “flutua”, “paira a um milímetro do chão”, ou seja, vive fora da realidade. O Homem não sabe que modelo seguir. É uma alusão ao homem moderno, que não tem referência, e, se ele quiser, tem que ir atrás. No jogo de crapô, não tem a figura do homem, nem o valete, nem o rei.

Apesar de não romper completamente com a estrutura aristotélica e com as unidades de ação e de espaço, o texto *O Provedor* apresenta fortes características contemporâneas pela forma da sua escrita apresentada em fragmentos, pelo realismo fantástico povoando a narrativa com símbolos e imagens, pela materialidade dos elementos cênicos, pela poesia, pela importância das rubricas na ação e por ser, ele próprio (o texto), uma metáfora. A maneira que o autor coloca os elementos fantásticos no texto transforma a irrealidade em algo perfeitamente real e decodificável.

Sabemos que não temos controle sobre o entendimento do espectador, e que ele, utilizando seus próprios códigos e subjetividade, interpreta livremente as mensagens, ampliando ainda mais o sentido do que lhe foi apresentado. É essa imprevisibilidade que nos instiga e que nos impulsiona a investigar novos caminhos para a encenação de um texto teatral. Será a maneira de encenar o texto que nos trará mais ou menos modernidade, ou que aproveitará mais ou menos os elementos apresentados. Diz Ryngaert:

O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador, a tarefa de encontrar aí seu alimento. (RYNGAERT, 1996, p. 17)

Aceitando a sentença de Ryngaert, daremos continuidade a essa pesquisa, sempre em busca da teatralidade.

A análise das cenas de *O Provedor*, a qual também foi realizada nessa primeira oficina, será apresentada no Capítulo 5 desta dissertação. Desse trabalho, resultaram as partituras cênicas de cada unidade, as quais serviram de ponto de partida para a construção da encenação. Preferimos descrevê-las no capítulo final, pois, nessa etapa, elas estarão completas, isto é, já teremos inserido nas partituras alguns dados que somente serão obtidos no desenvolvimento dos ensaios e na temporada do espetáculo.

Todos os itens que foram descritos nesse subcapítulo, os quais abrangem o estudo do texto escolhido para ser encenado, constituem o resultado de um trabalho de mesa realizado em dez encontros. Por sua vez, esse resultado é o demonstrativo fiel de até onde conseguimos chegar, junto com os atores, nesse período de ensaios destinado à análise de texto. Muitos outros aspectos poderiam ser desenvolvidos e aprofundados, tanto no que tange à dramaturgia como às personagens, porém, tendo em vista o tempo limitado para cada etapa e uma estréia próxima a ser cumprida, acreditamos que o material obtido já nos fornece os elementos básicos necessários para partirmos, junto com os atores, para a criação da encenação.

No próximo segmento, descreveremos a oficina sobre o Sistema Laban de Movimento.

4.1.2 Sistema Laban: um caminho para a fisicalização da ação dramática.

Local: Centro Cultural São Paulo.

Data: de 11 a 28 de fevereiro de 2008.

Dias da semana: de segunda a quinta-feira, das 14h às 17h.

Carga horária total: 36hs

Em um total de doze encontros, essa oficina teve como objetivo preparar o ator para responder corporalmente ao que foi definido da análise de texto, isto é, lhe fornecer recursos para encenar expressivamente as ações dramáticas identificadas e estabelecer um diálogo entre o discurso do texto e o discurso do movimento. Para isso, utilizamos como ferramenta alguns elementos do Sistema Laban.

Iniciamos esta oficina apresentando Rudolf Laban, e fazendo um resumo dos seus princípios do movimento, do conteúdo do Sistema Laban e dos desdobramentos em outros campos do conhecimento. Dentro dessa exposição teórica, apresentamos as quatro Categorias que norteiam o nosso trabalho – Corpo, Espaço, Expressividade e Forma, os conceitos e conteúdos que compõem cada uma delas, e, dentre eles, aqueles que escolhemos para trabalhar. Ao fazer isso, já apontamos a relação direta desses conteúdos com a cena teatral, como por exemplo, as qualidades expressivas apresentadas em cada fator do movimento: peso, tempo, espaço e fluência. Ressaltamos que elas são relacionadas e resultantes do esforço e do tipo de atitude que imprimimos a um movimento, e que agir de uma forma “lutante” ou “indulgente” revela a maneira que nos colocamos perante as situações cotidianas. Esse entendimento pode ser um importante material para a criação da movimentação corporal da personagem.

Um conceito bastante discutido foi o de corporeidade, e a sua influência sobre o trabalho do ator na corporificação da personagem. Segundo Miranda (2008, p. 26), Laban via o corpo como um “corpo-vivo-em-movimento”, num permanente fluxo de mutações resultantes das suas interações com o meio ambiente. Por todas essas considerações, os alunos perceberam a importância do reconhecimento da sua própria corporeidade como reflexo da sua história pessoal e da maneira como se relacionam com o mundo, e a necessidade de superar artisticamente as tendências de movimento resultantes desse conjunto, podendo assim, criar para qualquer personagem, características corporais livre de marcas e condicionamento.

Essa relação entre movimento corporal e história de vida só veio a fortalecer a importância das circunstâncias dadas, trabalhadas na análise de texto de Stanislávski, e do domínio do movimento buscado por Laban, no que tange às escolhas de ações corporais e de movimentos adequados para expressar esta ou aquela personagem.

Escolhemos começar o trabalho prático nessa primeira semana, desenvolvendo alguns elementos da Categoria Espaço: níveis, projeções, direções, espaço geral e parcial (a Cinesfera) e as progressões espaciais. O fator espaço (Categoria Expressividade) e os movimentos gestuais e posturais (Categoria Corpo), por aparecerem muito claramente durante as atividades corporais propostas, também foram conceituados e desenvolvidos. Ao trabalharmos os níveis, introduzimos o conceito e a utilização das alavancas, destacando seu importante papel como facilitadoras do movimento. O estudo de cada tema escolhido foi desenvolvido por meio de exercícios individuais, em duplas, ou em grupos.

No início dessa oficina, explicamos os dois critérios que estabelecemos para nortear a execução de todos os exercícios: o uso da máscara fácil neutra - que talvez tenha sido o que exigiu um maior controle da parte dos alunos; e o desenvolvimento dos exercícios e propostas corporais sempre a partir do movimento, isto é, sem a criação antecipada de uma situação ou a preocupação em transmitir idéias e sentimentos.

Solicitamos que, na realização de todos os exercícios propostos, alguns pontos fossem sempre observados pelos alunos:

- a) o caminho do movimento, ou seja, o percurso que o corpo ou uma parte dele faz quando se movimenta de um ponto a outro do espaço;
- b) o começo e o fim do movimento: qual a parte do corpo que inicia o movimento, e quando ele termina, dando início ou se fundindo com outro;
- c) a clareza do tema que está sendo enfatizado, isto é, não perder o foco do tema principal, mesmo que ele envolva outros temas adjacentes. Por exemplo, quando exploramos as amplitudes da nossa cinesfera, certamente utilizaremos os níveis, porém, isso aparecerá como repertório adquirido, e não como foco principal do exercício;
- d) o que estamos movendo: partes do corpo ou o corpo todo? Solicitamos que os alunos percebessem a importância da escolha pessoal nessa execução, isto é, o que resulta melhor em um determinado momento;
- e) a plasticidade das formas que o movimento vai compondo no espaço, em relação ao próprio corpo ou em relação a outros corpos, observando o que Laban chama de harmonia do movimento no espaço;

- f) registrar e fixar aquilo que está sendo vivenciado, construindo uma memória corporal a partir dos movimentos;
- g) perceber quais os seus padrões de movimento, isto é, quais as suas afinidades e tendências. O que é mais fácil para ele: trabalhar na cinesfera ampla ou pequena? Movimentar-se rápida ou lentamente? Em nível baixo ou alto? Com peso firme ou leve? A partir dessas observações, além do reconhecimento da sua própria corporeidade, o aluno pode trabalhar para superar artisticamente os seus padrões pessoais, ampliando sua expressividade e seus recursos de atuação;
- h) perceber o que é necessário para uma contracenação por meio do movimento. Por exemplo, nos exercícios em duplas ou em grupos, esperar para responder, isto é, entender o que o companheiro está fazendo para depois agir, estabelecendo clareza e sincronia na comunicação corporal.

Em todas as atividades vivenciadas pelos alunos-atores, solicitamos sempre que eles fossem além das sensações provocadas pelos exercícios, utilizando-se da percepção para entendê-las e transformá-las em material de criação. Cabe aqui definirmos a diferença entre sensação e percepção, apesar de não ser nossa intenção fazer um estudo do processo da percepção sob o ponto de vista neurológico. Segundo Holanda, (1980, p. 1287), fisiologicamente, sensação é um processo nervoso, que se inicia num órgão receptor quando este reage especificamente a um estímulo externo, e se estende ao cérebro. Conforme o mesmo autor (1980, p. 1066), a palavra percepção está relacionada com o ato ou capacidade de perceber⁵¹, e esta com a inteligência e o entendimento. Segundo Godoy (Informação verbal)⁵², a sensação é uma reação química, e é imediata aos estímulos. Está ligada à emoção e é recebida na parte posterior do cérebro. A percepção envolve um processamento da sensação, e acontece na parte frontal do cérebro, é racional. Portanto, entre a sensação e a percepção, existe um tempo, permitindo que o entendimento seja estabelecido. Para nós, o que importa é não ficarmos no imediatismo das sensações e emoções causadas pelos estímulos que recebemos, mas sim, compreendê-las e transformá-las em conhecimento. Dessa forma, acreditamos que tudo aquilo que é percebido, poderá ser registrado e acionado no momento que quisermos.

⁵¹ Perceber. [do lat. *percipere*, 'apoderar-se de'.] *V. t. d.* **1.** Adquirir conhecimento de, por meio dos sentidos. **2.** Formar idéia de: abranger com a inteligência; entender, compreender. **3.** Conhecer, distinguir, notar.

⁵² Aula ministrada na disciplina *Dança: visualidade e corporeidade*, no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, em julho de 2005.

É importante ressaltarmos que, todos os temas que foram abordados, foram constantemente relacionados com a atuação do ator, e transpostos de alguma maneira para a vivência do palco. A seguir, daremos alguns exemplos:

- a) ao trabalharmos os níveis baixo, médio e alto, destacamos a importância de experimentarmos movimentações em níveis espaciais diferentes dos que estamos condicionados, despertando outras relações, provocando outras imagens no espectador e no próprio ator, e dando maior dinamismo às ações;
- b) os exercícios com as projeções foram relacionados com a clareza da informação de *quem* ou *o que* eu *foco*, ao mesmo tempo em que escolhemos com que parte do corpo e *como* eu me projeto para alguém ou para alguma coisa. Cada escolha resulta de maneira diferente no palco;
- c) quando trabalhamos a Cinesfera, fizemos a relação com os Círculos de Atenção de Stanislávski, instigando a observação de como é trabalhar um personagem na Cinesfera ampla ou na pequena. Como podemos compartilhar Cinesferas, isto é, como invadir o espaço pessoal de outra pessoa? Que tipos de relações podem ser estabelecidas a partir disso?;
- d) outro tema amplamente relacionado com o trabalho de cena, foi o fator espaço, resultando nas qualidades de movimento unifoco e multifoco. Como isso resulta em cena? Que sensação uma atitude focada ou multifocada pode provocar no espectador? Quando se usa uma ou outra? Por exemplo, em um exercício em grande grupo, experimentamos a atuação de uma pessoa que precisava encontrar alguém no meio de uma multidão, ao mesmo tempo em que precisava cuidar de um importante documento que carregava. Depois, essa mesma pessoa concentrou a sua atenção em alguém em particular;
- e) relacionamos o uso consciente das progressões espaciais, isto é, dos desenhos que o nosso corpo traça quando se desloca pelo espaço, com a marcação cênica orgânica, expressiva e harmoniosa. Os exercícios com as progressões podem desenvolver no ator uma desenvoltura espacial que lhe permita criar suas próprias marcações a partir das suas intenções, e sem precisar do comando do diretor para ir para este ou aquele local do palco.

Apesar de não ser nossa intenção descrever todos os exercícios que foram realizados nessa oficina, alguns deles ilustram bastante a relação entre os conteúdos abordados e a cena teatral, e vale a pena serem comentados. Neste relatório, disponibilizamos algumas fotos dos exercícios no ANEXO D – Oficina Sistema Laban (OSL).

Ainda nessa primeira semana, fizemos um exercício individual, utilizando as cadeiras que se encontravam na sala, no qual aplicamos a maioria dos temas desenvolvidos até o momento. Escolhemos a cadeira, por ser um objeto sempre presente no universo do ator. Solicitamos que os alunos, cada um com a sua cadeira, iniciassem na posição sentado, e, sempre com uma parte do corpo em contato com ela fossem mudando de posição a partir da transferência de peso de uma parte para outra do corpo. Enfatizamos primeiramente os movimentos na Cinesfera pequena, e depois na grande, pedindo que os alunos não transformassem a cadeira em nada além de uma cadeira, não perdendo, assim, o foco do exercício. Exploramos os movimentos gestuais e posturais nas variadas posições, e as qualidades de movimento unifoco e multifoco, isto é, executando movimentações corporais focando com o olhar um só ponto ou vários pontos do espaço. Aos poucos, fomos introduzindo os usos das projeções, fazendo com que o movimento se projetasse além da Cinesfera do ator. Todo o exercício foi realizado num andamento muito lento, sugerido pela música, observando os pontos já relacionados anteriormente, como clareza, precisão, começo, fim e caminho do movimento, entre outros. Chamamos a atenção para a definição dos apoios e a importância das pausas, ou seja, finalizar o movimento e ocupar a posição por um instante.

A partir dessa atividade, algumas considerações foram feitas, como por exemplo, que durante o exercício, o aluno associava o movimento que tinha sido executado com alguma emoção, intenção, situação ou imagem já conhecida por ele: a intenção de provocar alguém, aparecendo num movimento mais aberto; a intenção de isolar-se, surgindo a partir de um movimento mais recolhido; a imagem e o sentimento de uma pessoa em reflexão, sugeridas pelo movimento de curvar o corpo e apoiar a mão no queixo. Isso vem ao encontro do pensamento de Stanislávski (1984, p. 162), que diz que as ações físicas despertam sensações e memórias corporais que abrem o acesso às emoções.

Quando abordamos os relacionamentos e o fator espaço, mais especificamente na qualidade de movimento unifoco, destacamos um exercício que foi desenvolvido em duplas, da seguinte maneira: dois atores, em pé, parados um na frente do outro, olho no olho; um deles faz um pequeno percurso, sem sair do campo de visão do outro, sem tirar os olhos dele, aproximando-se e afastando-se do companheiro. (ANEXO D – OSL, Foto 1-3). Nesse percurso, já introduzindo as seis direções, ele pode ir para frente e para trás, para cima e para baixo, para a direita e para a esquerda, utilizando linhas retas e curvas, não podendo, porém, fazer com que o companheiro mova o corpo inteiro para acompanhá-lo. Quando terminar, pára na frente do colega e “passa a bola”, ou seja, isto significa que é a vez do outro de movimentar. Ressaltamos a importância da clareza da informação corporal (não fingir que vai

parar, parar mesmo), e insistimos para que nenhuma situação de jogo fosse criada pela dupla. Observamos que, aos poucos, os alunos foram percebendo a importância de ajustar o seu tempo de ação, permitindo que o companheiro também se movimentasse, imprimindo ritmo e clareza ao exercício. As dinâmicas também surgiram, com a utilização de movimentações mais lentas ou mais rápidas.

Mesmo utilizando a máscara neutra, os alunos perceberam que, somente pelas variações das velocidades, as movimentações sugeriram intenções, climas e situações. Aos poucos, ampliamos o raio de ação dos participantes, permitindo que girassem os seus corpos para acompanhar o percurso do companheiro. Para finalizar, introduzimos pequenas frases no exercício. Cada um trabalhou com a primeira frase que lhe veio à cabeça, como por exemplo: “tenho medo de rato”, “agora vai!”, “a porta está aberta”, “se eu pudesse, eu teria três vidas”, “sou rápido e rasteiro”, “as laranjas estão murchas”, “olha a chuva!”. Um dos alunos caminhava, parava na frente do outro e dizia sua frase, de uma forma neutra, isto é, sem expressar nenhuma emoção ou intenção. O outro começava a movimentação, parava, e respondia com a sua frase. Isso tornou as movimentações mais curtas, e, mesmo sem nenhuma intenção, nem de movimento nem de fala, o exercício ficou mais intenso.

Os atores comentaram que, não importa o quê está sendo dito, isto é, não importa o sentido literal das palavras, pois este se transforma a partir da movimentação e das relações estabelecidas por ela. É importante salientar que esse exercício foi executado em duas turmas, permitindo que uma parte dos alunos assistisse enquanto os outros executavam. Essa prática trouxe a visão e as considerações sob o ponto de vista do espectador.

No desenvolvimento do tema progressões, introduzimos o espaço geral e o espaço social, realizando um exercício em três grandes grupos que interagiram entre si. Direcionamos esse trabalho para a criação de marcações orgânicas e precisas nas cenas teatrais. Aparentemente, o exercício proposto era muito simples: uma pessoa de cada grupo focava alguém de outro grupo e dirigia-se até ela; entrava na configuração desse grupo e parava na frente da pessoa escolhida; esta, por sua vez, recebia o olhar e saía em direção a outra pessoa, em outro grupo. Os alunos apresentaram bastante dificuldade para realizar esse exercício, pois, o fato de muitas pessoas se movimentarem ao mesmo tempo, exigiu concentração, atenção e precisão.

Depois que a primeira proposta foi alcançada, introduzimos mais uma variação: quando alguém encontrasse outra pessoa no seu caminho, deveria mudar de direção e ir para outro grupo, enquanto que a pessoa encontrada se apossava da direção e do foco da outra. Aproveitando esse exercício, trabalhamos mais uma vez as qualidades de movimento unifoco

e multifoco. Levamos quase uma hora para conseguirmos um fluxo contínuo de deslocamentos, em progressões harmoniosas e limpas, e isso só aconteceu quando os alunos realmente se concentraram na movimentação e na atenção do que estava acontecendo, tanto no particular quanto no geral. A partir daí, conseguimos criar uma cena perfeitamente transportável para qualquer situação cênica, onde inúmeras pessoas, de uma forma rítmica e organizada, se relacionavam apenas pelas suas entradas e saídas dos três grupos, pelas trajetórias delineadas no espaço, e pelas mudanças de foco. Além disso, uma enorme tensão foi estabelecida na realização do exercício, sugerindo, mais uma vez, imagens e situações. Os alunos perceberam que, quando um corpo entra em uma determinada formação, ele modifica o conjunto, que se altera para recebê-lo.

Durante essa semana, algumas considerações foram feitas pelos alunos, as quais foram se fortalecendo no decorrer de toda a oficina. São elas:

- a) a memória corporal associa o movimento a uma intenção, a um sentimento, ou a uma imagem correspondente;
- b) a ação corporal leva à uma emoção correspondente;
- c) os exercícios em duplas ou em grupo apresentam melhor aproveitamento quando acontece a *comunhão* entre os participantes. Stanislávski (1976a, p. 219) chama de *comunhão* ao processo recíproco e constante de *irradiar* e *absorver* alguma coisa dos outros, quando estamos no palco;
- d) para que a *comunhão* aconteça, é necessário reconhecer e se integrar com o tempo-ritmo e as afinidades de movimento do companheiro;
- e) movimentar-se em diferentes níveis traz sensações diferentes, muitas vezes esquecidas nas nossas ações corriqueiras;
- f) movimentar-se em duplas, utilizando as oposições entre os níveis, sugere diferentes tipos de relações;
- g) o movimento traz uma imagem, tanto para quem faz como para quem vê;
- h) o espaço é modificado na medida em que nos movimentamos, e quando entramos ou saímos de um grupo de pessoas;
- i) a comunicação corporal resulta da clareza da informação que passamos com o nosso movimento;
- j) o movimento traz uma imagem, que sugere uma situação, e, quando é executado em dupla ou em grupo, isso provoca uma contracenação corporal. Nesse caso, não importa qual a situação ou a *historinha* que ela conta, mas sim a sensação e a

atmosfera gerada, deixando para quem assiste a função de relacionar o que está vendo com alguma situação específica;

- 1) a qualidade do movimento tem a capacidade de modificar o sentido literal das palavras.

No último dia da semana, aplicamos todos os conteúdos desenvolvidos na elaboração dos FCs (ver ANEXO C – 3ª Sequência de FCS e ANEXO D – OSL, Foto 5-8). Preferimos continuar com eles, pois, como são menores que os MFs, permitem que os atores se preocupem menos com a palavra e mais com o movimento, além de expressarem a síntese da ação dramática. Escolhemos três FCs para serem trabalhados: A Fuga (Cena 3, 5ª subcena), A Sedução (Cena 4, 4ª subcena) e A Escala de Trabalho (Cena 8, 1ª subcena), distribuindo o mesmo FC para várias duplas. Propusemos que cada dupla trabalhasse o seu FC, a partir de duas ou três ênfases de movimento, escolhidas dentre os temas desenvolvidos durante a semana. Por exemplo, em um determinado FC, as ênfases de movimento poderiam ser: níveis e progressões, ou espaço, movimentos gestuais e projeções, ou amplitude da Cinesfera, níveis e movimentos posturais, entre outras. Destacamos a importância da clareza dos elementos escolhidos, pois teriam que ser identificados pelos que estavam assistindo. Disponibilizamos dez minutos da aula para esse trabalho, e, na apresentação dos FCs os temas foram facilmente reconhecidos e, tanto os movimentos quanto o texto, fluíram com muita facilidade, sugerindo o tipo de relação existente entre o casal de personagens. Como desdobramento desse exercício (ANEXO D – OSL, Foto 9-10), apresentamos as duplas que tinham o mesmo FC, ao mesmo tempo, porém, só uma dupla dizia o texto. Por exemplo, tínhamos três FCs - Escalas de Trabalho acontecendo ao mesmo tempo, porém só uma dupla utilizava a fala. Esta experiência foi bastante interessante, e nos fez refletir sobre a importância do equilíbrio entre o movimento e a palavra, pois a força da visualidade do movimento, sugerindo imagens e situações, pode tornar a palavra desnecessária e redundante.

Na segunda semana, nós abordamos os fatores de movimento: peso, tempo e fluência (Categoria Expressividade), além de trabalharmos com o tempo-ritmo nas ações corporais.

Iniciamos explicando o conceito de *esforço*, e relacionando-o com os quatro fatores do movimento. Nessa explicação, destacamos como as atitudes das personagens, e também as nossas, podem ser associadas a uma maneira específica de agir corporalmente, que, por sua vez, pode revelar como reagimos frente às situações: com mais energia, ou mais relaxadamente.

A seguir, introduzimos o trabalho com o fator peso, explicando o conceito de tônus e a sua relação com os fatores do movimento. Segundo Holanda (1980, p. 1387), a palavra tônus

[Do gr. *tonos, ou.*] significa tensão. Segundo Alexander (1991, p.12), “o tônus se encontra em todo o organismo vivo e tem, em condições ideais, um nível homogêneo. Aumenta com a atividade e diminui com o repouso”, salientando que ele está intimamente relacionado com os estados e mudanças emocionais, e se modifica de acordo com eles. O tônus está presente em todo o tipo de ação, e que basta pensarmos em fazer algum movimento para que o tônus se modifique, mesmo antes de executarmos fisicamente o movimento. Segundo Godoy (Informação verbal⁵³), tônus é o grau de tensão que nós temos em cada parte do corpo, é dado por um conjunto formado pelos ossos, músculos e sistema nervoso central e está intimamente ligado com a resposta que damos aos estímulos, ou seja, podemos reagir de uma forma enérgica (mais tônus) ou de uma forma relaxada (menos tônus).

A partir dessas explicações, podemos perceber que uma ação realizada com uma atitude *lutante*, requer mais esforço e mais tônus; quando realizada por uma atitude *indulgente*, requer menos esforço e menos tônus. Daí a importância de reconhecermos o nosso tônus, para, na cena teatral, sermos capazes de conferir à cada ação executada, a intensidade de tensão adequada à nossa intenção e emoção.

Iniciamos a prática corporal com o reconhecimento do tônus, por meio de um exercício feito em duplas, utilizando bastões de madeira (ANEXO D – OSL, Foto 12-14). Num primeiro momento, a dupla tinha que se movimentar pelo espaço, equilibrando um bastão seguro apenas por dois dedos: o indicador e o médio, experimentando os níveis e as transferências de peso, sem tirar os olhos um do outro. O objetivo era fazer o aluno perceber qual o tônus necessário para que o bastão não fosse derrubado. Depois de certo tempo os bastões foram retirados (ANEXO D – OSL, Foto 15-18), mas solicitamos que a dupla continuasse a se movimentar em sincronia, resgatando a memória do tônus que tinha sido utilizado anteriormente, com a presença do bastão. Num segundo momento, repetimos esse exercício equilibrando o bastão com o externo, e depois em um ponto abaixo do umbigo. Da mesma forma que procedemos na etapa anterior, os bastões também foram retirados e a movimentação executada sem eles (ANEXO D – OSL, Foto 19-25). Salientamos que o objetivo não era imaginar o bastão entre as duplas, mas sim observar e resgatar as diferentes movimentações provocadas pelo deslocamento da tensão de um ponto para outro do corpo. Percebemos que, o tônus concentrado em uma parte do corpo ou em outra, altera as sensações e as imagens sugeridas pelo movimento, bem como a sua intenção. Também ficou claro que o

⁵³ Aula citada anteriormente.

corpo inteiro reage a esse deslocamento, gerando outra atitude corporal, que, por sua vez, gera outra contracenação.

O peso firme também foi experienciado pelo uso de bastões, em exercício em duplas, onde um aluno era o *bumbo* e o outro a *baqueta*, isto é, um oferecia o bastão para ser batido pelo outro, sempre variando as posições (ANEXO D – OSL, Foto 27-30). Essa atividade gerou movimentos firmes e precisos, exigindo concentração e sincronia na sua execução. Outra vez retiramos os objetos, e o exercício foi realizado novamente, resgatando a qualidade de movimento gerada pelos bastões (ANEXO D – OSL, Foto 31-36). Os alunos perceberam que, repetindo os exercícios sem os objetos, conseguiram criar movimentos que normalmente não seriam realizados, ativando a memória corporal e a percepção.

Para experimentarmos o peso leve, utilizamos bexigas como ferramenta, tendo como objetivo gerar a sensação de leveza e observar que qualidade de movimento elas provocam. Solicitamos que as movimentações com as bexigas fossem realizadas nas várias amplitudes da Cinesfera, e que partes esquecidas do corpo fossem acionadas para realizar essas ações, como cotovelos, joelhos, ombro, quadril e peito. Nesse exercício individual, também introduzimos o fator tempo, utilizando músicas rápidas e lentas como estímulo (ANEXO D – OSL, Foto 37-39).

Num segundo momento, cada aluno selecionou quatro movimentos com a bexiga, formando com eles uma frase de movimento. Cada um apresentou a sua frase, sem parar a movimentação do conjunto, e, a seguir, selecionou uma frase do texto, que foi encaixada livremente na frase de movimento. Muitas variações foram realizadas a partir dessa proposta, com ou sem a bexiga, individualmente ou em duplas (ANEXO D – OSL, Foto 40-48). Aos poucos, conseguimos “garimpar a pérola” de cada frase de movimento, isto é, retirar de cada uma, aquilo que realmente era importante e tinha significado na relação com o que estava sendo dito. Percebemos que não existe uma regra que determina onde colocar o movimento – antes, durante ou depois da palavra, e que a escolha é feita por meio da pesquisa, e pelo que é melhor para uma ou outra situação. Também observamos que o significado da frase verbal muda, dependendo da qualidade de esforço que utilizamos na frase de movimentos.

Nesse momento, é conveniente salientarmos que, na maioria dos exercícios, nós propusemos as alternâncias e as oposições de movimento. Por exemplo: enquanto um aluno se move em nível baixo, o outro ocupa o nível alto; quando estamos explorando o peso leve, surpreender com um movimento firme e vice-versa; quando a ênfase for o movimento prolongado, quebrar com um repentino e vice-versa. Esse procedimento pode dar um colorido especial às movimentações, imprimindo ritmos e intensidades diferentes nas ações corporais.

Outra característica do nosso trabalho foi quanto ao uso da música como estímulo para o movimento. No desenvolvimento de alguns temas, ela foi amplamente utilizada como fio condutor dos exercícios, e, em outros, escolhemos o silêncio. Muitas vezes, o próprio aluno sugeria a presença ou a ausência do elemento sonoro.

No decorrer dos exercícios acima descritos, também enfocamos o fator fluência, proporcionando a experimentação tanto de movimentos libertos – nos exercícios com as bexigas, quanto de movimentos controlados – no exercício *bumbo e baqueta*.

Nessa segunda semana, ainda trabalhamos com o tempo-ritmo relacionado com as ações corporais e com a criação de pequenas cenas. Esclarecemos o conceito de tempo-ritmo, da forma que é enfatizado tanto por Stanislávski (1976b, p. 200), quanto por Laban (1978, p. 73), tendo em vista que os dois autores concordam, tanto nas definições quanto nas aplicações desses conceitos. O tempo-ritmo, da forma que é entendido por Laban e Stanislávski, estabelece como preenchemos um determinado intervalo de tempo, que pode ser menor ou maior, com uma variedade de movimentos corporais alternados com pausas de inatividade. Monteiro e Artaxo (2003, p.11) complementam que, o ritmo de um movimento corporal, caracteriza-se por um constante fluxo dinâmico, um contínuo ir e vir, subir e abaixar, tensionar e relaxar, e, que a função do ritmo, seja na música, nas palavras ou no movimento, é “expressar a energia por meio de acentuações e da alternância de tempos fortes e fracos”.

Seguindo essa linha de pensamento, exercitamos o tempo-ritmo nas ações corporais, por meio de músicas com ritmos e velocidades variadas, utilizando compassos binários (duas unidades de tempo), ternários (três unidades de tempo) e quaternários (quatro unidades de tempo). Primeiramente, solicitamos que tentassem passar o ritmo para os pés, isto é, caminhar no pulso da música. Aos poucos fomos realizando essas caminhadas sem a música, porém, conservando o pulso indicado. Depois, pedimos que alternassem passos e paradas em intervalos de tempo estabelecidos, como por exemplo: andar em quatro tempos, pausar em quatro, ou andar em dois e pausar em quatro, dois e dois, oito e quatro, e assim por diante. Num terceiro momento, solicitamos que movimentos fossem executados para preencher o tempo das pausas (ANEXO D – OSL, Foto 49).

Num outro desdobramento do exercício acima citado, espalhamos pequenos objetos pela sala, e pedimos que eles fossem manipulados nos tempos de pausa, com clareza e precisão (ANEXO D – OSL, Foto 50 e 51). Quando os alunos conseguiram dominar a alternância de caminhadas e paradas preenchidas por ações em um determinado tempo, dificultamos um pouco mais o exercício: pedimos que, nas pausas das caminhadas, trocassem de objetos com os companheiros, preenchendo com precisão o tempo estabelecido para isso

(ANEXO D – OSL, Foto 52-54). Todo o desenvolvimento desse tema exigiu extrema concentração da parte dos alunos, e, depois de certo tempo, resultou em um fluxo de ações claras, precisas e significativas. Percebemos que, os ritmos das músicas, mais lentos ou mais rápidos, mais animados ou mais tranquilos, inspiravam um ou outro tipo de relacionamento na troca dos objetos, sugerindo sensações, intenções e imagens.

Para exercitar o ritmo nas cenas teatrais, e a sua relação com o clima, montamos um ambiente apenas com algumas cadeiras e alguns objetos, e propusemos que os alunos utilizassem esses objetos com ações corporais claras, tendo como estímulo o ritmo dado pela música (ANEXO D – OSL, Foto 55-61). As cenas foram vivenciadas individualmente, cada uma dentro de um ritmo diferente: valsa, tango, rock, balada, entre outros. Ressaltamos que os temas corporais trabalhados até aquele momento, também deveriam ser utilizados. Esse exercício resultou em cenas de variadas intensidades, sugerindo climas bem definidos: leves, pesados, agitados ou tranquilos. Esses climas se projetavam até as pessoas que estavam assistindo, provocando variadas emoções e sensações. Essa relação ritmo-emoção-clima, confirma as colocações de Stanislávski e Laban. Para Stanislávski (1976b, p. 205), com o auxílio do ritmo, podemos ser levados a diferentes estados emocionais e imprimir climas correspondentes nas cenas. Segundo Laban (1978, p. 201), diferentes emoções, como raiva, dor, alegria ou entusiasmo, podem ser expressas em ritmos acentuadamente diferentes. Em toda essa seqüência de exercícios, onde encaixamos ações corporais em um determinado tempo ou ritmo, conseguimos observar claramente a tendência e a dificuldade rítmica de cada aluno.

Na última semana, aprofundamos um pouco mais o fator tempo, trabalhamos alguns elementos da Categoria Corpo e da Categoria Forma, e retomamos o trabalho com os FCs.

Quanto ao fator tempo, os alunos experimentaram individualmente as qualidades de movimento, prolongado e repentino, observando as suas tendências corporais durante os exercícios. Posteriormente, elas também foram vivenciadas nas cenas estimuladas por músicas de ritmos variados, agora improvisadas em grupos de dois ou quatro atores (ANEXO D – OSL, Foto 63-72). Frases curtas também foram introduzidas nas cenas, com o objetivo de relacionar palavra, movimento e tempo.

Na Categoria Corpo, trabalhamos com o objetivo de valorizar *o que se move*, destacando a atuação das articulações e das partes do corpo que iniciam ou que lideram o movimento. Em exercícios individuais e em duplas, insistimos na exploração de partes que normalmente não atuam como protagonistas do movimento, sempre resgatando os conteúdos trabalhados anteriormente. Ainda nessa categoria, experenciamos os movimentos sucessivos,

simultâneos e seqüenciais, relacionando-os com o fator de movimento fluência e com os movimentos posturais e gestuais. Os exercícios foram realizados tanto individualmente como em pequenos grupos, e, no seu desenvolvimento, observamos claramente algumas afinidades corporais com uma ou outra movimentação.

Na Categoria Forma, que aborda as mudanças de volume do corpo em movimento e as configurações que este movimento define no espaço, abordamos as quatro formas principais, que são: agulha, bola, parede e saca-rolhas. Realizamos os exercícios utilizando como estímulo os verbos dobrar, esticar e torcer e os verbos relacionados com cada uma delas, isto é, perfurar, envolver, separar e escavar o espaço, evoluindo da pesquisa individual ao grande grupo e chegando à formação de círculos dentro de círculos, que se moviam alternando níveis, formas e direções. No desenvolvimento desse tema, especialmente na transição de uma forma para outra, experimentamos conscientemente o movimento nos três planos: da porta, da roda, e da mesa. Isso tornou os movimentos mais definidos e mais harmoniosos.

Não era a nossa intenção desenvolvermos os Modos de Mudança de Forma, devido à questão do pouco tempo destinado à preparação corporal do ator no período dos ensaios. Apesar disso, atendendo à insistência e curiosidade dos alunos, reservamos meio período de aula para a vivência dos três modos, segundo os conceitos de Fernandes (2006, p.159-171).

Trabalhamos a Forma Fluida individualmente, partindo da imagem dos líquidos internos do corpo em movimento, tornando a movimentação corporal semelhante à de um plâncton⁵⁴, contínuo, sem ângulos e sem arestas (ANEXO D – OSL, Foto 88-92). Por meio dessas sugestões, os alunos experimentaram os aumentos e diminuições do volume do corpo, nas três dimensões espaciais: vertical, horizontal e sagital, com o cuidado de não imprimir nenhuma intenção espacial externa a si mesmo.

A Forma Direcional, nas suas duas modalidades: linear ou arcada, foi vivenciada no grande grupo, por meio de várias maneiras de abordar alguém no espaço. Segundo Fernandes (2006, p.167), essa Forma refere-se ao desenho do percurso descrito pelo corpo em movimento, ao esticar o volume do seu corpo em direção a objetos e pessoas. A autora reforça que, ao exercitar essa Forma, é importante que o aluno dirija-se a outra pessoa, a um objeto ou ao espaço, quebrando o isolamento da Forma Fluida, ou seja, deixando clara a sua intenção de relacionar-se com alguma coisa exterior a si mesmo. Para percebermos essa diferença, solicitamos que os alunos alternassem a movimentação fluida com a movimentação direcional.

⁵⁴ [Do gr. *plágchton*, 'errante'.] *S.m. Bot.* Comunidade de pequenos animais e vegetais que vivem em suspensão nas águas doces, salobras e marinhas. (HOLANDA, 1980, p. 1097).

A Forma Tridimensional ou Esculpindo, que utiliza a rotação como principal ação corporal, foi experienciada tanto individualmente como em duplas e em grupos, e utilizamos a imagem de esculturas criadas pelo corpo no espaço. Desenvolvemos essas imagens a partir de um exercício proposto por Marques⁵⁵, no qual os espaços vazios dessas esculturas corporais são ocupados e desocupados por outros corpos, resultando em outras formas, que por sua vez originam outras, num fluxo constante de encaixe e desencaixe. Esse exercício em particular, trouxe novas possibilidades de contato e contracenação corporal entre os atores, abordando os relacionamentos (ANEXO D – OSL, Foto 93-104).

Nos últimos dois dias da semana, retomamos todos os FCs na seqüência da peça, desta vez mais ampliados, quase chegando à totalidade de um MF (ver ANEXO C – 4ª seqüência de FCs). Solicitamos que as ênfases de movimento apontassem com clareza todos os temas trabalhados na oficina, destacando os elementos das Categorias Forma e Corpo. As cenas criadas foram mais lentas e prolongadas, e as ações corporais saíram bastante do realismo. Depois de passarmos uma vez toda a seqüência, solicitamos que cada dupla extraísse a “pérola” do seu FC, e trabalhassem esses momentos com mais cuidado e precisão. O resultado obtido foi muito positivo, e as cenas resultaram mais sintéticas e mais ágeis (ANEXO D – OSL, Foto 73-85).

Depois que os alunos experienciaram os Modos de Mudança de Forma, passamos mais uma vez a seqüência de FCs, solicitando que eles incluíssem seus conteúdos nas cenas. As Formas Fluida, Direcional e Esculpindo apareceram rapidamente e com muita facilidade, resultando em uma relação corporal mais integrada. Nas três vezes que trabalhamos com os FCs, preferimos conservar sempre as mesmas duplas, para podermos observar a evolução e o refinamento das cenas de uma passada para a outra.

Para finalizarmos a oficina, fizemos um *feedback* de todos os conteúdos abordados, e assistimos aos vídeos de todos os FCs que tinham sido trabalhados, desde os que foram criados na oficina de análise de texto. Percebemos que a diferença entre eles eram muito grande, e, à medida que os temas iam sendo desenvolvidos, a movimentação corporal apresentava mudanças significativas em qualidade, expressividade, clareza e repertório. Ouvimos as considerações de cada aluno, e, de uma maneira geral, todos eles destacaram a atuação do Sistema Laban nos seguintes pontos:

- a) traz maior consciência, conteúdo e plasticidade aos movimentos;
- b) permite imprimir maior colorido às cenas teatrais;

⁵⁵ Curso: RUDOLF LABAN HOJE, *Formas e Fôrmas: uma abordagem de Shape*. Caleidos Arte e Ensino, 2007.

- c) auxilia a transformar as ações cotidianas em uma linguagem artística;
- d) desenvolve um repertório de movimentos;
- e) traz um reconhecimento das possibilidades corporais, possibilitando escolhas mais significativas na cena teatral;
- f) aumenta a noção de espacialidade e a desenvoltura na cena teatral, tornando os movimentos mais limpos e objetivos;
- g) auxilia tanto na construção da personagem quanto da cena;
- h) é uma importante ferramenta tanto para o professor de teatro ou de dança, quanto para o encenador e o ator.

Nesse momento, ainda não sabíamos o resultado dessa preparação corporal diretamente no espetáculo *O Provedor*, mas tínhamos, diante dos nossos olhos, uma primeira configuração, com matrizes de cenas interessantes e perfeitamente trabalháveis na elaboração da encenação. Percebemos que, cada FC que foi desenvolvido, apresentava em seu núcleo uma célula de movimento expressivo, que tanto poderia servir como ponto de partida para as improvisações, como ser resgatado por nós no desenvolvimento das cenas.

Quando encerramos as oficinas, dez atores manifestaram a vontade de participar do processo de trabalho até o final, não só acompanhando os ensaios, mas personificando os anjos, que, no texto, o autor sugere que sejam bonecos. Como não tínhamos verba para a remuneração da equipe, eles fizeram parte do elenco como “atores-estagiários”. Segundo comentário de Sebastião Milaré no programa da peça, essa inclusão, “além de redimensionar elementos poéticos do texto original, traz integralmente para o palco todo o processo desenvolvido, implicando a participação no espetáculo dos que se envolveram na pesquisa e/ou registro teórico, que correu paralelo à sua criação”.

No final dessa etapa, já vislumbrávamos que a encenação tinha há muito deixado de ser uma criação somente do encenador e dos dois atores em questão, e que refletiria uma unidade de pensamento resultante de todo o trabalho desenvolvido nas oficinas, além de levar para o palco as sugestões corporais de cada participante. De posse de todo esse material, partimos para o processo de ensaios, o qual descreveremos no próximo subcapítulo.

4.2 OS ENSAIOS

4.2.1 Improvisações Direcionadas

Os ensaios foram realizados quase que na sua íntegra, no próprio local onde a peça seria encenada – o Espaço Cênico Ademar Guerra do Centro Cultural São Paulo, conhecido por “porão”. Essa primeira etapa, na qual desenvolvemos as improvisações direcionadas, começou no dia 5 de março de 2008 e se estendeu até o final do mês, perfazendo um total de 12 dias de ensaios, distribuídos irregularmente ao longo desse período.

Nessa fase (ver ANEXO D – Improvisações Direcionadas – Foto 1-26), trabalhamos somente com os dois atores escolhidos para interpretar as personagens Homem e Mulher, deixando para introduzir os que personificariam os anjos, em um segundo momento. Isso, no entanto, não excluiu a presença e o acompanhamento dos “atores estagiários” durante os ensaios.

Nessa primeira abordagem das cenas de *O Provedor*, onde começamos a encenar o que foi definido no processo de análise de texto, procuramos seguir a nossa proposta metodológica o máximo possível, orientando o trabalho através dos seguintes objetivos:

- a) trabalhar o texto a partir das próprias palavras do ator, isto é, sem decorá-lo;
- b) colocar em cena, isto é, encenar o que foi analisado intelectualmente;
- c) improvisar cada cena, tendo como ponto de partida o resumo da ação dramática;
- d) dar ênfase aos MFs;
- e) gerar espontaneamente os movimentos, tendo como estímulo a partitura cênica.

Para realizar as improvisações tendo em mente os objetivos acima, adotamos os seguintes procedimentos:

- a) ler a cena em questão;
- b) contar os fatos com as próprias palavras;
- c) conferir a partitura cênica, destacando o resumo da ação dramática;
- d) identificar as emoções básicas das personagens, ampliando a partitura;
- e) reler expressando vocalmente ritmo, clima e emoções;
- f) localizar e reler o MF da cena;
- g) improvisar a cena, dando ênfase ao MF;
- h) tentar alcançar o ritmo e o clima identificados.

Cabe lembrar que, no trabalho de análise das cenas realizado na primeira oficina, não identificamos as emoções básicas das personagens, optando por fazê-lo durante o período dos ensaios. Acreditamos que precisaríamos de um pouco mais de tempo e contato com as situações do texto, para defini-las com mais propriedade, pois são elas que vão nos fornecer as motivações para agir. Devido a isso, elas foram sendo identificadas e ajustadas nessa fase, na

medida em que trabalhávamos as cenas. Quando utilizamos a expressão *emoções básicas*, queremos dizer que estamos apontando as principais emoções que emergem das personagens. Porém, estamos cientes de que elas trazem consigo uma gama de emoções adjacentes que permeiam e colorem cada acontecimento. Nesse sentido, por exemplo, o medo pode provocar a insegurança, a indecisão, a dúvida ou a desconfiança. Ao definirmos mais esse elemento, os estímulos criadores da partitura cênica se completaram, nos fornecendo a motivação para agir, a ação realizada e os objetivos a serem alcançados. Mesmo assim, nossa ênfase não foram as emoções, mas sim o ritmo e o clima das cenas. Pressupomos que, nessa fase, tentar alcançar os três elementos ao mesmo tempo, poderia bloquear e frustrar o ator.

Nos dois primeiros dias, os atores sentiram certa dificuldade de improvisar, e parecia que o corpo estava inibido ou inseguro em responder pelo movimento, aquilo que tinha sido analisado intelectualmente. Precisamos ler várias vezes cada cena que estava sendo realizada, conversar muito sobre elas, entender melhor o resumo da ação dramática, até eles se apropriarem organicamente do passo a passo dessa atividade. Para isso, a identificação das emoções e a retomada dos FCs foram determinantes. Refazer o resumo da ação dramática dizendo um mínimo de frases, proporcionou um ponto de partida concreto para a improvisação dos MFs. Dessa maneira, agimos do extrato da cena - o seu conflito, até a sua totalidade, expandindo-a a partir dos FCs.

Nas oficinas, essas células cênicas tinham sido feitas por outros atores, e, foi curioso observar que, assim mesmo, os movimentos que haviam sido sugeridos, surgiam outra vez pelo corpo dos atores que agora interpretavam o Homem e a Mulher. Não eram idênticos, mas a essência estava lá. Isso nos faz refletir sobre a influência de uma partitura cênica, onde todas as indicações foram geradas a partir de uma unidade de pensamento, sobre a maneira de executá-las, independentemente de quem o faça. Por exemplo, na cena O Abate, subcena 1, o resumo da ação dramática é: *o Homem procura X a Mulher pergunta*. Sabemos que o objetivo do Homem é caçar anjos e que ele está eufórico, mas ao mesmo tempo irritado com a atitude da Mulher; a Mulher, apesar de irritada com a situação, está curiosa e quer descobrir o que é que o Homem está caçando. Desde as primeiras improvisações, essas indicações já motivaram certas atitudes corporais, comuns em todos os que as executaram. Isso confirma o entrelaçamento existente entre objetivos, emoções e ações.

Nossas improvisações direcionadas só adquiriram um fluxo contínuo de ações, na segunda semana de ensaio. A partir daí, os atores dominaram o passo a passo dos procedimentos, e os corpos, enquanto as cenas eram lidas, já ansiavam em levantar, em movimentar-se pelo espaço, em executar ações que traduzissem o que estava sendo pensado e

sentido. Inicialmente, as cenas se desenvolviam apenas a partir de progressões espaciais, isto é, das linhas traçadas no espaço, mas, aos poucos, outros movimentos foram surgindo, trazendo com eles propostas de marcações e de relações. Todos os dias, os atores repetiam a seqüência de cenas que já tinham sido improvisadas, agregando a ela, novas unidades. O ler-contar-reler-fazer as cenas, fez com que o texto e a sua seqüência de fatos fossem absorvidos muito rapidamente, quase sem deixar espaço para a manifestação de outras palavras. Enquanto o elenco atuava, conseguimos observar e registrar vários elementos significativos para a próxima etapa que viria a ser realizada, isto é, as marcações do espetáculo. Percebemos que alguns movimentos sempre se repetiam, já estabelecendo um esboço de desenho espacial. Além disso, observamos fortes características corporais nos dois atores protagonistas, muito diferentes entre si, tanto no que se refere à maneira de relacionar-se individualmente, com o outro, e com o espaço.

O ator que interpretava o Homem possui um ritmo interior rápido, atraindo-o para uma atitude *lutante* e enérgica, apresentando uma tendência natural para movimentos com tempo repentino, espaço unifoco/direto, peso firme; tem afinidade com as ações básicas que apresentam peso firme, como Socar, Pressionar e Talhar; ocupa a Cinesfera com movimentos médios ou amplos, transita pelo espaço geral em linhas retas e aborda o companheiro de uma forma direcional, isto é, direta. Predominam os movimentos com fluência livre. A atriz que interpretava a Mulher possui um ritmo interior lento, atraindo-a para uma atitude *indulgente* e relaxada, apresentando uma tendência natural para movimentos com tempo prolongado, espaço multifoco/indireto, peso leve; tem afinidade com as ações básicas que apresentam peso leve, como Pontuar, Deslizar e Flutuar; ocupa a Cinesfera com movimentos pequenos ou mínimos, transita pelo espaço geral em linhas curvas e aborda o companheiro de uma forma torcida. Predominam os movimentos com fluência controlada. Quanto à Forma, ele perfura o espaço como agulha, e separa-o como parede; ela, em movimentos grandes ou pequenos, prefere circundar ou cavar o espaço, como saca-rolhas.

A partir das considerações acima, constatamos que as tendências naturais dos dois atores eram fortes, e que poderiam ser bem aproveitadas na primeira parte do espetáculo, onde o Homem domina e a Mulher se submete. O desafio, porém, estava na inversão dos papéis, quando a Mulher assume o domínio da situação, e o Homem torna-se passivo. Ficou claro que, nessa segunda parte dos acontecimentos da peça, teríamos que trabalhar com movimentos diretamente opostos às afinidades de cada um, o que exigiria mais estudo e investigação. Deixamos para compartilhar nossas observações somente no final dessa etapa, para não influenciar no trabalho espontâneo das improvisações.

Em todas essas etapas, a resposta à partitura cênica, no que se refere à emoção, ritmo e clima, foi oscilante. Algumas vezes, os atores se aproximavam bem mais das emoções, outras do clima, outras do ritmo, sem conseguir fixá-los ou repeti-los em todas as improvisações, reforçando o caráter experimental dessa fase.

Quanto ao diálogo que propusemos entre a análise de texto e a movimentação corporal, ele foi além do que imaginamos. Transitamos constantemente entre os elementos da partitura cênica e as ações corporais que estavam sendo utilizadas para encená-los. Isso criou um fluxo de volta e re-volta entre texto e movimentos, entre o que tinha que ser dito e o que estava sendo feito. Algumas vezes, os movimentos transformavam as emoções definidas em outras mais próximas ou mais distantes, e vice-versa, outras, eles alteravam o clima que tínhamos intenção de estabelecer, trazendo surpresas e dinamismo a esse momento de criação.

Conseguimos passar um corrido de todas as unidades improvisadas no penúltimo dia previsto para o desenvolvimento dessa etapa. Essa passada foi muito produtiva e satisfatória: todos os fatos e conflitos estavam lá, e, ao longo das cenas, as personagens e os relacionamentos foram sendo construídos com coerência e naturalidade. Os movimentos, espontâneos e ainda inseguros, mostravam os conteúdos labanianos vivenciados na preparação corporal.

No final do ensaio, então, compartilhamos com o elenco todos os elementos observados acima, desde as tendências e afinidades de movimento, até a maneira de abordar o companheiro. Para nossa surpresa, ao perguntarmos aos atores se eles tinham consciência dessas características e da riqueza de movimentação que tinham criado, colocando em cena elementos como qualidades e amplitudes de movimento, níveis espaciais, planos, progressões, formas, ações básicas de esforço, dentre outros, eles responderam que não: criaram as cenas sem nenhuma consciência quanto aos movimentos e ações corporais que estavam executando.

A que reflexões essa resposta pode nos levar?

A mais óbvia, é que o domínio do movimento, como é proposto por Laban, precisa bem mais tempo para ser desenvolvido como recurso artístico, e, como elemento integrante do aparato do ator, tem que fazer parte da sua preparação, treinamento e aperfeiçoamento. Somente dessa maneira ele terá condições de reconhecer suas características corporais, aproveitá-las e alterar as suas afinidades habituais, indo além da sua zona de conforto. Dessa maneira, trará para a cena um desempenho artístico mais consciente, rico e apurado.

Apesar disso, nosso corpo é surpreendente. Mesmo com um curto tempo de preparação, onde os atores vivenciaram intensamente alguns elementos do Sistema Laban, e também relacionaram e aplicaram alguns de seus conteúdos na cena teatral, a memória

corporal registrou essas experiências de alguma maneira, armazenando-as na sua bagagem de movimento. Assim, ao ser convocada para trabalhar, trouxe à tona, sem dificuldades, o material absorvido.

No dia seguinte, animados com o resultado das improvisações, propusemos aos atores repetir o corrido das cenas, tentando, agora, executar as movimentações com consciência, dando ênfase ao desenho e à plasticidade do movimento no espaço. Pedimos que eles observassem as formas, as alternâncias e as oposições que eram criadas, acentuando os relacionamentos a partir delas. Por exemplo: nível baixo e alto, movimentos grandes e pequenos, firmes e leves, prolongados e repentinos. Como nossa expectativa era grande, a frustração foi maior ainda, pois os atores apresentaram-se confusos e inseguros e o que tinham conseguido no dia anterior, desapareceu como num passe de mágica. Não se lembraram de partitura cênica, nem de movimentos, relações ou contracenações. O sentimento geral era de insatisfação e apelidamos esse dia de *dia da crise*. Saímos do porão, introspectivos, tentando achar uma explicação para tudo aquilo. Uma coisa estava clara: ainda não era o momento para dar esse passo. No dia seguinte, começaríamos outra etapa – recriação e marcação das cenas. Tínhamos uma noite para refletir.

4.2.2 Recriação e Marcação das Cenas

Essa etapa de trabalho durou quinze dias, e também foi desenvolvida no Espaço Cênico Ademar Guerra (ver ANEXO D – Ensaios – Foto 27-75).

Para podermos dar continuidade ao processo iniciado pelas improvisações direcionadas, dedicamos um encontro para avaliar e refletir um pouco mais sobre o que tinha acontecido no dia anterior. Isso foi compartilhado com todos os atores estagiários, os quais foram integrados nessa fase dos ensaios. Nessa ocasião, nossos dois atores protagonistas destacaram a questão da insegurança com o texto. Como este não estava decorado, sentiram dificuldade em realizar várias coisas ao mesmo tempo, ou seja, lembrar do que era para ser falado, dos movimentos corporais - que antes foram realizados espontaneamente, e ainda perceber os desenhos e as relações estabelecidas por eles. Concordamos com essas dificuldades, mas fomos um pouco mais além nas considerações, destacando um ponto que nos parecia ser o verdadeiro obstáculo para o desenvolvimento mais consciente das improvisações: ainda não tínhamos observado que ações corporais eles tinham realizado,

exatamente, para executar o resumo da ação dramática de cada cena, nem se elas eram coerentes com os objetivos.

Explicando melhor: tínhamos o resumo da ação dramática identificado no trabalho de análise de texto, definido a partir das palavras que estavam sendo ditas, e não das ações que iriam acompanhá-las. Precisávamos agora, identificar o que o corpo fez para realizar esse resumo, isto é, **para cada ação verbal identificada existe uma ação corporal correspondente**, lembrando que essas ações são executadas para realizar um objetivo determinado. Um exemplo, a partir das improvisações realizadas na Cena 1 – O Abate:

Subcena 1:

Objetivo do Homem: caçar anjos, então, Ele procura.

Objetivo da Mulher: saber o que Ele caça, então, Ela pergunta.

O resumo da ação dramática é:

O Homem procura X A Mulher pergunta.

O que ele faz para procurar?

Ele caminha por vários pontos do espaço e mira com a espingarda.

O que ela faz enquanto pergunta?

Ela caminha por vários pontos do espaço e sacode a bandeira.

Na subcena 2:

Objetivo da Mulher: parar com tudo aquilo, demover o Homem, então, ela cobra.

Objetivo do Homem: convencer a Mulher, então, ele argumenta.

O resumo da ação dramática é:

A Mulher cobra X O Homem argumenta.

O que ela faz?

Senta e enrola a bandeira.

O que ele faz?

Ele se acerca, chega bem próximo dela.

Em todas as improvisações, os atores propuseram ações corporais para encenar o resumo da ação de cada cena, apenas isto não estava consciente. Agora, ao recriar cada cena em direção a uma marcação inicial, teríamos que conferir cada uma dessas ações, para podermos trabalhar com a sintaxe - *quem faz o quê*. Porém, para uma ação cênica, isto não basta. Precisamos completá-la, com os dados fornecidos na nossa partitura: o *onde está* nas circunstâncias dadas; o *para que*, está contido nos objetivos; e o *como*, que qualifica as ações corporais com expressividade, está ligado às energias ou emoções básicas que impulsionam cada uma delas. Aqui, mais uma vez, entrelaçamos Stanislávski e Laban: o primeiro, não atua

sem a clareza do quem fez, o que fez, onde, quando, as energias básicas que motivaram a ação e os objetivos; o segundo, por sua vez, preparando o indivíduo para uma movimentação corporal expressiva, colabora para que o seu corpo manifeste, claramente, o que é feito (Categoria Corpo), onde (Categoria Espaço), como (Categoria Expressividade) e com quem (Categoria Forma). Um autor enriquece e complementa o outro.

Nesse momento, percebemos que não poderíamos organizar tudo isso de uma vez só. Decidimos começar pelo mais simples, isto é, corresponder ações corporais a cada resumo da ação dramática, voltando aos FCs e aos MFs. Numa próxima etapa dos ensaios, verificaremos se tais ações estão afinadas com as emoções básicas e com os objetivos.

Cabe ressaltar que, em termos de procedimentos, estamos caminhando no sentido inverso do Método das Ações Físicas de Stanislávski, o qual determina uma seleção consciente e premeditada de tudo aquilo que a personagem vai fazer para alcançar os seus objetivos. Dessa maneira, antes de improvisar, o ator faz uma relação detalhada de todas as ações físicas que pretende executar. De uma forma menos planejada, estamos tentando fazer com que o ator encontre, espontaneamente, as ações corporais que deve ou quer realizar para concretizar o que foi proposto pela análise de texto. Para isso, acreditamos que a preparação corporal por meio do Sistema Laban, é um recurso fundamental, pois prepara o corpo do ator para responder de uma maneira criativa, expressiva e orgânica aos estímulos da análise de texto.

Depois de todas essas considerações, retomamos o ensaio, destacando o resumo da ação dramática de cada unidade. Aproveitamos os atores estagiários, formamos várias duplas diferentes de Homem e Mulher, e cada uma mostrou, sem palavras, por meio de quais ações corporais executaria o resumo proposto na partitura cênica. Várias duplas trabalharam a mesma cena, o que nos mostrou diferentes maneiras de executar uma mesma indicação. A ênfase foi: **o que você faria corporalmente para executar o resumo dessa ação dramática?** Como eles já conheciam o texto, os acontecimentos e as circunstâncias de cada cena, isso não foi difícil de realizar. Apareceram ações corporais semelhantes às que tinham sido realizadas pelos atores encarregados de dar vida aos papéis do Homem e da Mulher (ANEXO D – Ensaios – Foto 34), repetindo o que havia acontecido com eles, quando criaram ações parecidas com as que tinham sido feitas, nas oficinas, pelos colegas.

Antes de começarmos o trabalho com as unidades do texto, optamos por abordar as Ações Básicas de Esforço, pois não houve tempo hábil para desenvolvermos este tema na oficina sobre o Sistema Laban. Lembramos que nas Ações Básicas de Esforço, o movimento enfatiza e combina três fatores: peso, tempo e espaço, não considerando a fluência.

No primeiro dia, através de exercícios corporais, o elenco experienciou as ações que possuem o fator tempo *prolongado*: Flutuar, Deslizar, Torcer e Pressionar, observando como o movimento se transforma de uma para outra, através da alteração de um fator. Por exemplo: o flutuar, executado com mais força, isto é, com peso firme, se transforma em torcer; se ao invés de movimentos flexíveis, fizermos movimentos diretos, ele se transforma em deslizar. Se o torcer for executado com movimentos diretos, se transforma em pressionar, e assim por diante.

No dia seguinte, trabalhamos com as ações que possuem o fator tempo *repentino*: Sacudir, Pontuar, Talhar e Socar. Da mesma forma que no exercício anterior, fomos alterando os fatores e percebendo a transformação das ações de uma para outra. No final, os atores trabalharam todas as ações livremente, procurando observar com quais delas se identificavam melhor.

O objetivo principal ao trabalharmos estas ações, além de fornecer mais um recurso corporal para o elenco, era pesquisar uma movimentação para os anjos, a qual lhes diferenciasse dos humanos, sem caracterizar exatamente a sua condição. Dessa forma, poderíamos deixar no ar a dúvida instalada pelo texto: são anjos, bichos ou outros seres fantásticos quaisquer? Depois dos exercícios, conversando sobre as tendências de cada um, chegamos a um consenso: as ações com o fator tempo *prolongado* seriam utilizadas como base da movimentação, e as de fator tempo *repentino* seriam utilizadas como elementos de quebra e alternância. A partir dessa linha de condução, as cenas dos anjos foram criadas. É importante ressaltar, que procuramos desenvolver diferentes maneiras de flutuar ou de realizar as outras ações escolhidas, aceitando e absorvendo a bagagem corporal que cada ator estagiário trazia. Nossa intenção não era unificar os movimentos, mas sim, aproveitar as diversidades. Durante os exercícios, percebemos que várias Ações Derivadas haviam surgido, porém, não tivemos tempo de desenvolvê-las nem de destacá-las melhor.

Lembramos que nem sempre os movimentos correspondem rigorosamente a um determinado termo ou conceito. Por isso, quando dissermos que os Anjos flutuam ou deslizam, poderíamos dizer que os movimentos *sugerem* ou *se aproximam* das Ações Básicas de Flutuar e Deslizar. Da mesma maneira, quando identificamos que o Homem soca ou talha, que a Mulher torce ou pontua, que a forma é de bola ou de parede, que os movimentos são sucessivos ou seqüenciais, que a Cinesfera é ampla ou pequena, ou ainda que o plano utilizado é o da porta, é porque observamos, pelo menos, a sugestão desses elementos.

Nessa parte da dissertação, acreditamos ser pertinente falarmos um pouco sobre nossa concepção de encenação, e como pretendíamos trabalhar com o espaço cênico e com outros

elementos do espetáculo, tais como objetos e figurinos. Desde quando começamos esta pesquisa e decidimos realizar a sua parte prática através da montagem de uma peça de teatro, sabíamos que não teríamos recursos financeiros nem tempo para uma produção. À parte essas características operacionais, existia um pensamento de encenador: escolhemos como principal elemento cênico o movimento corporal do ator, fazendo-o contribuir para a construção da encenação não somente como elemento expressivo e de significação, mas também de plasticidade. Ao começar as oficinas, apesar de já termos estudado o texto minuciosamente e imaginado algumas soluções, entre elas a de transformar os anjos-bonecos em anjos-atores, procuramos nos despojar de qualquer idéia preconcebida, para dar espaço ao inesperado, que, com certeza, iria surgir em um trabalho realizado com tantas pessoas. Mesmo com essa abertura, algumas propostas foram mantidas, pois eram permissões e exigências do próprio realismo fantástico do texto, como romper o realismo do espaço, do tempo, dos objetos e dos movimentos. Ao conhecermos a área do porão que nos foi destinada, essa linha de pensamento se acentuou, pois percebemos que teríamos que adaptar a cena às condições espaciais, utilizar o mínimo de objetos possível, contar com materiais que já tínhamos e com o auxílio de amigos para imprimir teatralidade ao ambiente. Temos que admitir que, colocar isso em prática, foi um exercício instigante, que nos impulsionou a novas maneiras de resolver algumas questões, e a tratar o espaço cênico como uma instalação. Nessa perspectiva, o cenário é um só para todas as situações, não importando se a cena é no interior ou fora da casa; a cama, principal elemento cenográfico, muda a sua utilização de acordo com a necessidade; as duas cadeiras, solitárias, simbolizam o isolamento da relação, e, o marrom que predomina no ambiente, reflete a sua aridez; o movimento corporal e os arranjos cênicos⁵⁶, quando se prolongam ou se aceleram no tempo, indicam passagens ou rupturas; visualizar na frente dos olhos o que está acontecendo atrás do seu corpo, como na fuga dos anjos e em alguns diálogos, quebram a lógica espacial; elementos simbólicos, como os aquários, o lampião, a cor dos tecidos que fecham o cenário, conotam, respectivamente, a água, o fogo e a terra; os anjos não voam, mas flutuam assim como o Homem.

Retomando a descrição dessa etapa de trabalho, na qual a proposta era recriar as cenas que tinham sido improvisadas anteriormente, destacamos nossos objetivos principais:

- a) recriar as cenas, com o texto decorado, gerando movimentações orgânicas;
- b) conscientemente, criar movimentações corporais a partir dos conteúdos experienciados por meio do Sistema Laban;

⁵⁶ Denominamos as movimentações de conjunto de *arranjos cênicos*, os quais constroem o espaço por meio das formas que compõem.

- c) experimentar e combinar novas movimentações, agora sugeridas pelo encenador;
- d) selecionar e repetir movimentações;
- e) definir a marcação grossa do espetáculo.

Recriar as cenas com o texto decorado facilitou bastante o processo de marcação, imprimindo mais fluxo e andamento nas movimentações espaciais. O elenco trabalhou com desenvoltura, e não tivemos muitas dificuldades em marcar as cenas com o material oferecido, refinando o que tinha sido proposto espontaneamente.

Essa etapa não teve um passo a passo tão definido e recorrente quanto à anterior, mantendo apenas os procedimentos que davam o impulso inicial: passar o texto, conferir a partitura e, imediatamente, levantar a cena. O que vinha a partir disso, isto é, repetir a cena toda ou somente alguns fragmentos, escolher, destacar, refazer, ou fixar movimentações, se modificava de acordo com a opção, ou pertinência, de aproveitar ou descartar o que era proposto. Os atores, seguindo seus impulsos internos, isto é, agindo organicamente, iam esboçando marcações, que incluíam tanto os deslocamentos espaciais quanto os gestos individuais. Apesar de a partitura cênica não ser muito revisada nesse momento, aquilo que ela havia indicado era possível de ser observado, mesmo de uma forma difusa e sem contorno.

Nesse momento, ressaltamos a importância do olhar atento do encenador, para perceber e selecionar, entre as várias ações corporais realizadas pelos atores, aquelas mais interessantes, tanto pelo seu caráter inusitado, pela plasticidade do desenho, pela expressividade, pelas situações e imagens sugeridas, ou pela sua relação com as palavras, estabelecendo ou não uma coerência.

Na recriação de cada unidade, íamos parando a encenação e chamando a atenção dos atores para algumas coisas que estavam sendo propostas. Dessa maneira, conseguíamos tornar consciente e explorar de imediato, as movimentações sugeridas. Em certas ocasiões, eles tinham domínio do que tinham feito, em outras, não. Algumas vezes, por exemplo, parávamos a cena e se estabelecia o seguinte diálogo:

Encenadora: Você percebeu que aqui você estabeleceu as relações a partir dos níveis espaciais?

Atriz: Sim, foi proposital.

Encenadora: Então, vamos ampliar o que você esboçou, e deixar isso claro, evidente. (para o outro ator) Aproveita essa movimentação e contracena alternando os níveis. Deixa claro o seu caminho no espaço!

Em outras vezes, as respostas eram outras:

Encenadora: Você tem consciência que, aqui, seu corpo está se expressando por meio do torcer, que você está toda contorcida?

Atriz: Não!

Encenadora: Então, vamos destacar, grafar cada movimento.

Em outros momentos, ao contrário, eles propunham uma movimentação e, no entanto, dentro da nossa perspectiva de encenação, achávamos que ela não era suficiente para expressar o que a cena solicitava, ou era uma ação corporal que já tinha sido usada muitas vezes. Então, até como desafio, fazíamos outra proposta. Por exemplo:

Encenadora: Você está propondo um movimento fácil para você, ou seja, direto e firme. Nessa cena, você está no meio de um bate-boca, e quer provocar a Mulher. Então, quem sabe, movimentos leves, indiretos, semelhantes ao flutuar dos anjos podem resultar melhor? Talvez, dessa forma, eles atuem como uma ironia e irrite a Mulher.

Na maior parte das vezes em que os atores aceitavam o desafio, o resultado era muito bom. Quando eles resistiam internamente em experimentar movimentos que não estavam dentro das suas tendências habituais, a realização das marcações ficava bloqueada, e tínhamos que abrir mão de desenhos mais interessantes e ousados, em favor de uma afinidade pessoal.

A primeira cena da peça, ou prólogo, foi a mais fácil de criar, talvez porque não tivesse texto, ou porque foi desenvolvida a partir de uma proposta muito clara: como vocês mostrariam uma situação que já se arrasta há certo tempo, onde as ações físicas realizadas exigem foco, atenção e prontidão? O Homem está tentando caçar alguma coisa, e a Mulher está tentando enxergar e localizar o que ele caça. Na primeira improvisação, percebemos que a ênfase corporal estava no fator tempo e no fator espaço, alternando, respectivamente, movimentos prolongados e repentinos, focados e multifocados. A partir desses elementos, desenvolvemos o início do espetáculo.

Cabe ressaltar, em toda essa fase, a importância do vocabulário comum que foi estabelecido pelo Sistema Laban, tanto para propor e realizar movimentos, como para observá-los e comentá-los. Para exemplificar, seguem alguns comentários da encenadora:

- Aqui, vocês estão usando as progressões em linhas curvas, então, vamos acentuá-las, quebrando com algumas linhas retas.

- Aqui, você abordou a Mulher de uma forma direcional, por que não abordá-la de uma forma torcida, mais envolvente?

- Na outra cena você já usou a Cinesfera pequena, vamos para uma Cinesfera ampla.

- Você percebeu que você está dando ênfase ao plano da porta? Percebeu as dimensões que você está usando? Percebeu a cruz dimensional se esboçando? Então vamos fazer isso conscientemente.

- Percebem o plano da roda nesse movimento? Então o outro alterna e usa o plano da mesa! Ou compõe, e ficamos com dois atores se movimentando no plano da roda!

- Você está deslizando ou pressionando? Está quebrando esse movimento socando ou talhando?

- Você percebeu que nos curativos dos anjos, você deu ênfase às ações corporais de saltar e alisar, junto com o pontuar?

- Que tal mesclar esses movimentos gestuais com um postural?

- Percebeu que você está enfatizando o fator tempo? Então, alterna o prolongado e o repentino, fica melhor!

- Cuidado com o olhar multifocado, você tem que mirar a caça!

Esse vocabulário comum permitiu estabelecer uma comunicação muito fácil entre nós, possibilitando um entendimento imediato do que estava sendo solicitado.

Todas as unidades do espetáculo foram marcadas dessa maneira: as movimentações eram esboçadas, o olhar do encenador capturava os melhores elementos para serem trabalhados, e, a partir deles, as cenas eram elaboradas e marcadas. Essa atitude de observar, reconhecer as “pérolas de movimento”⁵⁷ e parar para pesquisar a partir delas, já atuava como um refinamento, adiantando o que seria feito na próxima etapa. Nessa linha de trabalho, praticamente finalizamos algumas cenas, especialmente aquelas que dependiam da espacialidade do porão para serem resolvidas, pois sabíamos que, durante um mês, até a estréia do espetáculo, teríamos que ensaiar fora do Centro Cultural. Uma delas foi a fuga dos anjos. Optamos por não fazer nenhuma alusão ao ato de fugir voando, deixando de lado o flutuar e explorando ações corporais que sugerissem características mais humanas àquelas criaturas. A movimentação dessa cena surgiu a partir de um exercício que realizamos, onde a proposta era deslocar-se constantemente de um local para outro de uma fila formada pelos atores, sem sair da linha estabelecida no chão, auxiliando uns aos outros, e utilizando vários níveis, apoios e formas de locomoção. Desenvolvida essa proposta, cada um escolheu a melhor maneira de se deslocar, e os movimentos foram sendo fixados e limpos.

Nesse trabalho de recriação das cenas, os FCs que tinham sido desenvolvidos nas oficinas, influenciaram e colaboraram sobremaneira no desenho corporal das relações

⁵⁷ Consideramos como pérola do movimento, ou de uma seqüência de movimentos, aquele fragmento que possui mais significação e que melhor expressa o que está sendo dito, pensado ou sentido pelo ator (ver 4.1.2, p.165).

estabelecidas entre as duas personagens, e nas ações físicas executadas, os dois atores, conscientemente, foram buscar nessa fonte, o material para as suas criações. Além disso, quando queríamos sugerir algum movimento, muitas vezes lançamos mão desse recurso, dizendo: “Lembra do que o Fulano fez naquele FC? Então, absorve e usa como teu estímulo!” É fácil reconhecer em pequenos gestos e ações do Homem e da Mulher, como manusear o baralho, sacudir a bandeira ou pendurar espelhos, as qualidades de movimento sugeridas pelos colegas.

Outro ponto interessante a ser considerado, é que, com o foco voltado para a marcação das unidades, a partitura cênica foi esquecida, os MFs diluídos, e, mesmo fazendo cena por cena, a peça começou a ser construída e percebida como um todo. Observamos que seria mais produtivo deixar para intensificar climas, ritmos e emoções, na próxima fase. Apesar disso, é interessante destacar, que, no final dessa etapa, ao fazermos uma avaliação do processo, percebemos que as ações e os movimentos corporais que foram mais elaborados, encontram-se exatamente nos MFs, onde está o conflito e o resumo da ação dramática. Isso demonstra que, realmente, esses momentos são passagens essenciais dentro da cena, e, por si só, exigem um tratamento especial.

Refletindo sobre essa etapa, podemos dizer que quatro fatores foram fundamentais na realização das marcações: a disponibilidade corporal dos atores, fornecendo material de trabalho; o olhar do encenador, selecionando o que acreditava ser mais teatral e possível de ser desenvolvido, e sugerindo novos desafios; o vocabulário comum adquirido pela experiência com o Sistema Laban, criando uma fácil comunicação entre atores e encenador; e os FCs desenvolvidos nas oficinas de análise de texto e de preparação corporal, oferecendo um rico material para a criação dos movimentos.

Partimos para a próxima fase dos ensaios com a marcação grossa definida, e a encenação construída.

4.2.3 Refinamento das Marcações e Finalização

Essa etapa foi desenvolvida em dez dias, distribuídos ao longo do mês de maio, e abrangeu o refinamento das marcações, e a finalização do espetáculo, isto é, a limpeza geral das cenas. Nesse período, saímos do Espaço Cênico Ademar Guerra, e passamos a ensaiar fora do Centro Cultural, em uma sala chamada de Espaço Corpo. A estréia próxima, a falta de

um local mais disponível, e a necessidade de realizarmos a produção da peça diminuiram o tempo previsto para esse processo.

O deslocamento dos ensaios para outro lugar foi bastante sentido, pois, além de não estarmos no espaço destinado ao espetáculo, ele não era em nada parecido com aquele onde tínhamos ensaiado até então, pois fomos para uma sala de dança, com paredes brancas e muita claridade. Como seria uma fase de refinamento das marcações e limpeza dos movimentos, esse ambiente acabou colaborando para a realização desse trabalho.

Todos os procedimentos realizados nesse período foram voltados para os seguintes objetivos:

- a) definir, limpar e fixar todos os percursos, isto é, requintar o desenho da marcação;
- b) conferir e registrar e valorizar as ênfases de movimento utilizadas em cada MF, verificando se eram adequadas ao contexto da cena, isto é, se externalizavam expressivamente as ações dramáticas;
- c) colocar todo o repertório de movimentos adquiridos por meio do Sistema Laban, a serviço dessa etapa;
- d) fazer a seleção final dos movimentos, propositalmente, levando em conta a relação com o texto, a plasticidade, e a expressividade;
- e) grafar cada movimento do ator;

No início da etapa anterior, nós correspondemos algumas ações corporais para cada resumo da ação dramática. Aqui, nós verificamos quais as ênfases de movimento utilizadas e como elas se desdobraram dentro de cada MF. Por exemplo, na Cena 1 – O Abate:

3ª Subcena:

Resumo da ação: Homem insiste X Mulher resiste.

O que ele faz quando insiste?

Aproxima-se da Mulher.

O que ela faz?

Afasta-se do Homem.

As ações corporais de aproximar-se e afastar-se, agora, adquiriram qualidades, e foram desdobradas em todo o MF. Cada vez que o Homem se aproxima da Mulher, ele a segura, mas ela se solta e escapa para outro lugar da cena. Essa relação foi estabelecida por progressões em linhas retas, enfatizando os fatores peso firme e espaço unifoco/direto. Quando o Homem desvia a atenção da Mulher para tentar ouvir os Anjos, ele enfatiza as progressões em linhas curvas, e os fatores peso leve e espaço multifoco/indireto. Essa diferença de ênfase, entre a relação Homem-Mulher e Homem-Anjos, foi usada

propositalmente, para sugerir tipos de comunicações diferentes: a primeira, mais objetiva e concreta, a segunda, mais volátil e sutil.

Algumas ações significativas, como agitar e enrolar a bandeira, vedar, abrir, levar pela mão, empurrar, escutar, jogar baralho, ler, bordar ou cercar, estavam indicadas no próprio texto, e foram absorvidas pelos atores, pois eram pertinentes no desenvolvimento das situações. Nosso trabalho se resumiu em qualificá-las, isto é, encontrar *como* realizá-las expressivamente. Isso implicou diretamente em buscarmos na partitura cênica os elementos que precisávamos. Por exemplo:

Por que a Mulher arria a bandeira? Porque está com o braço doendo, está cansada.

Para quê? Para poder fazer perguntas para o Homem.

Por que Ela enrola a bandeira? Porque desiste daquela bobagem, está irritada.

Para quê? Para provocar o Homem.

Por que o Homem veda o ambiente? Porque tem medo que os anjos fujam. Está determinado, autoritário.

Para quê? Para mantê-los presos.

Por que a Mulher lê? Porque ela não quer falar com o Homem, está brava.

Para que ela lê? Para não ter que jogar cartas com ele, para implicar.

Perguntas e respostas como essas, foram fornecendo pistas para os atores executarem as ações corporais escolhendo alguns desenhos espaciais e imprimindo nelas qualidades de movimento e dinâmica. Por exemplo, na Cena 1 – O Abate, 5ª Subcena: o Homem diz “Eu vou é vedar mais!” A partir dos estímulos fornecidos pelo estudo da partitura cênica, o ator realizou a ação de vedar dando ênfase ao plano da porta, a movimentos firmes e diretos, variando o fator tempo de rápido a prolongado (ver ANEXO E – MF 5). Essas ações, assim enfatizadas, intensificaram as emoções correspondentes e vice-versa.

Esse trabalho foi feito em todos os MFs, e colaborou para que os movimentos fossem mais aproveitados, acentuados, transformados ou até eliminados. As movimentações corporais atuaram como importantes sinalizadores, mostrando quando a relação entre a análise de texto e a encenação não estavam afinadas, ou voltando nosso olhar para alguma situação interessante dentro da cena. Elas chamaram a nossa atenção para algumas ações ou arranjos cênicos que tinham sido muito elaborados, mas não correspondiam a nenhum MF. Tinham surgido naturalmente, para sugerir passagem de tempo, mudanças de espaço, ou para ligar algumas cenas. Um bom exemplo disso é a ligação de cena que chamamos de Os curativos (ver ANEXO E – 2ª Ligação de Cenas).

Percebemos que o inverso também era verdadeiro: alguns MFs não tinham sido valorizados de nenhuma maneira, passando despercebidos na totalidade da cena. Voltamos ao texto e à partitura cênica, e observamos que eles não tinham sido localizados acertadamente, isto é, outro fragmento de cena representava melhor o resumo da ação, e, na maior parte das vezes, já tinha sido destacado de alguma maneira. Por exemplo, isso aconteceu com a Cena 3 - Plano de Fuga, onde observamos que essa unidade tinha sido dividida inadequadamente, e o primeiro MF, na verdade, não existia.

O mesmo aconteceu com algumas palavras que utilizamos para definir as emoções básicas no trabalho de análise de texto: as ações físicas realizadas para externalizar o resumo da ação vinham carregadas de outro sentimento, ou de uma nuance muito próxima, como, por exemplo, ansiedade e irritação, raiva e ressentimento, mágoa e frustração. Isso não significa que erramos ao identificar algumas emoções, mas demonstra, pela experiência, aquilo que Stanislávski e Laban postulam, quando consideram que o movimento é um processo de duas vias, pois ele tanto afeta, como é afetado por estados internos. Então, nós voltamos à partitura cênica e revisamos algumas emoções, pois elas tanto poderiam ter sido identificadas inadequadamente, ou modificadas pelos movimentos. Esse procedimento continuou sendo realizado até o final da temporada, acompanhando o crescimento de cada personagem, aprofundando a relação entre o interno e o externo, e imprimindo um caráter dinâmico à encenação.

Nessa etapa dos ensaios, cada marcação espacial que tinha sido criada foi fixada e aprimorada, no sentido de limpar titubeios, aparar arestas, e definir melhor o traçado dos percursos. Quanto ao gestual do ator, procuramos grafar cada movimento, isto é, escrevê-lo no espaço como se fosse um grafismo. As trajetórias foram aperfeiçoadas, acentuando as partes *olhantes* e *apontantes* (ver 2.3, p. 89) do movimento, para tornar visível o seu começo e o seu fim, e valorizar as formas desenhadas nesse caminho. Aqui, destacamos a presença do duplo olhar da encenadora, observando de fora a plasticidade das configurações espaciais, procurando tratar o espaço cênico como um quadro vivo e expressivo, e, ao mesmo tempo, se colocando no lugar do espectador, tentando receber e perceber as impressões trazidas pela encenação.

Um ponto que cabe ressaltar nesse processo de refinamento e finalização é que algumas movimentações corporais que tinham sido propostas pelo elenco, as quais já estavam limpas e agregadas ao espetáculo, de repente, não serviam mais. Os atores resistiam e não conseguiam mais executá-las. Em termos teatrais, ficaram “podres”. Um exemplo muito específico é a Cena 4 – A Sedução. Muito rapidamente, algumas ações que estavam sendo

realizadas nessa cena, deixaram de funcionar. Voltamos à partitura, repetimos os primeiros FCs e conversamos muito sobre o que estava acontecendo, na tentativa de descobrir a verdadeira causa desse bloqueio. Na verdade, todos estavam insatisfeitos com essa cena, mas não conseguíamos localizar o problema. Perguntamos ao ator: “o que você sente exatamente?” Ele respondeu: “nessa cena, especialmente, eu gosto de dizer o texto.”. Nesse momento, voltamos o nosso trabalho para o equilíbrio entre o discurso do texto e o discurso do movimento. Percebemos que, em algumas cenas, as palavras eram protagonistas e tinham que ser colocadas em primeiro plano. Então, no principal MF dessa unidade, nós dissociamos a movimentação corporal das palavras, fomos diminuindo os movimentos, e o Homem acabou dizendo as frases da Sedução parado, como se declamasse um poema. (ANEXO E – MF 17) Por sua vez, a Mulher, que estava sentada, transferiu para o ato de bordar todas as sensações provocadas pelas palavras que ouvia, intensificando, assim, as suas reações.

Apesar disso, não abrimos mão de algumas movimentações que tinham sido criadas a partir de algumas imagens sugeridas pelo texto. Então, elas foram realizadas em silêncio, depois de tudo o que tinha que ser falado. Na Sedução, duas imagens foram muito fortes: *o pássaro* e o que apelidamos de *tapete mágico* (ANEXO E – MF 18). A primeira nos trouxe o vôo e o jogo de sedução das aves, quando estufam o peito, batem as asas e arrepiam a plumagem. A segunda é quando eles sobem na cama e se movimentam como se estivessem em um tapete mágico, “pairando sobre os Alpes... As Muralhas da China... Contemplando os oásis do Saara... Meca?” Dessa maneira, os atores se sentiram mais confortáveis, e, quanto ao público, acreditamos que as pessoas puderam criar as suas próprias imagens tanto a partir do que era dito como do que era feito.

Podemos ressaltar a importância de algumas imagens que foram identificadas a partir das sensações que alguns arranjos cênicos nos transmitiam ou das memórias que evocavam. Uma delas, é o que denominamos de *coração labaniano*, na Cena 2 (ANEXO D – Ensaios – Foto 35-37 e Espetáculo - Foto 20). Em toda a cena, os anjos podiam ser vistos através de um tecido transparente, num movimento de juntar-se e expandir-se, que lembrava a pulsação de um grande coração. Outras configurações cênicas também foram apelidadas a partir das imagens sugeridas, como, por exemplo: *o paredão*, na Cena 3 (ANEXO D – Espetáculo – Foto 46-47), quando os Anjos revelam os segredos do Homem; *o bebê de Rosemary*⁵⁸, na Cena 5 (ANEXO D – Espetáculo – Foto 109-112), quando os Anjos olham a Mulher colocar a rã em uma bacia; *a viúva negra*⁵⁹, no final da Cena 7 (ANEXO D – Espetáculo – Foto 138),

⁵⁸ Alusão a uma cena do filme *O Bebê de Rosemary*, direção de Roman Polanski, 1968.

⁵⁹ Alusão à *viúva-negra*, espécie de aranha venenosa, que mata o macho depois da cópula.

quando a Mulher envolve o Homem; ou *esperando Godot*⁶⁰, no final da Cena 9 (ANEXO D – Espetáculo – Foto 161-162), quando Homem e Mulher sentam-se lado a lado, patéticos, esperando alguma coisa acontecer.

Nessa etapa, além de equilibrar as palavras e o movimento, percebendo quando um ou o outro tinha que ser valorizado, fizemos o que Stanislávski e Laban chamam de *adaptação* (ver 1.2 e 2.2), ajustando a interpretação e as movimentações, a partir dos diferentes estímulos que surgiam, resultantes das circunstâncias e das contracenções. Nessa fase, adaptamos algumas marcações e ações corporais, em função da comunhão estabelecida entre os atores e entre as personagens. Algumas vezes, um deles propunha uma coisa que era muito interessante cenicamente, mas o outro não se adaptava a ela. Outras, curiosamente, queríamos ir mais além a um movimento que havia sido esboçado, e os próprios atores não conseguiam. Em outros momentos, ainda, quando queríamos resgatar alguma coisa que eles próprios haviam criado nas improvisações ou nos FCs, não conseguiam repetir. Perguntando por que isso acontecia, os atores respondiam que não sabiam, que achavam que era porque a situação ou a motivação tinha se alterado, ou porque não conseguiam resgatar o impulso interno que tinha gerado aquela ação corporal. Novos elementos, que foram incorporados à encenação, como, por exemplo, a trilha sonora modificou alguns movimentos, exigindo também uma adaptação.

Quanto à construção física das personagens, mais especificamente no que tange à inversão dos papéis, na relação Homem-Mulher, foi nesse período do processo de ensaios que tentamos fazer, por meio de exercícios, que isso fosse manifestado pela corporeidade dos atores. Nessa perspectiva, o Homem começaria alinhado, colocado em seu eixo e com o externo aberto, para ir se desconstruindo a partir do momento em que a Mulher assume o comando da relação. Ela, ao contrário, começaria com uma postura mais fechada, com o externo para dentro, apoiando o peso do tronco na própria costela, para ir se construindo a partir do momento em que se vê dando as cartas do jogo. Conseguimos a corporificação dessa inversão mais organicamente, com o Homem. Com a Mulher, isso só foi se manifestar no final da temporada, juntamente com o amadurecimento da personagem. Esse fato nos faz refletir sobre a diversidade existente entre os atores, e sobre o tempo que cada um precisa para alcançar este ou aquele objetivo. Ou, ainda, que o caminho ou estímulo para alcançá-los são diferentes, passando por um universo interno, muitas vezes inacessível para nós, encenadores. Ao mesmo tempo em que isso diminui o nosso poder, alivia também a nossa

⁶⁰ Alusão ao patético dos dois personagens da peça *Esperando Godot*, de Beckett, quando esperam alguém que nunca vem.

responsabilidade, fazendo-nos sabedores que, na encenação, algumas coisas estão em nossas mãos, outras, ao contrário, estão nas mãos desse ser humano complexo e sensível, que é o ator.

Paralelamente a tudo o que foi feito nessa fase, voltamos à partitura cênica e procuramos retomar e intensificar o ritmo e o clima de cada unidade, pois esses elementos tinham se diluído na etapa anterior. Já tínhamos percebido que sem alcançar o primeiro, o segundo ficaria prejudicado. Essa questão foi bem difícil de solucionar, e permaneceu oscilante por causa da grande diferença de ritmo entre os dois atores. Quando a cena exigia um ritmo pulsante ou acelerado, a atriz que interpretava a Mulher tinha muita dificuldade de acompanhar. Percebemos que isso não era circunstancial, mas sim uma questão relacionada com a consciência rítmica, que, para ser resolvida, deveria ser trabalhada especificamente, de uma forma mais contundente e mais prolongada. Isso nos leva a considerar sobre os inúmeros elementos que fazem parte da formação continuada dos atores e profissionais da área cênica, indo ao encontro da nossa preocupação em criar oportunidades para que isso possa ser realizado, mesmo que seja abrangendo um segmento de cada vez.

No mês de Maio, enquanto os ensaios se desenvolviam, a produção estava sendo realizada: fotografias, material gráfico, burocracias legais, confecção dos figurinos, organização da montagem, divulgação, dentre tantas outras coisas necessárias para a estréia de um espetáculo. Apesar disso, nessa época, ainda tivemos tempo para realizar uma oficina de figurinos com os atores estagiários, para a confecção das roupas dos Anjos. Elas foram feitas com ataduras cruas que tínhamos guardado da cenografia de outra peça, no corpo de cada um - o que chamamos de *moulage*. A partir de uma modelagem inicial, cada ator cortou, costurou, experimentou várias amarrações e criou seu próprio figurino. De certa forma, as ataduras ficaram coerentes com a condição dos Anjos: feridos e maltratados.

Nessa fase que ora descrevemos o repertório de movimentos adquirido e as capacidades desenvolvidas por meio da experiência com o Sistema Laban, estiveram presentes, e foram colocados, naturalmente, a serviço de todos os aspectos que nos propusemos a trabalhar.

Em um primeiro olhar, observando os objetivos listados no início desse subcapítulo, pode parecer que nossos esforços estavam dirigidos somente para a movimentação cênica, ou para o desenho das ações corporais. Porém, não podemos esquecer que estamos em busca do movimento significativo, isto é, de uma maneira de externalizar, expressivamente, a partitura de cada cena. Isso envolve, também, os aspectos internos da atuação, pois são eles que nos impulsionam a agir, que motivam este ou aquele movimento. Estamos utilizando o

pensamento de dois autores – Stanislávski e Laban, que, em nenhum momento das suas pesquisas, dissociaram as duas faces da ação: o interno e o externo, procurando sempre o elo capaz de estabelecer uma correspondência harmoniosa e coerente entre as duas. Sendo assim, a interpretação dos atores foi construída a partir dessa busca: expressar, por ações corporais, tudo aquilo que tinha sido compreendido pelo pensamento. Sabendo ser essa relação dinâmica e capaz de, em apenas um instante, alterar tudo aquilo que foi determinado em uma instância mais intelectual: a análise de texto. Por outro lado, o movimento corporal do ator caminha no sentido de abrir caminhos expressivos que poderiam ficar bloqueados pela formalidade dessa análise.

Partimos para a estréia do espetáculo, com a clareza de que o processo de criação não estava finalizado, e que, ao longo da temporada, as experimentações em torno desta pesquisa continuariam a ser desenvolvidas, acompanhando o amadurecimento da encenação.

Descreveremos, a seguir, o processo de montagem, ensaios gerais e temporada de *O Provedor*.

4.2.4 Montagem, Ensaios Gerais e Temporada

As atividades que envolveram a montagem de *O Provedor* foram realizadas em três dias. Dedicamos esse tempo para a instalação da cenografia, luz e som (ver ANEXO D – Montagem).

O *Espaço Cênico Ademar Guerra* é um grande porão completamente desprovido de qualquer equipamento técnico ou de qualquer elemento que o caracterize como teatral. Lá, vários espetáculos convivem ao mesmo tempo, em horários e dias diferentes, ocupando o lote que lhe foi destinado e construindo o espaço cênico de acordo com a sua proposta de encenação e com os seus recursos. Quando utilizamos a expressão “construir o espaço cênico”, isso envolve palco e platéia, pois a montagem abrange desde a disposição do público, até a colocação do menor objeto de cena.

Quanto à platéia, decidimos colocar as arquibancadas em *L*, formando uma semi-arena. Essa disposição nos permitiu aproveitar um pequeno recanto, anexo à área que nos foi determinada para a representação, transformando-a no “quartinho dos Anjos”. Porém, para isso, teríamos que fechar todo o espaço com tecidos, envolvendo também as arquibancadas, pois, sem isso, os anjos não teriam como voltar para a cena depois da fuga. Sendo assim,

nosso primeiro passo foi colocar as duas arquibancadas e cercá-las com pernas⁶¹ feitas com ataduras cirúrgicas de 1,50cm de largura, como se fossem paredes. Não era nossa intenção trabalharmos com outra cor que não fossem os tons de marrons, mas não tínhamos panos pretos nem marrons suficientes para fazer esse fechamento. Então, trabalhamos com os materiais disponíveis. Nossa ordem de montagem foi: colocar as arquibancadas, fechar o ambiente, dispor os tecidos marrons no quadrado que determinamos para o palco, localizar a cama e as cadeiras. Enquanto isso, a iluminação estava sendo criada e montada, em função das marcas espaciais e dos elementos de cena, e a aparelhagem de som colocada. Por último, colocamos a lona branca no chão e instalamos os aquários, enchendo-os com água ou areia. Esse foi um trabalho de equipe, no qual cada criador ia complementando o trabalho do outro, em função do pensamento da encenação, do espaço e do material que possuíamos.

Na semana seguinte, tivemos dois dias para realizar os ensaios gerais: um na véspera, e outro no dia da estréia. Como a maior parte dos ensaios tinha acontecido no próprio porão, isso não foi tão difícil, exigindo apenas o reconhecimento do espaço e de alguns elementos cênicos que tinham sido introduzidos.

Cabe ressaltar, que, até então, não estávamos satisfeitos com a última cena do espetáculo. Ainda estávamos no meio do caminho em relação ao resultado que almejávamos atingir, e não tínhamos tido o tempo necessário para aprofundar o entendimento sobre aquele momento tão específico e especial. Percebíamos que a situação que antecedia a colocação do Homem dentro do espelho era uma típica cena realista e continha uma proposta de verticalização de sentimentos. Poderíamos subverter isso, mas ainda não tínhamos encontrado a maneira de fazê-lo. A opção que mais nos agradava era dizer o texto sem nenhuma movimentação, partindo para a imobilidade e o afastamento dos corpos. Porém, apesar de tudo acontecer em cima da cama, sem deslocamentos, os atores ainda realizavam pequenas ações corporais, como se virar, encostar-se ou apoiar a cabeça no outro, deitar, sentar, encolher as pernas, dentre muitas outras. Resolvemos assumir esse formato, e estreamos com um espetáculo em aberto, finalizado até onde tínhamos conseguido chegar. Sabíamos que o objetivo da pesquisa havia sido alcançado, pois a encenação foi construída a partir dos FCs e dos MFs, isto é, do resumo da ação dramática de cada unidade, e, a análise de texto segundo Stanislávski e o Sistema Laban atuaram não somente como ferramentas de trabalho, mas como verdadeiros estímulos de criação. A nossa construção estava lá, concreta, naquele palco.

⁶¹ No vocabulário teatral, *perna* é um tecido sem armação, usado para estabelecer os limites laterais do palco.

A partir daí, lacunas iriam aparecer, e outros elementos iriam se sobressair para serem desenvolvidos e aprimorados.

A temporada no Centro Cultural se resumiu em dezesseis espetáculos, realizados em dois meses, e, durante todo esse tempo, nós continuamos trabalhando os pontos que haviam ficado para trás, em todos os aspectos da encenação, contando sempre com a plena disponibilidade e vontade do elenco. Nesse período em cartaz, a encenação amadureceu, as personagens se fortaleceram, os atores se apropriaram da representação e desenvolveram prontidão para lidar com as reações dos espectadores.

Oito meses depois, apresentamos *O Provedor* na Mostra de Teatro – Experimentos do Teatro da USP/TUSP - 2009, a qual reúne trabalhos de escolas públicas, trazendo-os para fora do campo restrito da pesquisa acadêmica ou escolar.

Não tivemos muito tempo para ensaiar – apenas seis tardes, porque muitos integrantes da equipe já estavam envolvidos com outras atividades. Mesmo assim, para nossa surpresa, o processo foi muito interessante. Naqueles poucos ensaios, nós conseguimos rever muitos aspectos que tinham ficado pendentes na outra temporada, pois toda a experiência adquirida anteriormente estava presente, compactada, e à nossa disposição. Os atores tinham amadurecido muito os seus papéis, ou talvez fossem eles, como indivíduos, que tinham amadurecido. Este é um ponto relevante, pois nos confirma que a bagagem de vida do ator e o seu crescimento pessoal podem influir diretamente na interpretação e no entendimento das personagens. Isso também é válido para nós, pois acreditamos que o olhar da encenadora, distanciado algum tempo da sua obra, pode redimensionar melhor algumas opções cênicas adotadas. Então, a partir da nossa observação, agora distanciada, nós conseguimos refletir sobre o que ainda havia ficado desconfortável na encenação.

O ponto mais evidente, o que apresentou maior necessidade de mudança, foi o final do espetáculo, nos momentos que antecedem o confinamento do Homem dentro dos espelhos – Subcenas 1 e 2. Como havíamos comentado anteriormente, a atriz não se sentia bem fazendo a cena e nenhum de nós estava satisfeito. Voltamos ao texto e procuramos entender melhor o que a Mulher e o Homem pensavam e sentiam, realmente, naquele momento. Agora, o nosso olhar era diferente, e isso alterou o que tinha sido colocado como ponto de partida na partitura cênica. Então, sob uma nova ótica, percebemos que nenhum dos sentimentos que havíamos identificado, na Mulher, eram reais. Nesse momento de decisão, ao invés de sentir desalento, cansaço, apatia ou ressentimento, como havíamos definido, o que ela sentia era uma imensa paz. Os Anjos a levaram a resgatar a sua verdadeira identidade, e, agora, ela estava plena, segura das suas escolhas, pronta a dar outro rumo para a sua vida. O seu

objetivo, nessas duas subcenas, era apenas se colocar, muito mais para ela mesma do que para o Homem. Quanto a ele, tínhamos exagerado no seu real desespero. Na verdade, o inconformismo diante da separação não era causado pela perda do amor, mas sim, pela perda de uma relação confortável. No entendimento dele, não havia nada para ser mudado, estava bom assim, mesmo com a Mulher invertendo os papéis. O importante era ser um só: “Romeu e Julieta, pão e manteiga...” Na verdade, no diálogo que se estabelece entre os dois (ver ANEXO F – Texto Teatral *O Provedor* - p.52-54), se separarmos as falas de um e de outro, encontraremos dois monólogos, onde cada um faz uma reflexão em cima de si mesmo. A Mulher havia passado por um processo, pois tinha mergulhado dentro de si mesma e se reconhecido frente aos espelhos; o Homem, se quisesse, vivenciaria esse reconhecimento dentro dos espelhos, dentro de si mesmo. E, mais uma vez, nós modificamos a partitura cênica.

A partir dessas considerações, refizemos a cena com outra marcação, assumindo a imobilidade e o afastamento dos corpos, como queríamos anteriormente. Compreendemos que a cama já tinha cumprido o seu ciclo de importância dentro da narrativa. Sendo assim, colocamos o Homem e a Mulher sentados nas cadeiras, um de frente para o outro, guardando certa distância entre eles. Dessa maneira, sem alterar as posições, eles disseram o que tinha que ser dito naquela hora. Ficamos muito mais satisfeitos com essa opção.

Outra questão que cabe ressaltar, é que, nesse pequeno processo de ensaios, a atriz conseguiu imprimir na corporeidade da Mulher o seu processo interno, isto é, começou a peça desalinhada em função do seu eixo corporal, e, aos poucos, à medida que os papéis iam se invertendo, essa postura foi se alterando.

Quanto à representação em geral, demos maior atenção ao silêncio, valorizando as pausas e sustentando o clima estabelecido por elas. A movimentação dos Anjos foi um pouco alterada em função da adaptação ao espaço, mas não houve uma mudança significativa. Ampliamos um pouco as Ações Básicas de Esforço, mudamos algumas trajetórias, mas, assim mesmo, não conseguimos desenvolver as Ações derivadas, que tanto queríamos.

O saldo real dessa apresentação foi o processo dos ensaios, que, num pequeno período de tempo, nos permitiu revisar algumas questões importantes. Além disso, nos proporcionou a troca com outro perfil de público, alunos em geral, os quais puderam presenciar e entender um pouco o resultado da nossa pesquisa.

Nesse capítulo, descrevemos como percorremos o caminho entre o texto teatral e a encenação de *O Provedor*, em busca de nosso objetivo principal, que é construir a encenação a partir do resumo da ação dramática de cada cena, utilizando a análise de texto e a

movimentação corporal do ator como estímulos de criação. Nessa pesquisa, tais estímulos foram centrados nos estudos de Constantin Stanislávski e Rudolf Laban, os quais atuaram do começo ao fim do nosso trabalho. Aqui, discorreremos sobre todas as etapas desse caminho, desde as oficinas até nossa última apresentação, e muitas são as considerações que emergiram a partir desse processo. Algumas, já foram aqui apresentadas, outras, serão desenvolvidas nas nossas considerações finais.

A seguir, no quinto capítulo, apresentaremos as partituras cênicas que nortearam o nosso trabalho, completando-as com as ações físicas que foram criadas para manifestar corporalmente o resumo da ação dramática. Além disso, incluiremos nas partituras o estudo que fizemos dos MFs do espetáculo, quanto às ênfases de movimento das ações corporais realizadas no desdobramento desses fragmentos de cena.

5 PARTITURAS CÊNICAS

A análise de cenas a seguir, tal como se apresenta, abrange a totalidade e conclusão dos nossos estudos, isto é, contém as modificações que foram feitas durante o período de ensaios e da temporada: alguns MFs foram dilatados ou diminuídos para atender ao que estava sendo proposto pelas ações corporais, ajustamos alguns verbos que definem o resumo da ação dramática, redefinimos algumas emoções e alteramos algumas divisões de cenas.

Quanto às ênfases corporais de cada MF, cabe lembrar que nosso objetivo, nesta pesquisa, não é fazer um estudo detalhado e exato de cada movimentação segundo o Sistema de Análise de Movimento de Rudolf Laban. Nossa intenção é reconhecer, destacar e registrar os elementos que foram protagonistas na externalização do resumo da ação dramática, utilizando, para tal, o vocabulário comum adquirido nas oficinas e nos ensaios. Sabemos que os princípios do movimento estão presentes em todo o espetáculo, fazendo com que, muitas vezes, outros momentos da encenação também apresentem arranjos cênicos e marcações elaboradas corporalmente. Em contrapartida, nem todos os MFs enfatizam ou definem alguma movimentação em especial. Todavia, a fim de registro, nosso olhar foi dirigido a eles.

Cabe observar que o trabalho com os MFs foi realizado a partir do recorte feito no Sistema Laban, isto é, a partir dos elementos que escolhemos trabalhar na preparação corporal que foi desenvolvida com os atores. Da mesma maneira, o conceito referente a cada um desses elementos pode ser verificado e consultado no subcapítulo 2.3 desta dissertação. Por sua vez, todos os MFs do espetáculo podem ser observados em DVD, no ANEXO E deste trabalho. A seguir, relembremos os itens do Sistema Laban que foram trabalhados com o elenco:

- a) Categoria Corpo: o uso das alavancas, ações corporais simples, movimentos posturais e gestuais, a iniciação do movimento, o uso das partes como líderes do movimento, movimentos simultâneos, sucessivos e sequenciais;
- b) Categoria Espaço: espaço parcial (a Cinesfera), geral e social, o alcance dos movimentos na Cinesfera, níveis, projeções, progressões, planos;
- c) Categoria Expressividade: os quatro fatores do movimento – peso, espaço, tempo e fluência, Ações Principais de Esforço, Ações Básicas de Esforço;
- d) Categoria Forma: esticar, dobrar e torcer, as quatro formas principais – agulha, parede, bola e saca-rolhas, as fases principais dos relacionamentos.

Apesar de não termos desenvolvido as Ações Derivadas com o elenco, optamos em mencioná-las na análise das ênfases de movimento, pois a presença dessas ações é bastante perceptível a qualquer olhar treinado ou familiarizado com o Sistema Laban. Dessa maneira, em um outro momento, poderemos ampliar as possibilidades de desenvolvimento e execução das partituras cênicas.

Esse trabalho de análise de cenas, para o leitor que não esteve envolvido no processo de encenação ou que não tem a curiosidade ou o objetivo de consulta, poderá parecer extremamente técnico e desinteressante de acompanhar. Dessa maneira apresentadas, distantes do processo, das discussões e experimentações que as originaram, nossas partituras podem parecer frios roteiros desvinculados da prática do palco. Porém, longe de serem um instrumento rígido para quem for consultá-las ou executá-las, ele serve como indicadores de um caminho que, com certeza, será transformado e enriquecido pelas particularidades de cada criador. As indicações rítmicas, emocionais, intencionais e corporais de cada cena poderão servir de ponto de partida, nem sempre de chegada.

O PROVIDOR

Prólogo: À ESPREITA

Do início do espetáculo até o momento em que o Homem começa a caçada.

(Ver ANEXO E – Prólogo)

Ritmo: lento

Clima: de atenção.

Objetivo do Homem: localizar os anjos.

Objetivo da Mulher: ver alguma coisa.

Emoção básica do Homem: expectativa.

Emoção básica da Mulher: curiosidade.

Resumo da ação: Homem espera e observa X Mulher espera e tenta enxergar alguma coisa.

Resumo da ação corporal: o Homem e a Mulher se mantêm sentados, com o olhar fixo em algum ponto do espaço. Quando o foco da atenção muda, alteram a posição de algumas partes do corpo.

Nesta cena, Homem e Mulher estão sentados no praticável, um de costas para o outro. Ele apóia a espingarda no chão, ela, a bandeira. Movimentam lentamente ora a cabeça, ora o tronco ou os braços, em busca de alguma coisa. Parece que estão tendo cuidado para não serem percebidos. Quando algo chama a atenção de um deles, o movimento é brusco e acontece rapidamente, como por exemplo: virar a cabeça, esticar ou torcer o tronco, esticar o

braço, apontar a espingarda. Porém, logo retomam a lentidão. No final da cena, ambos se levantam.

Ênfases de movimento:

- a) Corpo: movimentos gestuais de cabeça, tronco e braços, com destaque para as ações de esticar e torcer;
- b) Expressividade:
 - tempo prolongado, com algumas quebras em tempo repentino;
 - espaço unifoco/direto;
 - peso leve, com quebras em peso firme.

Homem: podemos dizer que quando ele executa movimentos lentos, predomina a Ação Básica de Esforço de Deslizar. Nas quebras, predomina o Socar.

Mulher: observamos que ela mantém o peso leve nos seus movimentos, mesmo quando o tempo é repentino. Predominam as Ações Básicas de Deslizar e Pontuar. O Sacudir também aparece, no momento em que agita a cabeça rapidamente em pequenos movimentos indiretos.

Nesta pesquisa, não tivemos tempo de desenvolver outras combinações de qualidades expressivas, como por exemplo, as Ações de Esforço Incompleto, e os Ímpetos de Ação (ver 2.3). Porém, cabe ressaltar que, neste prólogo, o peso não alcança destaque suficiente nas ações corporais, pois não se define muito bem. Isso, na verdade, imprime na cena uma atmosfera característica do Estado Alerta - enfatizando espaço e tempo, e do Ímpeto de Visão – enfatizando tempo, fluência e espaço. Encontramos coerência nessas combinações de fatores, pois, tanto o Homem quanto a Mulher estão em alerta e utilizam a visão como elemento condutor das ações.

Cena 1: O ABATE

1ª Subcena: A caçada

Do momento em que começa a caçada, até a fala do Homem: *Cala a sua boca!*

Ritmo: pulsante marcado.

Clima: de mistério, de expectativa.

Objetivo do Homem: caçar anjos.

Objetivo da Mulher: parar com aquilo

Emoções básicas do Homem: euforia e irritação.

Emoções básicas da Mulher: estranheza, contrariedade e irritação.

Resumo da ação: Homem procura X Mulher reclama

Resumo da ação corporal: o Homem se desloca de um ponto a outro do espaço apontando a espingarda X a Mulher se desloca de um ponto a outro do espaço agitando a bandeira.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 1):

Mulher (agitando a bandeira em cima do praticável): Meu braço já está doendo...

Homem (em pé, apontando a espingarda): Às vezes eles demoram mesmo para aparecer. Tenha paciência. (corre para outro lugar, aponta a espingarda) Olha lá! Parece que estou vendo um! Agite com mais força!

Mulher (ainda em cima do praticável, agitando a bandeira): Não consigo ver nada!

Homem: Fique quieta! Vai espantar!

Mulher (descendo do praticável, agitando a bandeira): Não sei como ainda caio na sua conversa... (passa pela frente do Homem e vai para a direção oposta, tropeçando e sacudindo a bandeira)

Homem: Psiu!

Mulher: O que é? Vai demorar muito? Não estou agüentando mais!

Homem (apontando a arma para a Mulher): Cala a sua boca!

A Mulher arria a bandeira e fica imóvel.

Ênfases de movimento:

- a) Corpo: ações corporais de caminhar, abaixar, ajoelhar, levantar, correr, agitar, apontar;
- b) Espaço: progressões e níveis espaciais;
- c) Expressividade: quando caminha e aponta a espingarda, o Homem age com determinação. Ele combina as qualidades de peso firme, espaço direto e tempo rápido, caracterizando a Ação Básica de Socar. A Mulher, quando agita a bandeira, está cansada. Ela combina o peso leve, espaço indireto e tempo repentino. Sua ação se aproxima bastante da Ação Derivada de agitar, originária da Ação Básica de Sacudir.

2ª Subcena: Por que não podemos ser como todo mundo?

Da fala da Mulher: *Não é muito mais fácil a gente cuidar melhor da fazenda?* Até a fala do

Homem: *Venha, vou lhe mostrar.*

Ritmo: pulsante.

Clima: de animosidade.

Objetivo da Mulher: demover o Homem.

Objetivo do Homem: convencer a Mulher.

Emoções básicas da Mulher: incredulidade e irritação

Emoções básicas do Homem: confiança e irritação.

Resumo da ação: Mulher critica X Homem argumenta.

Resumo da ação corporal: a Mulher enrola a bandeira X o Homem aponta a espingarda para vários pontos no espaço.

Momento-foco (ver ANEXO E - MF 2):

Mulher (sentada, enrolando a bandeira e balançando as pernas): Não é muito mais fácil a gente cuidar melhor da fazenda?

Homem (sobe no praticável e aponta a espingarda): Esta é a melhor chance que já tivemos! Vamos ganhar dinheiro! Vai dar certo!

Mulher (apoiando a bandeira no chão): Isso é loucura! Deve ser mais coisa da sua cabeça! Por que não podemos ser como todo mundo?(apóia o queixo na bandeira) Veja as minhas irmãs: sossegadas, tranqüilas... (o Homem abaixa a arma e se apóia nela) Por que você tem que ser assim? (Olha para o Homem) Fico pensando... Será que vale a pena?

Ênfases de movimento:

- a) Corpo: ações corporais de enrolar a bandeira, balançar as pernas, apontar e abaixar a arma;
- b) Espaço: níveis espaciais.

3ª Subcena: Tente confiar!

Da fala do Homem: *Não são lindos? Até ...faça força...acredite...*

Ritmo: pulsante crescente.

Clima: misterioso, de suspense.

Objetivo do Homem: tentar provar o que diz.

Objetivo da Mulher: desmentir o Homem.

Emoções básicas do Homem: ansiedade e confiança.

Emoções básicas da Mulher: incredulidade, irritação.

Resumo da ação: Homem insiste X Mulher resiste.

Resumo da ação corporal: o Homem aproxima-se da Mulher X a Mulher escapa para outro lugar do espaço.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 3):

Homem (segurando a Mulher por trás, imobilizando sua cabeça): Feche os olhos... concentre-se... no começo pode parecer difícil...ouve?

Mulher (se solta e sai): Não ouço e nem vejo merda nenhuma!

Homem (indo para o meio do palco): Se posso ver e ouvir você também pode! (girando em torno de si mesmo e mexendo as mãos) Não entendo nada do que falam... só ouço gemidos...

grunhidos... é bem esquisito, mas... (aponta para a Mulher) Olhe, vamos fazer o seguinte... tento entender o que dizem e digo para você... (aproxima-se dela) Escute! Começaram!

Mulher (se afasta bruscamente): Pare com isso! Chega! Acha que posso acreditar? Você é que está esquisito... agindo de modo estranho...

Homem (se aproxima da Mulher e coloca um dos braços em seus ombros): Tente confiar em mim... pelo menos desta vez...

Ênfases de movimento:

- a) Espaço: progressões espaciais em várias direções;
- b) Corpo: ações corporais de caminhar, segurar, soltar-se, escapar, rodear, girar, tocar, abraçar;
- c) Forma: o relacionamento criado pela movimentação: o Homem aborda a Mulher de uma forma direcionada e com peso firme. Ela se solta, também com peso firme, e vai para uma direção contrária. Quando o Homem desvia a atenção da Mulher para tentar ouvir os Anjos, ele gira em torno de si mesmo e mexe as mãos de uma forma torcida e muito leve. Esse movimento sugere um relacionamento volátil e sutil com o meio ambiente.

4ª Subcena: Os Anjos

Da fala da Mulher: *Meu Deus! Até a fala do Homem: Do que será que eles vivem?*

Ritmo: pulsante.

Clima: encantamento.

Objetivo do Homem: exibir os anjos. Vangloriar-se.

Objetivo da Mulher: saber tudo sobre os anjos.

Objetivo dos Anjos: reconhecer o espaço.

Emoções básicas do Homem: orgulho, satisfação.

Emoções básicas da Mulher: encantamento, incredulidade.

Emoções básicas dos Anjos: estranhamento.

Resumo da ação: os Anjos invadem o espaço X a Mulher pergunta X o Homem responde.

Resumo da ação corporal: os Anjos se espalham pelo espaço X a Mulher e o Homem caminham entre eles.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 4):

O Homem e a Mulher abrem a cortina e os Anjos invadem o espaço.

Mulher: Meu Deus! Que coisa!

Homem: Não disse?

Mulher: Como você conseguiu?

Homem: Vamos ficar ricos! Todo mundo vai querer um desses, já pensou? Ninguém tem... só nós...

Mulher: Ninguém vai acreditar! E como conseguirão vê-los?

Homem: E você não viu? É só querer!

Mulher: O que fez nas asas? Coitadinhos...

Homem: Cortei rente para não voarem...

Mulher: E os tiros? Não os matam?

Homem: Não estão aí vivos? Ficaram meio tontos... foi fácil pegá-los... não são lindos?

Mulher: Uma beleza... uma maravilha!

Ênfases de movimento: movimentação corporal dos Anjos.

- a) Corpo: vários movimentos de locomoção, como caminhar, se arrastar, engatinhar, girar, andar agachado;
- b) Espaço: níveis espaciais;
- c) Expressividade: Flutuar e Deslizar.

5ª Subcena: Abra um pouco a janela!

Da fala da Mulher: *Abra um pouco a janela!* Até a fala do Homem: *Vou é vedar mais!*

Ritmo: acelerado.

Clima: de polêmica, de discussão.

Objetivo da Mulher: convencer o Homem a deixar entrar um pouco de ar.

Objetivo do Homem: manter os anjos presos.

Objetivo dos Anjos: comunicar-se.

Emoções básicas da Mulher: aflição, desconforto.

Emoções básicas do Homem: firmeza, desconfiança.

Emoções básicas dos Anjos: angústia, aflição.

Resumo da ação: os Anjos reclamam X a Mulher transmite as reclamações X o Homem nega.

Resumo da ação corporal: os Anjos transmitem pequenos sinais corporais X o Homem e a Mulher aproximam-se deles.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 5):

Homem: Entendeu alguma coisa?

Mulher: Acho que sim... fazem força para se comunicar...

Homem: Será que a gente vai conseguir entender?

Mulher: Está percebendo? Reclamam da falta de ar... parece que querem que você abra a janela...

Homem: Não entendo nada!

Mulher: É sim! Pelo jeito não estão gostando do lugar... está mesmo muito abafado aqui... abra...

Homem: Não! De jeito nenhum! Vou é vedar mais!

Ênfases de movimento: movimentação corporal dos Anjos.

- a) Corpo: movimentos gestuais com diversas partes do corpo;
- b) Espaço: cinesfera pequena;
- c) Forma: saca-rolhas;
- d) Expressividade:
 - Ação Básica de esforço: Torcer
 - Ações Derivadas de Talhar, Socar, Sacudir e Pontuar: os Anjos, enquanto se contorcem, fazem pequenos movimentos repentinos como bater as asas, dar pequenos chutes, abanar a cabeça, agitar as mãos, tremelicar os cotovelos, sacudir os ombros.

1ª LIGAÇÃO DE CENAS: VOU É VEDAR MAIS!

Ritmo: acelerado.

Clima: tenso.

Objetivo do Homem: fechar todas as aberturas.

Objetivo da Mulher: observar.

Objetivo dos Anjos: voltar para o seu espaço.

Emoção básica do Homem: determinação.

Emoção básica da Mulher: aflição.

Emoção básica dos Anjos: medo.

Resumo da ação: Homem veda X Mulher assiste X Anjos retornam ao seu lugar.

Resumo da ação corporal: o Homem caminha pelo espaço vedando todas as aberturas X a Mulher fica em pé, imóvel X os Anjos voltam rapidamente ao seu cubículo, se locomovendo de várias formas.

Ênfases de movimento (ver ANEXO E – 1ª Ligação de Cenas):

Homem:

- a) Espaço: cinesfera ampla, plano vertical ou da Porta;
- b) Corpo: destaque para os braços e para os passos largos e rápidos.

- c) Expressividade: todos os movimentos do Homem são firmes, diretos e repentinos com algumas variações em prolongado, caracterizando respectivamente as ações básicas de Socar e Pressionar;

Anjos:

- a) Corpo: vários movimentos de locomoção, como se arrastar, caminhar, girar, rolar, andar agachado, de costas ou com o traseiro no chão;
- b) Expressividade: ênfase no tempo repentino e peso firme, caracterizando, dentro das Ações de Esforço Incompleto, o Estado Rítmico. Todas as ações acima nos informaram *o quê* e *quando* do movimento, isto é, os anjos se locomoveram com a intenção de voltar rapidamente ao seu cubículo.

Cena 2: O BARALHO

1ª Subcena: Jogo de paciência

Do momento em que a Mulher pega a cadeira e a revista, até a sua fala: *Dê as cartas então...*

Ritmo: andante.

Clima: de provocação.

Objetivo do Homem: tentar uma aproximação

Objetivo da Mulher: ignorar, fazer birra.

Emoções básicas do Homem: prazer, satisfação, ele está se divertindo.

Emoções básicas da Mulher: está brava, contrariada.

Resumo da ação: o Homem reclama X a Mulher critica.

Resumo da ação corporal: o Homem joga paciência X a Mulher finge que lê uma revista.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 6):

Homem: Este jogo é um saco! Por uma carta empaca! Nunca dá certo!

Mulher: Não aprende nunca? Garanto que está comendo bronha de novo! Não sei por que gosta tanto de jogar paciência... é um jogo tão solitário...

Homem: Sabe que às vezes roubo um pouco para dar certo?

Mulher: E que graça vê nisso? Faz trapaça até com você mesmo?

Ênfases de movimento:

- a) Espaço: contraste de níveis, estabelecendo uma distância afetiva entre as personagens. A Mulher está sentada em uma cadeira em cima do praticável. O Homem está sentado no chão.

- b) Corpo: movimentos gestuais das mãos, antebraços e braços. Na Mulher, destacamos as ações corporais de molhar os dedos na boca e folhear a revista. No Homem, destacamos o manuseio das cartas do baralho, por meio de movimentos sucessivos.
- c) Expressividade: a Mulher, nas ações acima, alterna o Socar e o Deslizar. Ora ela age direta, firme e rapidamente, ora direta, leve e lentamente. Ao manusear o baralho, o Homem caracteriza a ação básica de Socar e a ação derivada de bater.

2ª Subcena: O jogo

Da fala do Homem: *Quantas são mesmo? até ...a gente escuta daqui... sua vez!*

Ritmo: alternado entre pulsante e andante.

Clima: de jogo, de disputa.

Objetivo do Homem: jogar cartas com a Mulher, mostrar poder.

Objetivo da Mulher: convencer o Homem a olhar os anjos.

Objetivo dos Anjos: chamar a atenção da Mulher.

Emoções básicas do Homem: prazer em tripudiar.

Emoções básicas da Mulher: ansiedade, irritação.

Emoções básicas dos Anjos: desconforto, cansaço.

Resumo da ação: a Mulher pede X o Homem recusa X os Anjos se mexem.

Resumo da ação corporal: a Mulher inclina-se para o Homem X o Homem levanta e demonstra o que vai fazer X os Anjos param.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 7):

Mulher: Não tem pena deles? Estão mofando lá... podia pelo menos fazer uns buraquinhos no teto... se ficarem lá, daquele jeito, pode até criar piolho nas asas...

Homem: Você tem cada idéia! Imagine! Lacrei tudo! Vou até fazer um túnel... coloco uma porta... abro... entro... fecho e abro a porta do quarto... não confio nada neles... é uma questão de segurança!

- Ênfases de movimento: estão na movimentação do Homem.

- a) Corpo: ênfase para as ações que significam lacrar, fazer um túnel, colocar a porta, abrir, entrar, fechar. Movimentos gestuais (braços) e posturais (passo para frente e para trás);
- b) Espaço: ênfase no Plano da Porta e na Profundidade, isto é, nas direções frente-trás;
- c) Expressividade: movimentos diretos, firmes e rápidos, caracterizando a Ação Básica de Socar.

3ª Subcena: Lavação de roupa suja

Da fala da Mulher: *Não consigo entender você! Até a fala do Homem: Vai, sua vez...*

Ritmo: acelerado.

Clima: agressivo.

Objetivo do Homem: ficar sossegado.

Objetivo da Mulher: provocar, cutucar o Homem.

Emoções básicas do Homem: irritação, raiva.

Emoções básicas da Mulher: indignação, raiva.

Resumo da ação: a Mulher cobra X o Homem ironiza.

Resumo da ação corporal: a Mulher soca as cartas, rodeia o Homem e joga-as por cima dele X o Homem imita os Anjos, flutuando em cima da cama.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 8):

O Homem está deitado na cama.

Mulher (socando as cartas): Não consigo entender você... parece que não vê nada... (caminha em volta da cama) tudo está desmoronando ao nosso redor... os poucos animais que ainda restam estão morrendo. A plantação então, nem se fala... se acontecer alguma coisa com os anjos, só quero ver! (atirando as cartas) Subo o cinco e o quatro vermelho, vai! Não tenho mais nada!

Homem (senta-se e flutua): Não pode reconhecer nada do que faço, nenhum esforço meu? Quem mais tem criação de anjos? Quem? Eu tive o privilégio de vê-los! Ou você acha que não fazia tempo que sobrevoavam essa região! Alguém mais viu? Alguém caçou?

Ênfases de movimento:

- a) Corpo: movimentos gestuais do Homem e da Mulher;
- b) Expressividade: a Mulher soca as cartas com força, e atira-as no Homem. O Homem senta na cama e mexe os braços e as pernas com leveza, flutuando como os Anjos.

4ª Subcena: Acabou o jogo!

Da fala do Homem: *...já estamos discutindo de novo... Até... estou morrendo de sono...*

Ritmo: andante.

Clima: envolvente, intrigante.

Objetivo do Homem: apaziguar, envolver a Mulher.

Objetivo da Mulher: esquivar-se, ir cuidar dos Anjos.

Emoções básicas do Homem: desejo, preocupação, desconfiança.

Emoções básicas da Mulher: irritação, impaciência.

Resumo da ação: o Homem insinua-se X a Mulher nega.

Resumo da ação corporal: o Homem envolve e toca a Mulher X a Mulher foge.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 9):

Homem: ... já estamos discutindo de novo... quando você quer pode ser tão doce... tão meiga... não vamos brigar agora, tá? Vem cá... me dá um beijo!

Mulher: Não viu essa carta aqui? Vá bobeando...

Homem: Por que sempre foge? Sempre nega?

Mulher: Sei muito bem aonde sua mão vai depois do beijo! Não quero nada hoje... Não estou a fim...

Ênfases de movimento: destacamos a oposição entre a forma de o Homem abordar a Mulher e o modo dela se desprender dele. Ele envolve, toca e alisa a Mulher suavemente, enquanto ela se solta bruscamente e vai para o chão olhar das cartas.

2ª LIGAÇÃO DE CENAS: OS CURATIVOS

(ver ANEXO E – 2ª Ligação de cenas)

Ritmo: começa lento e vai acelerando.

Clima: mágico.

Objetivo da Mulher: cuidar dos Anjos.

Objetivo dos Anjos: serem cuidados.

Emoções básicas da Mulher: compaixão e contentamento.

Emoções básicas dos Anjos: serenidade e entrega.

Resumo da ação: a Mulher faz curativos X os Anjos permitem.

Resumo da ação corporal: a Mulher toca cada Anjo de uma maneira diferente X os Anjos balançam suavemente o corpo.

Ênfases de movimento:

- a) Corpo: destacamos as ações corporais que a Mulher realiza para tratar dos Anjos. Ela caminha, alisa, dá pancadinhas e palmadinhas, massageia, salta, sopra, roça, espalha.
- b) Expressividade: quando entram em cena, os Anjos caminham deslizando pelo espaço, quebrando o fluxo do movimento com o Talhar e o Socar. A Mulher, também desliza para apreciá-los. Para fazer os curativos, ela utiliza as seguintes ações derivadas:
 - palmadinhas, pancadinhas, soprar: resultantes de Pontuar,
 - alisar: resultante de Deslizar,
 - roçar, massagear: resultantes de Sacudir,
 - espalha remédios pelo ar, girando o braço: resultante de Flutuar;

- c) Espaço: as tensões espaciais estabelecidas pelos corpos dos Anjos em contato, e pela relação dos corpos com o espaço.

Cena 3: PLANO DE FUGA

1ª Subcena: Tradução simultânea

Da fala da Mulher: *Clareia mais aqui...* Até a fala do Homem: *Presos!*

Ritmo: pulsante.

Clima: apreensivo, inquietante.

Objetivo do Homem: entender o que os Anjos dizem.

Objetivo da Mulher: falar com os Anjos.

Objetivo dos Anjos: despertar piedade no Homem.

Emoções básicas do Homem: inquietação, desconfiança.

Emoções básicas da Mulher: curiosidade, excitação.

Emoção básica dos Anjos: expectativa

Resumo da ação: os Anjos blefam X a Mulher traduz X o Homem retruca.

Resumo da ação corporal:

Os Anjos se balançam e fazem pequenos movimentos com algumas partes do corpo.

A Mulher caminha pelo espaço e todo o seu corpo está em estado de atenção.

O Homem segura o lampião e passa uma revista nos Anjos.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 10):

Mulher: Sabem exatamente como a gente é... não entendem porque fazemos isso com eles... dizem que não temos compaixão...

Homem: Estão querendo é botar complexo de culpa em nós!

Mulher: Choram de novo...

Homem: Isso não precisa traduzir! Como são danados! Espertos! Falam só com você porque sabem que mulher é mole... é só ouvir choro e se derrete! Podem chorar o quanto quiserem!

Vão continuar assim como estão! Presos!

Ênfases de movimento: estão na movimentação dos Anjos.

- a) Corpo: os Anjos se balançam e agitam ou tremem algumas partes do corpo;
- b) Expressividade:
 - balançar: ação derivada de Flutuar,
 - agitar, tremelicar: ações derivadas de Sacudir.

2ª Subcena: Revelações

Da fala da Mulher: *Eu não sei não...* Até a fala do Homem: *Anjo por acaso julga?*

Ritmo: andante.

Clima: angustiante, de julgamento.

Objetivo dos Anjos: provocar o Homem.

Objetivo da Mulher: contar o que os Anjos dizem.

Objetivo do Homem: desmentir, desdizer os Anjos.

Emoção básica dos Anjos: estão impassíveis.

Emoção básica do Homem: medo.

Emoções básicas da Mulher: ressentimento, prazer em colocar o dedo na ferida.

Resumo da ação: os Anjos revelam X a Mulher transmite X o Homem nega.

Resumo da ação corporal: os Anjos ficam imóveis X a Mulher fica parada junto dos Anjos X o Homem senta e se encolhe.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 11):

Mulher: Acho que não estão inventando nada... contam do ódio que cultivava pelo seu pai...

Homem: Isso não é Anjo! Será que não sabem que a culpa é dele?

Mulher: Da culpa que sente por tudo... que vive fugindo...

Homem: Não acredito! Olhe bem para eles... será que isso é anjo mesmo?

Mulher: Perguntaram se você acha que vivendo tão isolado aqui pode fugir das suas culpas... da sua impotência...

Homem: Anjo é psicanalista? Juiz? Anjo por acaso julga?

Ênfases de movimento:

a) Corpo:

- a imobilidade dos Anjos e da Mulher. Lembramos que, numa perspectiva labaniana, a imobilidade é apenas o que se vê a olho nu. Na verdade, mesmo parado, tudo dentro do corpo se move, se agita e reage ao que está acontecendo. Destacamos a imagem de um paredão;
- o Homem senta e se encolhe, dobrando o corpo sobre si mesmo. Mesmo parado, suas mãos se mexem em movimentos sombra, refletindo seu nervosismo.

3ª Subcena: E se não forem anjos?

Da fala do Homem: *E se forem outra coisa? até Ah, é? Vamos ver!*

Ritmo: pulsante crescente.

Clima: de discórdia.

Objetivo do Homem: livrar-se dos anjos.

Objetivo da Mulher: impedir o Homem de abrir a janela.

Objetivo dos anjos: fugir.

Emoção básica do Homem: medo, fúria.

Emoções básicas da Mulher: prazer, fúria.

Resumo da ação 1: o Homem joga X a Mulher debocha X os Anjos observam.

A ação dramática resumida acima acontece durante toda esta subcena, e a ênfase está no diálogo, no texto que é dito. Este, por sua vez, prepara o clímax deste bloco do espetáculo, que é a fuga dos Anjos. Sendo assim, preferimos destacar como momento-foco o ápice da ação dramática, no qual surge o enfrentamento que provoca a resolução do conflito causado pela presença dos Anjos.

Resumo da ação 2: o Homem e a Mulher se enfrentam X os Anjos aguardam.

Resumo da ação corporal: o Homem e a Mulher se levantam e ficam frente a frente X os Anjos se preparam

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 12):

Mulher: Vai abrir?

Homem: Acho melhor... uma frestinha...

Mulher: Não vai não! Agora sou eu que não deixo!

Homem: Quem manda nessa merda? São meus! Quem caçou?

Mulher: São meus também! Não vai abrir!

Homem: Ah, é? Vamos ver!

Ênfases de movimento: o destaque é para a ação corporal de levantar-se com determinação, e ficar de frente um para o outro. O peso firme, tanto no Homem quanto na Mulher, demonstra a intenção de medir forças. Na verdade, essa pequena ação prepara o que acontece na próxima subcena.

4ª Subcena: A fuga

Do primeiro movimento que o Homem faz para abrir o ambiente até a fala... *uma brisa...*

Ritmo: desencontrado. (Anjos, Homem e Mulher atuam em ritmos diferentes)

Clima: apoteótico, de desespero.

Objetivo do Homem: soltar e deixar os anjos fugir.

Objetivo da Mulher: tentar pegar algum.

Objetivo dos Anjos: fugir.

Emoções básicas do Homem: determinação, satisfação, alívio.

Emoções básicas da Mulher: apreensão, desespero, ódio.

Emoção básica dos Anjos: pressa, ansiedade, medo.

1º momento-foco (ver ANEXO E – MF 13^a):

Resumo da ação: o Homem abre X a Mulher observa X os Anjos fogem.

Resumo da ação corporal: o Homem caminha pelo espaço abrindo todas as aberturas X a Mulher fica em pé, parada X os Anjos fogem ajudando uns aos outros.

Momento-foco: desde quando o Homem começa a abrir até ele parar na frente da Mulher.

Ênfases de movimento:

Homem: caminha pelo espaço realizando movimentos que desfazem a vedação feita por ele, anteriormente.

- a) Espaço: Cinesfera ampla, Plano da Porta;
- b) Corpo: destaque para os braços e para os passos largos e rápidos;
- c) Expressividade: todos os movimentos do Homem são firmes, diretos e repentinos, caracterizando a ações básicas de Socar.

Mulher: aparentemente está imóvel, porém, por dentro, tudo se move aceleradamente.

Anjos:

- a) Corpo: ênfase nas ações corporais de girar, abraçar, pegar, puxar, passar, nos apoios e nas transferências de peso;
- b) Expressividade: mesmo leves, os movimentos enfatizam o tempo repentino/rápido, informando a urgência da fuga. Podemos dizer que é um Estado Rítmico;
- c) Forma: enfatizamos o *com quem* nos movemos, mudando a forma do corpo no espaço a partir dos relacionamentos estabelecidos com outros corpos. Os Anjos passam uns pelos outros, se pegam, se empurram, se puxam. Exploramos o esticar, dobrar e torcer, sem a preocupação de definir nenhuma forma específica.

2º momento-foco (ver ANEXO E – MF 13b):

Desde quando o Homem pára na frente da Mulher, até ele abrir a mão.

Resumo da ação: o Homem termina de abrir X a Mulher assiste X os Anjos fogem.

Resumo da ação corporal: o Homem abre a última janela X a Mulher acompanha o movimento com a cabeça X os Anjos terminam de fugir.

Ênfase de movimentos:

Homem: para finalizar a abertura do ambiente e ostentar o seu poder para a Mulher, o Homem pára na frente dela, torce o tronco e lança o braço completamente para a esquerda. Dessa posição, vem abrindo lentamente uma janela imaginária. Quando chega à extrema direita, abre a mão como se soltasse um pássaro no ar. Pronto, os Anjos estão soltos.

- a) Corpo: ações corporais de lançar, puxar e soltar. Movimentos gestuais do tronco, braço e mão;
- b) Espaço: projeção, cinesfera ampla e utilização do eixo horizontal, isto é, esquerdo-direita;
- c) Expressividade: movimento direto, firme e prolongado. Ação básica de Pressionar;
- d) Forma: parede, destacando o torcer e o esticar.

Mulher:

- a) Corpo: não se desloca, apenas movimenta a cabeça de um lado ao outro, acompanhando o movimento do braço do Homem;
- b) Expressividade: tempo prolongado e espaço unifocado. Podemos dizer que é um estado Alerta;

3º momento-foco (ver ANEXO E – MF 13c):

Resumo da ação: o Homem comenta X a Mulher esbraveja.

Resumo da ação corporal: o Homem olha o ambiente X a Mulher tenta pegar os Anjos.

Mulher: Burro! Olha o que você fez!

Homem: Filhos da puta!

Mulher: Fogem! Seu imbecil!

Homem: Mentiram!

Mulher: Faça alguma coisa!

Homem: Caímos na conversa deles!

Mulher: Você caiu!

Homem: Era só isso que precisavam!

Mulher: Tente agarrar pelo menos um!

Homem: Como?

Mulher: Seu inútil!

Homem: Só precisavam de um arzinho... uma brisa...

Ênfases de movimento:

Homem:

- a) Corpo: gira em torno de si mesmo;
- b) Expressividade: movimentos leves, lentos e indiretos. Ação básica de Flutuar.

Mulher:

- a) Corpo: ação corporal de pegar e pegar;
- b) Expressividade: a Mulher estapeia o ar, configurando uma ação derivada de Talhar. Depois, salta com movimentos diretos, firmes e rápidos, socando o ar.

Cena 4: A SEDUÇÃO

1ª Subcena: Remoendo

Da fala do Homem: *Filhos da puta!* Até a fala da Mulher: *Parece leitão!*

Ritmo: pulsante.

Clima: de provocação.

Objetivo do Homem: justificar-se.

Objetivo da Mulher: cobrar.

Emoções básicas do Homem: irritação, vergonha, medo.

Emoções básicas da Mulher: indignação, raiva, inconformismo.

Resumo da ação: a Mulher cobra X o Homem se defende.

Resumo da ação corporal: a Mulher borda X o Homem fica sentado na cama.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 14):

Mulher: Como você é covarde! Tudo o que falavam eu já sabia... Se borrou de medo do que eles poderiam falar depois, não é?

Homem: Aquilo não era anjo! E se um dia eles voltarem...

Mulher: Você faz o quê? Tudo na sua mão vira pó! Deixou voar a nossa melhor chance... devia mesmo saber que aquilo não daria certo nunca! Olhe a sua volta!

Homem: Acha que não vejo nada? Que não enxergo?

Mulher: Se visse alguma coisa além do seu pau, quem sabe? Quando vai perceber que os limites destas cercas são estreitos demais para você?

Homem: Você é testemunha que eu procuro... não tenho é sorte!

Mulher: Sou testemunha sim... da sua inércia!

Ênfases de movimento: estão na movimentação da Mulher.

Mulher:

- a) Corpo: ação corporal de bordar;
- b) Espaço: Cinesfera pequena, nível baixo;
- c) Expressividade: ela borda com raiva. Os movimentos são pequenos, firmes, rápidos e diretos. Ela soca o bordado.

2ª Subcena: Acusações

Da fala do Homem: *Para que sirvo?* Até ...*olha, não disse, começou!*

Ritmo: rápido.

Clima: de briga de casal, lavando a roupa suja.

Objetivo do Homem: colocar a culpa na Mulher.

Objetivo da Mulher: colocar a culpa no Homem.

Emoções básicas do Homem: conformismo, desdém, não se importa.

Emoções básicas da Mulher: desilusão, decepção, irritação, raiva.

Resumo da ação: Eles se acusam.

Resumo da ação corporal: Eles se aproximam e se afastam, sempre gesticulando.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 15):

Homem (virando-se para a Mulher): Você quem quis morar aqui...

Mulher (virando-se para o Homem): E quem queria fugir do mundo? Quem queria vida natural?

Eles caminham um ao encontro do outro e param frente a frente.

Homem: Devia ter ficado lá... terminando o meu curso... garanto que hoje estaria ganhando um dinheirão...

Mulher: Qual deles? Começou três... engenharia, filosofia e biologia...

Homem: Quem quis casar?

Mulher: Quis mesmo! Toda mulher sonha!

Homem: Príncipe?

Mulher: É! É sim! Não tinha o direito?

Homem: Caiu do cavalo... o seu não é rico, nem bonito e ainda por cima tem um pau pequeno...

Mulher (rodeando o Homem): Com qual cabeça você pensa? Para você a vida é só isso? Nunca entende o que eu digo... ou se faz de bobo... finge que não entende... O que uma mulher espera de um homem é bem mais que um simples pau... (Ele se afasta e ela vai atrás) não tem ambição nenhuma... não resolve os problemas... o que faz para nos tirar dessa merda? Quando tem uma chance deixa escapar, voar...

Ênfases de movimento: nesta subcena, os atores reforçam as emoções por meio de pequenos gestos.

- a) Corpo: ação corporal de caminhar e movimentos gestuais das mãos, braços e quadril.
- b) Expressividade: peso firme.
- c) Forma: ênfase para o relacionamento estabelecido pela movimentação. Eles se preparam, ou seja, se olham e caminham um na direção do outro. Apesar de não existir contato, existe confronto. O Homem se afasta e a Mulher vai atrás.

3ª Subcena: Drops de hortelã

Da fala da Mulher: *Ainda bem... a terra está tão seca... até ...sabe que não gosto...*

Ritmo: moderado.

Clima: malicioso.

Objetivo do Homem: levar a Mulher para a cama

Objetivo da Mulher: esquivar-se.

Emoções básicas do Homem: tesão.

Emoções básicas da Mulher: sente desejo, porém faz birra.

Resumo da ação: o Homem provoca X a Mulher resiste.

Resumo da ação corporal: o Homem gesticula ilustrando as palavras X a Mulher olha.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 16):

Homem: Ponho um drops de hortelã na boca, ou pode ser uma pastilha valda... ardida... fresquinha... passo para a sua boca... você devolve para a minha... chupamos os dois a mesma bala... se ela grudar no céu da sua boca, tiro com a minha língua... procuro lá dentro... se grudar no céu da minha, é você quem passeia com a sua língua em mim...

Mulher: Que nojo! Você é tão cafajeste...

Homem: Garanto que é gostoso... O frescor da menta... suave... passo depois a minha língua pelos seus seios... vou descendo... chego até a sua...

Mulher: Não fale assim... sabe que não gosto...

Ênfases de movimento: estão na movimentação do Homem.

Homem:

- a) Corpo: movimentos gestuais dos braços, mãos, dedos e pernas;
- b) Espaço: a ênfase é a alternância da amplitude da Cinesfera. Ora os movimentos são pequenos, ora se expandem no espaço;
- c) Expressividade: a ênfase é a alternância da qualidade dos movimentos. Ora eles são leves, ora firmes; ora são flexíveis e indiretos traçando linhas curvas no espaço, ora são retos e diretos.

4ª Subcena: A sedução

Da fala do Homem: *Vai arder suavemente..., até ...Uma andorinha...*

Ritmo: moderado crescente

Clima: poético.

Objetivo do Homem: seduzir a Mulher.

Objetivo da Mulher: ser seduzida.

Emoções básicas do Homem: desejo.

Emoções básicas da Mulher: desejo.

Resumo da ação: o Homem declama X a Mulher se excita.

Resumo da ação corporal: o Homem permanece sentado e olha X a Mulher se agita e levanta.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 17)

Homem: Por você crio asas... de águia... ou colibri... voaremos... grudados... pairamos os dois... sobre as Muralhas da China... sobre o gelo dos Alpes... do alto... contemplamos os oásis do Saara... Meca? Selvas da África? Num vôo cego... rasante... sem rumo... feito uma bolha de sabão... uma andorinha...

Mulher: Você não me machuca?

Ênfases de movimento: os movimentos da Mulher, que vão se intensificando à medida que o desejo vai aumentando. No final do MF ela levanta.

Mulher:

- a) Corpo: pequenas ações corporais de acelerar a respiração, balançar o tronco, esfregar-se, alisar-se, secar o suor, espremer-se, rebentar a linha e parar de bordar, guardar o bordado, tirar e dobrar o colete, levantar-se;
- b) Expressividade: enfatiza o peso o tempo e a fluência do movimento. A Mulher não controla o fluxo dos seus movimentos, que vai ficando cada vez mais intenso até que ela se levanta da cadeira. Podemos dizer que essa combinação caracteriza um Ímpeto Apaixonado, pois reforça a emoção.

5ª Subcena: O vôo do pássaro

Desde a fala do Homem: *Um só... lua... sol... estrela solitária... sereia... profundezas... fundo... do mar... quente... lisa... úmida...* até o momento em que ele sente dor e cai na cama.

Ritmo: pulsante

Clima: de fantasia, poético.

Objetivo dos dois: ter relações sexuais.

Emoção básica dos dois: prazer, desejo.

Resumo da ação: Eles se encontram e se preparam para as relações sexuais.

Resumo da ação corporal: Eles voam.

Momento-foco: desde o momento em que eles alçam vôo até quando o Homem cai com dor.

Ênfases de movimento (ver ANEXO E – MF 18):

- a) Corpo: ênfase para as omoplatas iniciando os movimentos sucessivos que percorrem os braços como ondas, ressoando pelo corpo todo;
- b) Espaço: Cinesfera ampla.

A partir da imagem do pássaro, decidimos enfatizar o movimento das omoplatas e dos braços para expressar esse vôo acoplado que antecede o ato sexual. Quando eles se juntam, traçam no ar o “oito” – símbolo do infinito, que, na notação labaniana, representa o corpo. Daí em diante eles partem para uma viagem de fantasia: sobem no tapete mágico, vislumbram lugares imaginados, e fazem a corte.

Cena 5: A RÃ

1ª Subcena: As dores do parto

Do momento em que o Homem sente a primeira dor e larga a Mulher, até a fala dela: *Ai! Mais devagar!*

Ritmo: pulsante crescente

Clima: instigante, nervoso, tenso.

Objetivo do Homem: consumir o ato sexual.

Objetivo da Mulher: consumir o ato sexual.

Emoções básicas do Homem: nervosismo, medo.

Emoções básicas da Mulher: desapontamento, irritação.

Resumo da ação: a Mulher reclama X o Homem explica.

Resumo da ação corporal: a Mulher senta X o Homem esfrega o estômago.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 19):

Mulher: Justo agora? Disse que agüentava... vai brochar?

Homem: Parece que mexe lá dentro... coça... arranha...

Mulher: Não está é com vontade!

Homem: Estou! Louco de vontade!

Mulher: É só para me infernizar que faz isso, não é? Vou bordar... nem devia...

Homem: Acha que eu ia gastar lábia à toa? Sinto dor... o que posso fazer? Não está acreditando?

Mulher: Escute bem... reclama que eu sempre nego... agora estava pronta...

Homem: Põe a mão aqui! Sente? Estou com medo!

Ênfases de movimento: os pequenos movimentos das mãos do homem ao demonstrar a aflição que sente, acompanhando o caminhar da rã no seu esôfago. Ele aperta, esfrega e massageia a região do estômago até a garganta.

2ª Subcena: O parto

Da fala da Mulher: *Outra vez? Até Está quase... pronto!*

Ritmo: acelerado.

Clima: tenso, fantástico, insólito.

Objetivo do Homem: parir a rã pela boca.

Objetivo da Mulher: identificar o que é e ajudar.

Emoções básicas do Homem: desespero, medo.

Emoções básicas da Mulher: perplexidade, desespero, nojo.

Resumo da ação: a Mulher esbraveja X o Homem se contorce X a Mulher ajuda X o homem cospe a rã.

Resumo da ação corporal: a Mulher se agita sem sair do lugar X o Homem se contorce X Ela chega mais perto e puxa a rã X o Homem salta.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 20):

Mulher: Está saindo um pezinho da sua boca! Um pé... de sapo?! Nunca vi uma coisa assim! Meu Deus! Diga alguma coisa, fale comigo! Fala maldito! Está saindo... mexe... está vivo! Sai um sapo da sua boca! Calma... vou ajudar... está quase... está quase... pronto!

Ênfases de movimentos:

Homem:

- a) Corpo: as ações corporais de dobrar-se, contorcer-se, espremer-se, esticar-se, esfregar-se, engasgar, puxar, saltar. Ênfase na iniciação do movimento a partir do estômago;
- b) Expressividade: movimentos firmes e repentinos, um após o outro, imprimindo um ritmo nos espasmos. Pode ser considerado um estado Rítmico;

Mulher:

- a) Corpo: ênfase na dificuldade da Mulher de sair do lugar. Porém, mesmo sem deslocamento espacial, todo o corpo dela se agita;
- b) Expressividade: o movimento interior e exterior do corpo da Mulher acompanha o ritmo dos espasmos do Homem, num peso firme e tempo repentino. A Mulher também está num Estado Rítmico;
- c) Forma: ênfase na linha formada pelos braços esticados dos dois. Quanto ao relacionamento, destacamos a resistência da Mulher em aproximar-se do Homem.

3ª Subcena: A nossa rã

Da fala da Mulher: *Não posso acreditar! Até a Mulher colocar a rã na bacia, junto dos Anjos.*

Ritmo: andante.

Clima: desconcertante, de estranheza, insólito.

Objetivo do Homem: livrar-se da rã.

Objetivo da Mulher: acolher a rã.

Emoções básicas do Homem: nojo, perplexidade, aversão.

Emoções básicas da Mulher: surpresa, carinho, desvario. Sentimento maternal.

Resumo da ação: a Mulher acolhe X o Homem rejeita.

Resumo da ação corporal: a Mulher pega a rã e mostra para o Homem X o Homem afasta o corpo.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 21):

Homem: Vamos dar um fim nisso...

Mulher: Não podemos...

Homem: É só uma rã! Por que não?

Mulher: Não é uma rã qualquer! Tome! Ela é sua!

Homem: O que faço com isso?

Mulher: Não sei... põe na pia do banheiro... encha de água... rãs gostam de água... a nossa também vai gostar... (sai embalando a rã)

Ênfases de movimento: os movimentos da Mulher ao pegar a rã.

Mulher:

- a) Corpo: ações corporais de abaixar-se, pegar e embalar a rã como se fosse um bebê;
- b) Expressividade: a Mulher está focada na rã e os movimentos são diretos, leves e lentos. A Mulher executa todas as ações com muito cuidado e delicadeza. Caminha como se deslizasse pelo espaço. Podemos dizer que a Ação Básica de deslizar configura-se em todos os movimentos.

3ª LIGAÇÃO DE CENAS: MAQUINAÇÕES

(ver ANEXO E – 3ª Ligação de Cenas)

Do momento em que a Mulher caminha com a rã para colocá-la na bacia junto dos Anjos, até quando ela acorda o Homem.

Ritmo: pulsante.

Clima: inquieto, instigante.

Objetivo dos Anjos: ajudar.

Objetivo do Homem: dormir.

Objetivo da Mulher: colocar as idéias em ordem e encontrar uma maneira de aproveitar a situação.

Emoção básica dos Anjos: eles se mostram solidários.

Emoção básica do Homem: cansaço.

Emoção básica da Mulher: ansiedade, expectativa, excitação.

Resumo da ação: os Anjos ajudam X o Homem dorme X a Mulher pensa.

Resumo da ação corporal: os Anjos recebem a rã X o Homem deita X a Mulher planeja e se agita.

Ênfase de movimento: nesta cena, a Mulher prepara a sua virada, e, enquanto maquina o seu corpo não consegue ficar parado. Enfatizamos os pensamentos impulsionando os movimentos. Não sabemos exatamente o que ela pensa, mas podemos imaginar através das suas ações: ela senta, balança o corpo, levanta, pega e admira os sapatos de salto, deixa-os pronto para o uso, senta outra vez e acorda o Homem. Nossa intenção foi passar para o público a sensação de que, em apenas uma noite, alguma coisa tinha mudado dentro da Mulher.

Cena 6: PROPOSTAS

1ª Subcena: Os cuidados

Da fala da Mulher: *Doeu?* Até a fala do Homem: *Aqueles malditos não vão aparecer mais...*

Ritmo: pulsante.

Clima: fantástico, ansioso.

Objetivo do Homem: desabafar.

Objetivo da Mulher: saber de tudo e se aquilo poderia se repetir.

Emoções básicas do Homem: angústia e alívio.

Emoções básicas da Mulher: curiosidade, excitação.

Resumo da ação: a Mulher pergunta X o Homem conta.

Resumo da ação corporal: A Mulher senta no chão, bem perto do Homem.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 22):

Mulher: Será sempre assim agora? Quando começou a sentir?

Homem: Desde moleque sinto uma coisa...

Mulher: Nunca me falou...

Homem: Achava que todo homem sentia isso... nunca disse para ninguém...

Mulher: Está com medo?

Homem: ...no começo era fraca... com o passar dos anos, foi ficando cada vez mais forte... nos últimos tempos aumentou...

Mulher: Por que nunca me contou?

Homem: Agora começo a entender porque os homens da minha família morrem cedo...atingem uma certa idade, vão emagrecendo... definhando... e morrem.

Ênfases de movimento: nesta cena, enfatizamos o que é revelado pelo homem e as reações do corpo da Mulher, que está próximo e completamente atento. Movimentos sombra (ver 2.2) aparecem, denunciando as emoções dos dois.

2ª Subcena: A proposta

Da fala da Mulher: *E eu? Como fico agora? Até a fala do Homem: Não podemos...*

Ritmo: moto contínuo.

Clima: delirante, animado.

Objetivo da Mulher: convencer o Homem a aceitar a sua proposta.

Objetivo do Homem: resistir.

Emoções básicas do Homem: indignação, perplexidade, ele está atônito.

Emoções básicas da Mulher: entusiasmo, empolgação.

Resumo da ação: a Mulher argumenta X o Homem contesta.

Resumo da ação corporal: a Mulher brinca no espaço e gesticula X o Homem assiste sentado.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 23):

Mulher: ...se tomasse uma colher de óleo antes... ou comesse manteiga... lubrificaria... elas sairiam com maior facilidade...

Homem: E as garras? São elas que me machucam!

Mulher: Elas não precisariam escalar para sair...

Homem: Você ficou louca? Até onde acha que agüentaria?

Mulher: ...com o tempo, sua garganta vai dilatar... pegará prática... pode tirar muito proveito disso... já pensou no prazer que isso pode lhe dar?

Homem: Me propõe o quê? Que me sujeite a essa humilhação?

Mulher: Proponho que façamos muitas...

Ênfases de movimento: a ênfase está nos movimentos da Mulher. São movimentos faciais e gestuais, com destaque para os braços, mãos e dedos em constante espalhar e recolher. Ela representa o que aconteceria com as rãs na garganta do Homem. Quanto às marcações, ela se espalha pelo espaço, com leveza.

3ª Subcena: E quem precisa de clima?

Da fala da Mulher: *Faremos tudo sozinhos...*, até *Vem meu pássaro, voar...*

Ritmo: pulsante.

Clima: malicioso

Objetivo da Mulher: levar o Homem para a cama.

Objetivo do Homem: esquivar-se.

Emoção básica do Homem: medo.

Emoções básicas da Mulher: excitação, entusiasmo.

Resumo da ação: a Mulher provoca X o Homem resiste.

Resumo da ação corporal: a Mulher gesticula, ilustrando as palavras X o Homem olha.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 24):

Mulher: Faremos tudo sozinhos... eu e você... juntos... mas primeiro, meu amor, teremos que produzir mais... bem mais... Rãs machos e fêmeas...

Homem: E como saberemos que virão dos dois sexos?

Mulher: No meio de muitas, certamente virão... está pronto?

Homem: Agora?

Mulher: Não vai recusar, vai?

Homem: Pensa que é assim? Nem tem clima...

Mulher: E quem precisa de clima? Para isso basta vontade... Não tem hora nem lugar...

Ênfases de movimento: estão na movimentação da Mulher. Aqui, procuramos fazer uma alusão ao que o Homem fez na subcena *Drops de Hortelã*, pois, apesar de os papéis estarem invertidos, a situação é semelhante.

Mulher:

- a) Corpo: movimentos gestuais dos braços, mãos, dedos e pernas;
- b) Espaço: alternância da amplitude da Cinesfera - ora os movimentos são próximos do corpo, ora se afastam e desenharam o espaço. Destacamos também as linhas traçadas pelo gestual, que se alternam entre linhas curvas e retas;
- c) Expressividade: enfatizamos o fator espaço, alternando movimentos gestuais diretos e indiretos.

4ª LIGAÇÃO DE CENAS: INVERSÃO DOS PAPÉIS

(ver ANEXO E – 4ª Ligação de Cenas)

Desde a fala da Mulher: *Vem... meu pássaro... voar..., até* o momento em que a Mulher cruza os braços.

Começamos a movimentação corporal fazendo, mais uma vez, alusão a uma cena anterior – *O vôo do pássaro* (Cena 4 – 5ª Subcena), onde a Mulher acompanha o Homem num vôo fantástico. Agora, a Mulher faz uma viagem solitária, pois o Homem não corresponde aos seus desejos.

Ritmo: moderado, marcado.

Clima: tenso.

Objetivo da Mulher: ter relações sexuais.

Objetivo do Homem: tentar.

Emoção básica da Mulher: expectativa, determinação, raiva.

Emoção básica do Homem: resistência, frustração, vergonha.

Resumo da ação: o Homem brocha X a Mulher se irrita.

Resumo da ação corporal: o Homem desmonta X a Mulher cresce e se monta.

Ênfases de movimento: a ênfase foi atribuída às oposições.

O Homem não age X a Mulher calça o sapato, faz pose, bate o pé, cruza os braços.

O Homem desce até o nível baixo X a Mulher sobe no salto.

Ele se encolhe num movimento seqüencial iniciado pela cabeça X Ela se estica.

Ele age em tempo prolongado X Ela executa ações repentinas.

Ele fica largado X Ela faz pose.

Ele fica na forma da bola X Ela tende para a forma da agulha.

Eles ficam um de costas para o outro.

Cena 7: SEGUNDA PROPOSTA

1ª Subcena: Proposta indecente

Da fala da Mulher: *Pode tratar de acordar!, até ... romantismos a esta altura, não!*

Ritmo: vibrante, ligeiro.

Clima: animado, delirante.

Objetivo da Mulher: submeter o Homem à sua vontade.

Objetivo do homem: dissuadi-la.

Emoções básicas do Homem: indignação, perplexidade, nojo, revolta.

Emoções básicas da Mulher: euforia, prazer, ressentimento.

Resumo da ação: a Mulher propõe X o Homem contesta.

Resumo da ação corporal: A Mulher se requebra X o Homem assiste.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 25):

Mulher: Sou feia? Não sente tesão por mim? Posso entender tudo... se não quer mais fazer comigo, contrato duas mulheres para você...

Homem: Ficou mesmo louca! Além de tudo, elas dariam com a língua nos dentes! O que fariam quando vissem o que sai de dentro de mim?

Mulher: Procuo duas de extrema confiança... jovens... atraentes... daríamos participação nos lucros! Vou à cidade, procuro, escolho... sei o seu gosto... o que é? Que cara é essa? Falsos moralismos agora? Nada pode atrapalhar os negócios... romantismos a esta altura, não!

Homem: Não posso acreditar no que escuto!

Ênfases de movimento:

Mulher:

- a) Corpo: as ações de dançar, rebolar, subir na cama, cercar, colocar o xale, desfilar, exhibir-se. Liderança dos quadris e dos braços;
- b) Espaço: exploração da alternância de níveis entre Mulher e Homem. Quanto à amplitude da Cinesfera, a Mulher executa movimentos pequenos com o quadril, depois abre os braços e se expande pelo espaço;
- c) Expressividade: valorização dos movimentos repentinos. Ela pontua com o quadril, agita e chicoteia o ar com os braços.

2ª Subcena: A Mulher seduz

Da fala do Homem: *Para onde estamos indo?*, até a fala da Mulher: *...eu já começo a cavar...vem...*

Ritmo: crescente.

Clima: erótico, agressivo.

Objetivo do Homem: resistir.

Objetivo da Mulher: seduzir o Homem.

Emoções básicas do Homem: humilhação, fraqueza.

Emoções básicas da Mulher: excitação, sadismo.

Resumo da ação: a Mulher pressiona X o Homem se queixa.

Resumo da ação corporal: a Mulher faz movimentos eróticos X o Homem se encolhe.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 26):

Homem: Para onde estamos indo? Esquece dos meus sentimentos... me humilha...

Mulher: Só procuro dar um sentido prático para as coisas... o que mais te excita? Fala! Eu faço! Gosta de olhar revistas suecas? Filmes? Revele se tem algum fetiche... calcinha... sapato... gosta de chicote, bota? Quer que eu faça alguma massagem em algum lugar especial do seu corpo?

Homem: Minha garganta dói... está ferida ainda...

Ênfases de movimentos: os movimentos da Mulher.

Mulher:

- a) Corpo: a Mulher ilustra tudo o que fala, destacando as ações corporais de deitar, rolar, molhar a ponta dos dedos na boca, soltar os cabelos, abrir as pernas, apontar o pé, chicotear, pisar e esfregar o chão com o pé, girar a cabeça;
- b) Expressividade: a ênfase está na agressividade das ações, utilizando o peso firme e o tempo repentino, alternando o fator espaço entre direto e indireto, como quando ela chicoteia o ar ou roda a cabeça. A Mulher estabelece um ritmo constante e determinado em toda a seqüência de movimentos.

3ª Subcena: Golpe fatal

Da fala da Mulher: *O barulho continua...*, até *Quer que eu faça para você?*

Ritmo: andante.

Clima: tenso, de suspense, angustiante.

Objetivo do Homem: parar de lutar.

Objetivo da Mulher: submeter o Homem.

Emoções básicas do Homem: impotência, apatia, angústia.

Emoções básicas da Mulher: prazer, se sente poderosa, no controle.

Resumo da ação: Mulher envolve X Homem se rende.

Resumo da ação corporal: a Mulher senta no colo do Homem e abraça-o X o Homem afunda o corpo na cadeira.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 27):

Mulher: ... senta aqui...

O homem senta.

Mulher: Você é tão bonito... sua barba está raspando... me machuca... quer que eu faça para você?

Ênfases de movimento: a passividade do homem levando-o quase a imobilidade, em oposição ao excesso de movimentos da Mulher. Nessa movimentação, enfatizamos o relacionamento

estabelecido pela ação da Mulher de acoplar-se ao Homem num abraço que o sufoca e suga a sua força, atribuindo a ela o papel de possuidora e opressora.

Cena 8: A PRODUÇÃO

1ª Subcena: A Escala de trabalho

Da fala da Mulher: *Acorda..., até Ou será que o seu egoísmo é tanto que não vai querer dividir comigo isso que tem aí...*

Ritmo: acelerado.

Clima: alucinado.

Objetivo do Homem: parar.

Objetivo da Mulher: aumentar a produção.

Emoções básicas do Homem: indignação, impotência, dor.

Emoções básicas da Mulher: sadismo, excitação, euforia, está alucinada.

Resumo da ação: a Mulher dá as ordens X o Homem se lamenta.

Resumo da ação corporal: a Mulher rodeia o Homem X o Homem fica largado na cadeira.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 28):

Homem (sentado na cadeira, braços ao longo do corpo, cabeça pesando para trás): Se continuarmos assim, vou morrer!

Mulher (quase saltitando em volta do Homem): Não vai não! Ninguém morre disso... pela minha escala, procuro até te poupar mais! Acordamos, você toma um café bem reforçado, vai ao banheiro e volta para a cama... damos a primeira! Levo você para tomar sol, levamos a que acabamos de fazer para os tanques, você volta para cá, eu vou à cidade... quando ficar sozinho, procure descansar bem... volto, a gente almoça, espera a digestão e damos a segunda do dia...

Homem: Não vou agüentar!

Mulher: Vai sim! E a minha técnica? Não conta mais? Gosta tanto que até geme de prazer!

Ênfases de movimento: ênfase para a entrega do Homem ao seu próprio peso e para o cerco que a Mulher faz em volta dele.

Mulher:

- a) Corpo: ela ergue a saia, marcha em volta do Homem quase saltitando e faz uma rotação com os braços como se fosse um motor. Depois, senta no meio das pernas dele.
- b) Espaço: progressões em linhas curvas e alternância de níveis;

- c) Expressividade: ela está eufórica e expressa um ritmo de trabalho. Enfatiza o tempo repentino e o peso firme. Podemos dizer que ela imprime um estado Rítmico ao movimento;
- d) Relacionamento: ela rodeia o Homem e depois resvala para o meio das pernas dele.

2ª Subcena: O jogo agora é meu!

Da fala do Homem: *Como pode?* até a fala da Mulher: *Vem cá, vou te dar um beijo!*

Ritmo: crescente.

Clima: cruel, opressivo, torturante.

Objetivo do Homem: não fazer nada, render-se, entregar-se.

Objetivo da Mulher: subjugar o Homem, humilhá-lo.

Emoções básicas do Homem: cansaço, impotência, apatia, dor.

Emoções básicas da Mulher: satisfação, prazer, sentimento de vingança, sadismo.

Resumo da ação: o Homem se lamenta X a Mulher dá as regras do jogo e tripudia X o Homem obedece.

Resumo da ação corporal: o Homem se dobra sobre si mesmo X a Mulher manipula o Homem como se ele fosse um boneco X o Homem levanta.

Momento-foco (ver ANEXO E- MF 29):

Homem (dobrando-se completamente sobre si mesmo): Como pode? O que mais me dava prazer na vida, transformou-se agora num sacrifício, num inferno! Sinto dores pelo corpo todo...

Mulher (alisando as costas do Homem): Sempre vivemos aqui sozinhos... longe de tudo... do mundo... (debruça-se sobre ele, envolvendo-o completamente) Você não tem mais ninguém... só eu! (Levanta-se e puxa a cabeça dele para trás) Aceite... não tem outra saída... eu te alimento... Depende mesmo de mim para tudo... (desmancha a trança dele) Somos um só... unha e carne... pão e manteiga... Romeu e Julieta! (Vai para frente do Homem) O jogo agora é meu... dou as cartas... (Bate palmas) Vamos, levante... precisa tomar sol... está ficando pálido...

O Homem levanta-se lentamente.

Mulher: Vai valer a pena um pouco de sacrifício agora... vamos... sorria...

Ênfases de movimento:

Homem:

- a) Corpo: as ações de dobrar o corpo e soltar os braços. Quando se levanta, o movimento inicia pelo quadril;

- b) Expressividade: está apático, entregue ao próprio peso. Utiliza o tempo prolongado;
- c) Forma: quando se dobra, define a forma da bola.

Mulher:

- a) Corpo: as ações de alisar, envolver, fazer uma rotação com o braço, puxar.
- b) Expressividade: ela está segura, forte, e o tempo das ações é repentino. O peso é firme, com quebras em peso leve, acentuando a ironia;
- c) Forma: ênfase para o momento em que a Mulher se acopla ao Homem numa forma direcionada, transferindo todo o seu peso para o corpo dele.

Cena 9: AS ÁRVORES DOS ESPELHOS

1ª Subcena: Estou sempre pronta!

Da fala da Mulher: *Vai pondo os fios que eu vou pendurando...*, até a fala do Homem: *Estou tendo folga temporária.*

Ritmo: andante.

Clima: malicioso, leve.

Objetivo da Mulher: sondar o Homem.

Objetivo do Homem: desestimular a Mulher.

Emoções básicas do Homem: contrariedade, mau-humor.

Emoções básicas da Mulher: animação, preocupação, otimismo.

Resumo da ação: Mulher interroga X Homem desconversa.

Resumo da ação corporal: a Mulher pendura os espelhos X o Homem se afasta.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 30):

O Homem segura a bacia de espelhos e a Mulher pendura.

Mulher (pendurando os espelhos): E a coceira no estômago? Se sentir é sinal que elas voltarão a sair... deve ter mais! Fique de olho, qualquer coisa me avise, estou sempre pronta.

Homem (desviando o olhar): Acho que desta vez acabou mesmo... espero...

Mulher: O que é isso? Fica contente? Sabe o que isso pode significar?

Homem (afasta-se da Mulher): Não se iluda! Viu as últimas? Pequenas, fracas... mortas...

Mulher: Mas deve ter girinos lá dentro! Vamos esperar.

Ênfases de movimento:

- a) Corpo: as ações de pendurar e caminhar ao longo da linha construída pelo varal;
- b) Espaço: enfatizamos a diagonal formada pelo varal, a qual direciona o percurso dos dois atores;
- c) Expressividade: a maneira delicada e leve que a Mulher pendura os espelhos;

- d) Forma: destaque para a maneira que o Homem desconversa, ultrapassando a Mulher. Dessa forma, ele foge da insistência dela.

2ª Subcena: São eles de novo!

Da fala do Homem: *Ouviu o barulho esta noite?*, até *Estou tendo folga temporária...*

Ritmo: pulsante.

Clima: nervoso, tenso.

Objetivo do Homem: sondar a Mulher.

Objetivo da Mulher: despistar, desconversar.

Emoções básicas do Homem: desconfiança, preocupação.

Emoções básicas da Mulher: nervosismo, medo.

Resumo da ação: Homem interroga X Mulher mente.

Resumo da ação corporal: o Homem pára de caminhar X a Mulher se afasta dele e pára de pendurar os espelhos.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 31):

Homem: Ouviu o barulho esta noite?

Mulher (afasta-se do Homem): Acha que tenho tempo para escutar? Caio na cama e durmo...como pedra... o máximo que escuto é o canto suave das rãs...

Homem: O que te parece canção, para mim é um suplício... acordo toda hora... parecia o gemido deles... são eles de novo! Tenho certeza!

Mulher: Você subiu lá! Viu tudo, não viu? Achou até as sementes e o espelho! Tire isso da sua cabeça!

Homem: Vou fazer uma armadilha... dou um jeito de caçá-los outra vez...

Mulher: Acha que cairiam na sua de novo? Não aprendeu? Eles não vão voltar, nem perca seu tempo...

Homem: Você escuta sim... está querendo me enganar... foram eles que deixaram as sementes e o espelho lá...

Mulher: Foi meu pai!

Ênfases de movimento: está na ação da Mulher de desviar o olhar e afastar-se do Homem enquanto é pressionada pelas perguntas dele. O nervosismo é expresso pelos pequenos movimentos *sombra* (ver 2.2) das mãos.

3ª Subcena: Alguma coisa boa há de acontecer...

Da fala da Mulher: *Viu só as árvores? até ...alguma coisa boa há de acontecer...*

Ritmo: andante.

Clima: lírico, patético.

Objetivo do Homem: tirar o corpo fora.

Objetivo da Mulher: convencer a si mesma.

Emoções básicas do Homem: determinação, desalento.

Emoções básicas da Mulher: preocupação, esperança.

Resumo da ação: a Mulher insiste X o Homem desconversa.

Resumo da ação corporal: eles sentam na cama um ao lado do outro.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 32)

Mulher (senta ao lado do Homem): E se vendermos e você não soltar mais nenhuma?

Homem: Acabou... vai colher mais?

Mulher: Não estão no ponto ainda... só amanhã...

Homem: Parece que o tempo está mudando... e vem chuva pesada... quer apostar?

Mulher: Que horas são?

Homem: Nem vem com a sua maldita escala... não adianta...

Mulher (olha para o Homem e tira os sapatos): Você está com um aspecto tão bom... está forte de novo... É impossível que não volte a sentir vontade...(encosta a cabeça no ombro do Homem) Sei esperar... (engancha o braço no dele) Alguma coisa boa há de acontecer...

Ênfases de movimento: destacamos a espera por alguma coisa que nem eles sabem direito o que é. Procuramos transmitir essa sensação por meio do sentar-se lado a lado, cada um olhando para um ponto do espaço.

- a) Corpo: as ações de sentar-se. A Mulher está mais ativa: olha para o Homem, tira os sapatos, encosta a cabeça no ombro dele, segura-o pelo braço;
- b) Forma: ênfase na falta de contato entre os dois, no início do MF. Depois, a Mulher muda o relacionamento, pois toca o Homem com a cabeça e engancha o seu braço no dele.

5ª LIGAÇÃO DE CENA – A ÚLTIMA TENTATIVA

(ver ANEXO E – 5ª Ligação de Cenas):

Ritmo: lento.

Clima: tranqüilo, porém, triste.

Objetivo dos dois: tentar mais uma vez.

Emoções básicas da Mulher: esperança, ternura.

Emoções básicas do Homem: esperança, tristeza.

Resumo da ação: a Mulher convida X o Homem aceita.

Resumo da ação corporal: a Mulher se deita X o Homem se apóia nela.

Ênfase de movimentos:

- a) Corpo: a Mulher se deita e o Homem apóia a cabeça e o tronco sobre ela. Ênfases nas transferências de peso e na continuidade dos movimentos;
- b) Expressividade: os movimentos são leves, diretos e prolongados. Os dois deslizam até se deitarem.
- c) Forma: ao deitar-se, a Mulher se estica e o Homem se torce até apoiar cabeça e tronco sobre ela. No relacionamento proposto por essas ações identificamos claramente a preparação e o contato.

Cena 10: OS ESPELHOS

Na análise desta cena, apresentaremos a partitura que foi elaborada por ocasião da temporada no Centro Cultural, e, a seguir, as alterações realizadas para a apresentação no TUSP.

1ª Subcena: Acabou

Da fala da Mulher: *Não adianta..., até Algum dia vimos alguma coisa com realidade?*

Ritmo: andante.

Clima: de desolação.

Objetivo da Mulher: acabar.

Objetivo do Homem: tentar mais uma vez.

Emoções básicas do Homem: inconformismo, medo, ansiedade.

Emoções básicas da Mulher: cansaço, apatia, amargura, carinho.

Resumo da ação: Mulher avalia, reflete X Homem argumenta.

Resumo da ação corporal: os dois conversam sentados na cama.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 33):

Mulher (virando de costas para o Homem): Onde estão as crianças desta casa? Nem isso pode me dar! (Vai se dobrando sobre si mesma) Veja, enxergue como a gente é! Impotentes diante de tudo! Nós dois somos assim! Nunca houve alegria nesta casa... só solidão... desolação... isso tudo está nos matando!(Levantando o tronco outra vez.) Até quando acha que poderemos viver assim? Todos esses anos só fala comigo, só convive comigo... e o resto do mundo?

Homem (tocando na Mulher): Nós somos um! Você disse... pão e manteiga... unha...

Mulher (olhando para ele): Vivemos de sonhos! Nada aqui é real!

Homem: As rãs são reais! Os anjos...

Mulher: Só você não vê o fim de tudo... como acha que as rãs vão se multiplicar?

Homem: Poderíamos procurar outros machos...

Mulher (acaricia a face do Homem): Elas são diferentes das outras rãs!

Homem (segurando a mão dela): Vamos tentar! Formariam uma outra raça!

Mulher (se solta e vira de costas para ele): Não tenho mais forças... ilusão de novo?

2ª Subcena: Poderia ter sido tão diferente

Da fala do Homem: *Poderíamos começar de novo...* até a fala da Mulher: *tenho pena de você!*

Ritmo: crescente.

Clima: de decisão, de finalização.

Objetivo do Homem: salvar a relação.

Objetivo da Mulher: abrir os olhos do Homem.

Emoções básicas do Homem: ansiedade, insegurança, inconformismo.

Emoções básicas da Mulher: desalento, mágoa, segurança.

Resumo da ação: o Homem suplica X a Mulher replica.

Resumo da ação corporal: os dois permanecem sentados na cama, apenas alterando as posições.

Momento-foco 1 (ver ANEXO E – MF 34a):

Sentados na cama, de costas um para o outro.

Homem: Poderíamos começar de novo...

Mulher: Seria tudo igual! O erro está em nós! Fomos nós que quisemos assim! Veja como vivem as outras pessoas... O homem é sempre o provedor... O protetor! Invertamos muitas vezes os nossos papéis...

Homem: Que culpa tenho? Nunca me ensinaram nada...

Momento-foco 2 (ver ANEXO E – MF 34b):

A Mulher deita com a cabeça no colo do Homem.

Homem (acariciando a Mulher): Eu me sujeito ao que você quiser!

Mulher: Não se humilhe...

Homem: Se acha que preciso mudar, eu farei o que pedir...

Mulher: Não quero mais isso!

Homem (inclinando-se sobre ela): Se eu erreí, você também errou... me dê mais uma chance...

Mulher: Nem eu me reconheço mais... as fantasias, as ilusões, os sonhos... tudo é seu! Nada disso é meu!

Homem: Eu amo você! Preciso de você!

Mulher (olhando para o Homem): Fazemos mal um para o outro! Nunca fui o que realmente sou!

Homem: Por que tudo isso agora?

Mulher (sentando e olhando para ele): Tenho pena de você!

Ênfases de movimento: a proposta foi a de os dois atores não saírem de cima da cama, e explorarem várias posições, tanto sentados quanto deitados. Nessas posições, a ênfase está no relacionamento proposto pela forma de contato: ora frente a frente - sugerindo a vontade de mergulhar dentro da verdade do outro, ora de costas um para o outro - sugerindo a impossibilidade de entendimento, ora reclinados no colo do outro - sugerindo um carinho que ainda existe. As movimentações foram executadas com muita leveza, sem movimentos bruscos ou repentinos.

3ª Subcena: Um gesto de amor

Da fala da Mulher: *Venha aqui... olhe...*, até o final da peça.

Ritmo: adágio.

Clima: poético.

Objetivo do Homem: sair do espelho.

Objetivo da Mulher: colocar o Homem diante dele mesmo.

Emoções básicas do Homem: angústia e medo.

Emoções básicas da Mulher: ressentimento, prazer, compaixão, ternura, amor.

Resumo da ação: o Homem pergunta e implora X a Mulher revela e ironiza.

Resumo da ação corporal: a Mulher coloca o Homem dentro do espelho, manipula os elementos X o Homem fica dentro do espelho X a Mulher senta e borda.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 36)

Homem: Qual é a minha culpa? Por que tanto ódio?

Mulher: este é um gesto de amor... do meu mais profundo amor... aprendi com eles... sempre soube que foram eles que deixaram as sementes e o espelho, como um sinal... estou lhe dando a chance que me pediu... Era o que podia fazer por você... Veja que triste é o seu espectro... Veja como você é... um arremedo de homem...

Homem: Tenha piedade! Não posso!

Mulher: Sei que pode!

Homem: Não me deixe sozinho...

Mulher: É a solidão que sempre procurou! A sua parceira, de agora em diante, será você mesmo! Não diga mais nada! Olhe, meu amado, o que sempre procurou está aí... no seu casulo...

Ênfases de movimento: enfatizamos a maneira leve e lenta que a Mulher conduz toda a cena: ela manipula a terra e a água que estão nos aquários, sem pressa, como se fosse senhora do tempo e das emoções. Depois, pega um longo bordado, senta ao lado do espelho e borda serenamente.

Alterações:

Nessa segunda análise, juntamos as duas primeiras subcenas anteriores em uma só, alterando, principalmente, as emoções básicas da Mulher.

1ª Subcena: Não temos mais saída!

Da fala da Mulher: *Não adianta...*, até a fala *Tenho pena de você!*

Ritmo: andante.

Clima: tenso

Objetivo da Mulher: abrir os olhos do Homem e acabar a relação.

Objetivo do Homem: tentar mais uma vez e salvar a relação.

Emoções básicas do Homem: inconformismo, surpresa, insegurança, está desnorreado.

Emoções básicas da Mulher: segurança, paz, lucidez, determinação, carinho.

Resumo da ação: Mulher reflete e avalia X Homem contesta, argumenta e justifica.

Resumo da ação corporal: os dois conversam sentados frente a frente, cada um em uma cadeira. A cama permanece vazia.

Momento-foco (ver ANEXO E – MF 35):

Apesar de destacarmos um fragmento de cena no DVD, ele é somente para ilustrar a movimentação, pois preferimos trabalhar esta subcena como um bloco só, isto é, sem a identificação de um MF, pois o conflito está instalado em toda ela. Sendo assim, esta unidade pode ser considerada o grande momento-foco do espetáculo, ou seja, tudo nela é ação dramática. É onde o conflito começa a ser resolvido.

Ênfases de movimento: destacamos a ausência de deslocamento e de grandes movimentos, os quais se resumem a pequenas intenções corporais transmitidas por uma leve inclinação de tronco ou de cabeça. A ênfase escolhida foi colocar, talvez pela primeira vez, Homem e Mulher de frente um para o outro, verbalizando, sem subterfúgios, aquilo que realmente pensavam e sentiam.

2ª Subcena: Um gesto de amor.

Aqui, não houve alterações na partitura, somente na numeração: de 3ª subcena, essa unidade passa a ser a 2ª subcena.

As partituras cênicas que apresentamos acima contêm as “placas indicativas” que nos direcionaram no caminho que percorremos para levar o texto teatral *O Provedor* a sua representação. Elas registram, de uma forma objetiva, o processo descrito no quarto capítulo desta dissertação, ou seja, ao mesmo tempo em que sintetizam, fornecem um panorama completo dos elementos que atuaram como estímulos de criação na construção da encenação e da articulação que fizemos entre nossas duas ferramentas de trabalho: a análise de texto e a movimentação corporal.

Com as oficinas, iniciamos o processo de criação da encenação de *O Provedor*. Ao finalizarmos essa etapa, tínhamos nas mãos uma primeira análise do texto e atores familiarizados com o Sistema Laban, isto é, com corpos despertos o suficiente para responder ao que nos propusemos: escolher conscientemente os movimentos expressivos para externalizar esta ou aquela ação corporal. No processo dos ensaios, realizamos um processo de duas vias: as partituras direcionaram a encenação das unidades, e esta, por sua vez, desdobrou e complementou a análise das cenas a partir das movimentações corporais realizadas. Como resultado desse trabalho, chegamos ao espetáculo *O Provedor*.

A seguir, apresentaremos as nossas considerações finais sobre esta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escolhemos finalizar esta dissertação adotando, mais uma vez, os procedimentos dos nossos dois autores fundamentais – Constantin Stanislávski e Rudolf Laban, que, nos seus estudos, desenvolvem e observam respectivamente o texto teatral e o corpo a partir do seu todo e das suas partes. Sendo assim, refletiremos e observaremos a pesquisa dessa mesma maneira, isto é, fazendo primeiramente uma avaliação geral do processo quanto às principais metas e respostas que nos propusemos a alcançar, e, depois, ressaltando alguns pontos que se destacaram ao longo do nosso percurso.

Esta pesquisa se dividiu em duas grandes partes: uma teórica e outra prática. Na primeira, nós ampliamos e aprofundamos nosso conhecimento sobre os autores, estudando as suas biografias, pensamentos, e os elementos de cada sistema. Desta maneira, conseguimos entender melhor o propósito, o percurso e o processo de cada um deles, percebendo as etapas das suas vidas como as fases do desenvolvimento dos seus métodos. Essa parte teórica, em si, já nos forneceu conteúdo e material suficientes para modificar a nossa prática profissional, tanto na área da encenação quanto na do ensino. Quando terminamos esse estudo, os conteúdos, agora mais ricos e fundamentados, já estavam sendo aplicados nas aulas e nos trabalhos de direção teatral desta pesquisadora, proporcionando-lhe novas experimentações e trazendo-lhe um novo olhar sobre a sua prática. Isso fez com que conseguíssemos formular uma proposta de metodologia para esta pesquisa com mais clareza e consistência. Podemos considerar que essa primeira fase, através da prévia aplicação de alguns conhecimentos, realizou a pavimentação do caminho que iríamos percorrer dali para diante.

A parte prática da pesquisa abrange os ensaios e a temporada de *O Provedor* no Centro Cultural São Paulo. O processo dos ensaios, quanto a sua duração, acabou somando o tempo que esta pesquisadora normalmente tem para encenar um espetáculo teatral: sessenta dias, proporcionando assim, que as hipóteses fossem verificadas dentro do universo proposto, isto é, coerentes com o curto tempo disponibilizado para a montagem de um espetáculo profissional.

Como descrevemos no Capítulo 4, as duas primeiras etapas do trabalho – o estudo do texto e a preparação corporal foram abertos à participação de artistas iniciantes, sob o formato de oficinas. O que esse procedimento nos trouxe? O que cabe considerar?

Certamente, com as oficinas, nós tivemos muito mais riqueza, polêmica e reflexão do que teríamos com somente dois atores. Trabalhando apenas com eles, talvez a encenação ficasse paralisada em uma primeira concepção. Construir a encenação com muitos atores, aproveitando a diversidade de bagagem e pensamento que eles apresentavam, ampliou sobremaneira o desenvolvimento da pesquisa. Além disso, essa etapa de trabalho atuou como um laboratório, onde experimentamos novas maneiras de aplicar e relacionar os conteúdos com a prática teatral. Preparar aulas e exercícios, e, ao mesmo tempo modificá-los a partir da resposta dos alunos-atores, por si só foi um processo de renovação. Da mesma forma que o estudo dos autores e dos seus sistemas de trabalho influenciou na nossa prática profissional, as oficinas também o fizeram. Cada encontro mostrava o que poderia ser aproveitado, ampliado ou modificado na próxima etapa, isto é, nos ensaios que viriam a seguir.

Quanto à nossa vontade de colaborar com a formação continuada dos artistas de palco, trazendo-lhes práticas sistematizadas e fundamentadas que lhes forneçam bases um pouco mais consistentes no processo em direção a um produto cênico profissional, e que ao mesmo tempo lhes tragam experiência e material para próximos trabalhos, acreditamos que ela foi realizada. Sabemos que, com duas oficinas, não estamos trabalhando todos os aspectos necessários no aprimoramento desses criadores, mesmo porque esse movimento não possui um ponto de chegada. Porém, percebemos pelos seus próprios relatos, que mesmo aqueles que não fizeram parte do espetáculo, saíram dos nossos encontros estimulados a aplicarem os novos conhecimentos nas suas práticas pessoais e a continuarem a investigação nas duas áreas abordadas. Alguns como professores e diretores de outros grupos teatrais levavam as aulas de imediato para essas atividades, adaptando-as para a sua realidade específica e trazendo o retorno para nós. Nesse processo, acreditamos que obtivemos uma troca enriquecedora, pois os dois lados foram contemplados: pesquisadora e alunos. Ambos saíram dessa experiência com um material possível de ser utilizado e adequado para diferentes segmentos que tenham no estudo no texto e na movimentação corporal o seu foco de atenção.

Dirigindo o nosso olhar para cada oficina separadamente, cabe ressaltar a surpresa que tivemos ao constatar o desconhecimento ou desinteresse dos atores iniciantes em relação à análise de texto. Porém, ao mesmo tempo em que eles têm uma profunda resistência por esse tipo de trabalho, à medida que compreendem e dominam procedimentos que, à primeira vista parecem ser intelectuais, racionais, teóricos, ou técnicos - coisas que abominam, começam a se envolver e a se entusiasmar, reconhecendo neles importantes recursos para a sua atuação, tanto como atores quanto encenadores. Também percebem que, da maneira que a análise de texto foi conduzida - que é a sugerida e praticada por Stanislávski, ao invés de ela engessar a

ação criativa e espontânea do artista, pode funcionar como um estímulo, um exercício de criação que antecede o colocar em cena. Assim sendo, cabe ressaltar também a surpresa que eles tiveram quando constataram que, ao final do estudo do texto, tinham nas mãos um material que, mesmo antes de vivenciarem a preparação corporal, permitiu que realizassem, em quinze minutos, um exercício prático de encenação, onde foi levantada a seqüência dos principais fatos do espetáculo. (ver 4.1.1.1) Eles comentaram que, quando começaram a trabalhar os FCs, já sabiam o que iam fazer na improvisação. Nesse momento, eles relacionaram os elementos da análise de texto entre si, percebendo-os como recursos catalisadores para a criação.

Quanto à oficina em que abordamos alguns elementos do Sistema Laban, acreditamos ser importante destacar a sua influência na mudança de atitude dos atores frente à importância da constante preparação corporal no desempenho cênico. Geralmente, esse aprimoramento não é uma prática considerada fundamental na formação do ator que sai de uma escola técnica ou de uma faculdade. Ele entra no mercado de trabalho, acreditando que o seu principal instrumento – o seu corpo, está disponível, preparado e vai, num sopro de inspiração, mover-se com prontidão, desenvoltura e expressividade. Porém, quando os atores entram em contato com o Sistema Laban, e percebem que o universo do movimento tem muito mais conteúdos a serem absorvidos e praticados do que eles imaginavam, e que estes podem contribuir diretamente na prática profissional, começa a surgir um novo olhar. A partir do momento que eles vivenciam cada elemento, que compreendem que podem se mover de inúmeras maneiras, e que isso traz diferentes significados à suas ações, percebemos que eles começam a mudar de atitude. As novas possibilidades de movimento que se abrem a partir dos exercícios realizados, permitem que eles superem e mudem velhos hábitos e condicionamentos de movimentação não somente na cena, mas também no seu fazer cotidiano. Por exemplo, quando eles experienciam os quatro fatores do movimento e identificam que podem ser *lutantes* ou *indulgentes* também na sua vida cotidiana, inicia-se um processo de transformação interna, e a postura externa se modifica, tanto no que se refere ao profissional quanto aos relacionamentos interpessoais. Enfim, eles passam a entender a real necessidade da consciência corporal e do movimento em um processo de comunicação, seja ele qual for.

Preparado pelas etapas anteriores, o próximo segmento dos ensaios e a temporada do espetáculo permitiram, além do desenvolvimento da pesquisa em si, que caminhássemos para alcançar a realização de alguns dos nossos objetivos específicos: revelar e analisar o passo a passo desse processo por meio de um registro sistematizado, o qual contém todo o caminho que percorremos para levarmos um texto teatral a sua representação. Acreditamos na

relevância desse procedimento, pois verificamos que foi ele que proporcionou o observar, rever, revisar e refletir com mais clareza sobre o que era vivenciado durante as etapas, na medida em que nos distancia do processo e nos coloca na posição de analistas. Percebemos que essa observação distanciada, sistematizada e fundamentada por uma base teórica, nos levou a transformar nossos métodos de trabalho, confirmando, mais uma vez, a relação dinâmica entre teoria e prática, uma modificando a outra.

Porém, cabe ressaltar que, apesar de termos formatado uma maneira de encenar um texto teatral, ela não é fechada em si mesmo nem uma receita que sempre dá certo. Pelo contrário, percebemos que quando ela é reaplicada, não é mais a mesma, evoluiu, modificou. A aplicabilidade dessa prática a outros textos e a outros elencos depende de muitos fatores, e, dentre eles, destacamos as características pessoais e profissionais dos atores. Resultados diferentes virão a partir dessas variáveis. Acreditamos que, quanto mais preparados e homogêneos forem os envolvidos em relação a alguns aspectos que fazem parte da formação básica do ator, como a consciência corporal e rítmica e a expressão vocal melhor e mais facilmente percorrerão o caminho que propusemos, pois a nossa proposta não abrange todos os aspectos da atuação. Ao mesmo tempo, indivíduos heterogêneos nos impulsionam a descobrir outras maneiras de atingir nossos objetivos.

Quanto ao fator tempo, que foi um dos elementos predeterminados para o desenvolvimento da nossa pesquisa, percebemos que ele não foi suficiente para aproveitarmos amplamente aquilo que foi adquirido durante a trajetória de construção da encenação. Nesse percurso, nosso olhar se abriu para detalhes que antes não percebíamos, instigando-nos a experimentá-los um pouco mais. É como se o caminho que formatamos fosse um piso capaz de receber, sobre e dentro dele, vários outros elementos. Mantendo nossa proposta de trabalhar com um produto para ser colocado no mercado, talvez a possibilidade de mais um mês de ensaio nos permitisse usufruir e aprofundar o material obtido ao longo do processo. Sobre isso, voltaremos a comentar no decorrer dessas considerações.

Propusemo-nos, com este trabalho, pesquisar uma maneira de levar o texto teatral à representação que se orientasse a partir da ação dramática de cada cena, utilizando dois principais estímulos de criação: a análise de texto e a movimentação corporal do ator. Para isso, investigamos uma maneira de articular esses dois elementos para que o espetáculo pudesse ser construído a partir do que consideramos os pilares da encenação: o resumo da ação dramática de cada unidade.

Tínhamos uma hipótese básica que propunha funções e estabelecia um diálogo entre a análise de texto e a movimentação corporal, como segue:

A análise de texto segundo Stanislávski pode identificar e resumir as ações dramáticas de cada cena; por sua vez, o movimento corporal do ator, preparado por meio de alguns elementos do Sistema Laban pode executar essas ações expressivamente, estabelecendo-se, a partir do momento em que começamos a levantar o espetáculo, um diálogo dinâmico e constante entre esses dois elementos.

Nessa perspectiva, confirmamos a primeira parte da nossa hipótese, ou seja, nos trabalhos de mesa conseguimos definir o resumo da ação dramática de cada cena, a partir do que era analisado no texto teatral. Ainda quanto a esse primeiro elemento – o estudo do texto, tínhamos uma hipótese secundária que afirmava que tal procedimento poderia gerar uma partitura cênica contendo alguns importantes estímulos de criação. Confirmamos também essa afirmativa, pois terminamos o trabalho de análise de texto com aquilo que Stanislávski chama de “estímulos para agir em uma determinada circunstância”, indicados na partitura cênica: objetivos, emoções, o resumo do que foi verbalizado para instituir o conflito, o ritmo e o clima. Dessa maneira, tínhamos uma partitura emocional, intencional e rítmica de cada cena, ou seja, sabíamos o fato principal, as emoções internas das personagens, as suas intenções, o resumo da ação dramática verbal⁶², o ritmo e o clima resultantes dessa combinação.

Quanto a verificar e confirmar a eficiência do Sistema Laban, na preparação de atores – um dos nossos objetivos e hipóteses secundárias -, podemos observar não só a partir dos resultados obtidos nesta encenação em particular, mas também, a partir da comparação com outros elencos, que não tiveram a mesma vivência corporal. Nesse sentido, podemos afirmar que o rendimento dos atores, quanto ao movimento corporal e à consciência do significado deste, foi muito mais além e rico do que o de aqueles que não experienciam o Sistema Laban. Mesmo num curto período de ensaios, tal sistema influenciou visivelmente na atuação corporal do elenco, contribuindo não só para estabelecer um vocabulário comum de comunicação, mas também para que os elementos da partitura cênica, especialmente as ações dramáticas, fossem qualificados de uma maneira expressiva e inusitada. Dessa maneira, confirmamos a segunda parte da nossa hipótese principal.

No caminho que propusemos trilhar para construir a encenação, podemos considerar a análise de texto e a preparação corporal como elementos coadjuvantes, mas imprescindíveis, que atuaram como facilitadores no tratamento da ação, permitindo-nos identificar e trabalhar com o elemento protagonista desta pesquisa – o resumo da ação dramática de cada cena, conduzindo-nos, dessa maneira, para a consecução do objetivo principal desta pesquisa.

⁶² Lembramos que quando usamos a expressão “ação dramática verbal”, estamos nos referindo àquela que ainda está indicada apenas pelas palavras do texto, isto é, não foi manifestada corporalmente pelo ator.

Nesse percurso em direção ao objetivo, cabe ressaltar o papel e a importância dos MFs⁶³ e dos FCs⁶⁴, os quais foram sendo elaborados e ampliados a cada etapa que era percorrida. O resumo da ação dramática de cada unidade, representado por dois verbos antagonistas, foi a nossa célula matriz de criação, a qual se expandiu para os FCs, destes para os MFs, e daí para a totalidade da encenação. Foi por intermédio dos FCs que, no final dos trabalhos de mesa, mesmo antes de iniciarmos a preparação corporal, fizemos um primeiro movimento para encenar o resumo da ação, iniciando a construção da encenação. Esse fragmento de cena essencial expressa o conflito, e, a partir do momento que conseguimos identificá-lo e manifestá-lo corporalmente por meio de ações físicas, levantamos os pilares do espetáculo. Nesse momento, nós materializamos o esqueleto da encenação.

Ao longo da preparação corporal, os FCs foram se ampliando pela própria ação dos atores, e, a cada seqüência de FCs realizada, percebíamos a sua evolução: ficavam cada vez mais elaborados expressivamente, começando a esboçar outros elementos da partitura cênica, como emoções, climas e relacionamentos. Isso significava que estávamos começando a construir em torno desses pilares. No último dia, eles se ampliaram em direção aos MFs, resultando em quase trinta minutos de ação.

Quando começamos a improvisar as cenas do espetáculo, mais uma vez trabalhamos dos FCs aos MFs, continuando a criar a partir deles. Quando o texto foi decorado, essas células foram ampliadas e absorvidas na encenação como um todo.

Assistindo aos vídeos dessas etapas, esse processo fica muito claro: o primeiro trabalho com os FCs - revelando um primeiro esqueleto, ainda sem identidade corporal (ver ANEXO C – 1ª e 2ª seqüência de FCs); esse esqueleto enriquecido pelas ênfases corporais (ver ANEXO C – 3ª seqüência de FCs); depois, os FCs ampliados numa seqüência expressiva e plenamente compreensível da encenação (ver ANEXO C – 4ª seqüência de FCs); em seguida, podemos observá-los como MFs (ver ANEXO E); e, finalmente, o espetáculo (ver ANEXO B). Se assistirmos somente à seqüência dos MFs, teremos uma plena compreensão do espetáculo, e o mesmo acontece com cada seqüência de FCs: nós podemos captar a narrativa e o desenrolar dos seus principais fatos a partir delas. Isso demonstra que o resumo da ação dramática, ou seja, a síntese do conflito, permanece presente em todas essas seqüências, revelando o que as personagens fazem ao longo da peça para alcançar os seus objetivos e resolver o conflito principal. **Em outras palavras, a seqüência dos resumos das**

⁶³ MFs: os momentos-foco são os fragmentos de cena que melhor representam o resumo da ação dramática de cada cena.

⁶⁴ FCs: ainda menores que os MFs, são pequenos agrupamentos de frases que contém o cerne, o extrato da ação dramática de cada cena.

ações dramáticas, seja nos FCs ou nos MFs, demonstra o desdobramento do conflito, a seqüência dos fatos e a linha de ação que cada personagem percorre.

No caminho inverso, se nós conseguimos entender a lógica do espetáculo, a narrativa, a partir daquela pequena célula destacada do texto, ou seja, pelos dois verbos que resumem a ação dramática de cada unidade, isso quer dizer que ela realmente contém a essência das cenas, e, portanto, a encenação pode ser construída a partir dela. É como uma semente, que contém todos os atributos de uma planta. Quando ela é colocada na terra e tratada adequadamente, isto é, com estímulos que a façam germinar, ela explode, brota e cresce até chegar ao seu propósito final.

A partir da reflexão sobre o tratamento e a evolução do resumo da ação dramática de cada cena ao longo do caminho que trilhamos para levar o texto teatral à representação, podemos concluir que alcançamos plenamente o objetivo desta pesquisa, ou seja, nossa encenação foi construída a partir deles, tendo a análise de texto e a movimentação corporal do ator como estímulos de criação.

Quanto à pergunta que norteou esta pesquisa – **De que maneira a análise de texto segundo Stanislávski e a movimentação corporal do ator preparado por meio do Sistema Laban podem atuar e se articular no processo de encenar um texto teatral, para que a encenação possa ser construída a partir da ação dramática de cada cena?** – podemos responder com base no estudo apresentado, e confirmando a nossa hipótese básica nas três partes que a compõem.

Verificamos as duas primeiras partes dessa premissa como verdadeiras, pois tanto a análise de texto quanto a preparação corporal cumpriram a função que determinamos. Agora, descrevendo como articulamos esses dois elementos ao longo do processo de encenação, responderemos a pergunta acima e confirmaremos a última parte da hipótese principal que é: *... estabelecendo-se, a partir do momento em que começamos a levantar o espetáculo, um diálogo dinâmico e constante entre esses dois elementos.*

A partir da afirmativa acima, nós imaginamos uma correspondência constante entre os elementos da partitura cênica gerada pela análise de texto e as ações corporais que eram realizadas para executar o resumo da ação dramática proposto.

Curiosamente, no corpo desta pesquisa, nós ressaltamos um dos pontos de encontro entre o pensamento de Stanislávski e Laban, que estabelece um processo de duas vias entre os estados internos e o movimento, afirmando que os impulsos internos modificam as ações, e estas os impulsos que as geram. Essa relação, do interno influenciando o externo e vice-versa, está presente nos estudos dos dois mestres, e atuou em todo o nosso caminho de encenação,

pois foi exatamente desta maneira que nós estabelecemos um diálogo entre a partitura cênica e a ação corporal do ator. Podemos considerar o conjunto dos elementos da partitura como os estímulos internos geradores dos impulsos para agir os quais eram materializados pelas ações corporais executadas. Estas, por sua vez, trazem junto emoções, que, muitas vezes também afetam e modificam as ações físicas, pois vêm carregadas de novos impulsos para agir. Essa interconexão, onde um elemento complementa e transforma o outro, foi o que conduziu a nossa pesquisa.

No final dos trabalhos de mesa, ao encenarmos pela primeira vez os FCs, iniciamos essa articulação, a qual foi desenvolvida durante a preparação corporal, até se efetivar ao longo dos ensaios. No subcapítulo 4.2.3 desta dissertação, comentamos como essa relação se estabeleceu: as partituras direcionaram a elaboração das unidades, e esta, por sua vez, desdobrou e complementou a análise das cenas a partir das movimentações corporais realizadas. No momento em que conseguimos corresponder, conscientemente, para cada resumo de ação verbal um resumo de ação corporal, o diálogo entre nossos dois materiais de criação se tornou palpável. Percebemos que ações físicas realizadas muitas vezes alteravam ou estavam dissonantes com o que havia sido definido pela análise de texto. Então, voltávamos à partitura, e retornávamos às ações. Esse fluxo entre esses dois elementos foi determinante no ajuste das emoções e para equilibrar o discurso do texto com o discurso do movimento. Muitas vezes, no trabalho com os MFs, ao verificarmos se as movimentações estavam adequadas ao contexto da cena, isto é, se externalizavam expressivamente os elementos da partitura cênica, encontrávamos um desvio ou de um lado, ou do outro. Como observamos ao descrevermos o processo de ensaios: as movimentações corporais atuaram como importantes sinalizadores, mostrando quando a relação entre a análise de texto e a encenação não estavam afinadas, ou dirigindo o nosso olhar para alguma situação mais relevante no contexto da cena. Algumas vezes, ajustamos as emoções; outras, as próprias ações corporais, e, algumas vezes, refizemos toda a análise de texto de uma determinada cena.

Refletindo sobre as considerações acima, respondemos à nossa pergunta confirmando a última parte da hipótese principal: ao longo do processo de encenação, a partir do momento em que começamos a levantar o espetáculo, estabelecemos um diálogo dinâmico e constante entre a análise de texto e a movimentação corporal, verificando, entre esses dois elementos, um processo de duas vias: a partitura cênica gerando estímulos para a ação, e esta, por sua vez, transformando e complementando a partitura.

Quanto ao tempo em que esta pesquisa foi desenvolvida, comentamos anteriormente que seria pertinente mais um mês de ensaios para que pudéssemos usufruir e aprofundar o

material obtido ao longo do processo. Aqui, isso se justifica, pois sentimos falta de a partitura ser mais manuseada e trabalhada conscientemente pelos atores, depois de ser completada. Quando isso aconteceu, isto é, quando terminamos de ajustar as emoções, de analisar as ênfases corporais e a correspondência entre as ações verbais e corporais, o espetáculo já tinha estreado. Acreditamos que as partituras devem ser ferramentas de trabalho e reformulação para o ator e o encenador, ainda antes de estrear o espetáculo, mesmo que o processo de elaboração continue ao longo da temporada. Dessa maneira, elas poderão cumprir e justificar completamente a sua função na construção da encenação.

Revedo o desenvolvimento de toda a parte prática desta pesquisa, destacamos a facilidade com que cumprimos cada etapa, e a maneira natural que uma deu continuidade à outra, estabelecendo uma fluência ao processo de criação, ou seja, uma etapa pavimentou a outra, dando conteúdo e recursos para que a próxima fosse cumprida.

Neste momento das nossas considerações, abrimos um parêntese para falarmos um pouco mais sobre o papel da preparação corporal por meio do Sistema Laban nesse processo.

O espetáculo *O Provedor*, nos moldes que o imaginamos, ou seja, apresentando a movimentação corporal como um dos principais elementos da encenação, encarregada de transmitir ao espectador todas as idéias contidas no texto, não seria possível de ser elaborado com atores despreparados corporalmente. Então, mesmo realizado num curto espaço de tempo, o trabalho corporal foi determinante para a construção dessa encenação e colaborou sobremaneira no desempenho do elenco, capacitando-o a perceber, escolher e propor a ação que considerava mais adequada para expressar este ou aquele pensamento ou emoção. Podemos perceber que o Sistema Laban atua muito rapidamente nos corpos dos atores, ampliando o repertório e o domínio do movimento. A experiência com esse sistema leva-os à compreensão da importância e do papel das ações corporais quando justificadas pelas motivações internas e externalizadas por um movimento expressivo, tornando-se carregadas de significado. Eles passaram a ver e a entender a ação física como a manifestação de alguma coisa interna, e, de posse de todo o repertório adquirido nas aulas, começaram a ter prazer e entusiasmo de experimentar múltiplas maneiras de expressá-la corporalmente, saindo do realismo e transformando a linguagem cotidiana em uma linguagem artística.

O texto teatral, em especial *O Provedor*, por ser desenvolvido na chave do realismo fantástico, nos traz imagens desde o primeiro momento em que entramos em contato com ele. Aos poucos, elas começam a ser contornadas pela nossa imaginação, e tentamos colocá-las em cena. Nesse sentido, destacamos o corpo preparado pelo Sistema Laban facilitando a materialização das imagens trazidas pelo texto através da movimentação e das ações

corporais. Trabalhadas expressivamente, evoluindo do espontâneo ao consciente e deste para o proposital, elas são redimensionadas e passam a ter maior densidade. Dessa maneira, as ações físicas conseguem trazer à tona o imaginário do artista, colocando nas mãos (ou nos olhos) do espectador a possibilidade de limitar ou expandir esse universo a outros significados e interpretações.

Frente ao que observamos sobre o papel da movimentação corporal em um processo de encenação, podemos considerar que o ideal seria podermos desenvolver com os atores, utilizando o Sistema Laban de Movimento como fundamentação, um trabalho constante, que proporcionasse a pesquisa e a experimentação de uma forma mais abrangente aprofundada. Assim, quando chegássemos à cena, teríamos um elenco preparado e pronto para colocar o seu corpo a serviço da personagem e da encenação.

Isso nos leva a refletir que, para o tipo de caminho que escolhemos percorrer, envolvendo a investigação de uma linguagem cênica, talvez fosse pertinente um núcleo de pesquisa mais estável, onde tivéssemos a oportunidade de instrumentalizar melhor o elenco. Mesmo assim, acreditamos ser imprescindível o compromisso de criar um espetáculo profissional para ser colocado no mercado, pois tal produto é um estímulo de chegada e, ao mesmo tempo em que encerra um processo, abre e prepara para outra etapa de trabalho.

Ao finalizarmos esta dissertação, podemos avaliar a escolha dos dois nomes que fundamentaram nossa pesquisa – Constantin Stanislávski e Rudolf Laban, considerando-a positiva e acertada. O entrelaçamento entre os conteúdos de cada um deles, além de trazer mais consistência à nossa prática profissional, deu suporte a todas as etapas que percorremos. A semelhança entre seus pensamentos e conceitos nos trouxe uma unidade de trabalho em torno de um objetivo, e a abrangência dos seus sistemas, agora mais vivenciados, nos leva a múltiplas possibilidades de próximas investigações.

Reafirmando o que comentamos na Introdução deste trabalho: que o apresentado nestas páginas possa ser útil a outros criadores; abrindo campo para novas pesquisas, questionamentos e interrogações. Isso é que aconteceu conosco: o que aflora nesse momento, mais do que satisfação, é um sentimento de inquietude e entusiasmo pelo que poderemos vir a fazer e a ser daqui para frente, levando como bagagem tudo que experienciamos ao longo desse processo.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. *A Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins fontes, 1991.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ASLAN, Odette. *O ator no Século XX: evolução da técnica/problemática da ética*. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Estudos).
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos).
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BONFITO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Estudos).
- BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a Cena Dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BRIKMAN, Lola. *El lenguaje del movimiento corporal*. Buenos Aires: Paidós, 1975.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- CAVALIERI, Arlete. *O Inspetor Geral de Gogol / Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CORDEIRO, Analívia; HOMBURGUER, Cláudia; CAVALCANTI, Cybele. *Método Laban: nível básico*. São Paulo: LabanArt, 1989.
- CORDEIRO, Analívia. *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.
- CASTILHO, Jacyan. Análise do movimento e consciência corporal – O movimento como educação para o ator-bailarino. In: CALAZANS, J.; CASTILHOS, J.; GOMES, S. (Coord.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.
- DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. Tese de doutorado. FFLCH – USP. São Paulo.
- DAVIES, Eden. *Beyond dance: Laban's legacy of movement analysis*. New York: Routledge, 2006.
- DIETRICH, J.E. *Play direction*. New York: Prentice Hall, 1983.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates).

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória. In. MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (Org.). *Reflexões Sobre Laban, o Mestre do Movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

GODOY, Kathya Maria Ayres. *Dança no 3º Grau: o desenvolvimento da auto-expressão criativa*. São Paulo: PUC-SP. Dissertação de mestrado, 1995.

GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates).

HODGSON, John; PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: an introduction to his work & influence*. Plymouth: Northcote House, 1990.

HODGSON, John. *Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2001.

INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Trad. e Org. Luiz Arthur Nunes et.al. Porto Alegre: Globo, 1977.

JÚNIOR, Redondo. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Arcádia, 1958.

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F.C. *Effort: economy of human movement*. 2. ed. London: Macdonald and Evans, 1974.

_____. *Choreutics*. London: Macdonald and Evans, 1966.

_____. *Domínio do movimento*. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *Dança educativa moderna*. ed. rev. amp. por Lisa Ullmann. Trad. Maria da Conceição Parahyba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

LEWIS, Robert. *Método ou loucura*. Trad. Barbara Heliodora. 2. ed. Fortaleza: UFC/Tempo Brasileiro, 1982.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE, 2003.

LOPES, Joana. *Coreodramaturgia: uma dramaturgia para a dança*. 2. ed. Santos: Comunicar, 2007.

MALANGA, Eliana Branco. *Comunicação e balê*. São Paulo: EDIMA, 1985.

MARQUES, Isabel A. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban*. *Sala Preta*, Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP, 2002, n.2, p.276-281.

_____. *Dançando na escola*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Rudolf Laban Hoje: Dinâmicas*. Apostilas de aula. São Paulo: Caleidos arte e ensino, 2007.

_____. *Rudolf Laban Hoje: Shape*. Apostilas de aula. São Paulo: Caleidos arte e ensino, 2007.

_____. *Rudolf Laban Hoje: Corpo e ações*. Apostilas de aula. São Paulo: Caleidos arte e ensino, 2007.

_____. *Rudolf Laban Hoje: Espaço*. Apostilas de aula. São Paulo: Caleidos arte e ensino, 2007.

MIRANDA, Regina. *O movimento expressivo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

MOMMENSOHN, Maria. *Corpo trans-lúcido: uma reflexão sobre a história do corpo em cena*. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). In: MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (Org.). *Reflexões Sobre Laban, o Mestre do Movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

MONTEIRO, Gizele de Assis; ARTAXO, Inês. *Ritmo e movimento*. Guarulhos: Phorte, 2003.

MOORE, Carol-Lynne; Yamamoto, Kaoru. *Beyond Words: movement observation and analysis*. New York-London: Routledge, 1988.

NEWLOVE, Jean. *Laban for actors and dancers: putting Laban's Movement Theory into practice: a step-by-step guide*. New York: Routledge, 1993.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. *A arte do movimento: uma proposta de abordagem do texto dramático por meio da Análise do Movimento Laban*. 2000. 229 f. Dissertação de mestrado. Centro de Letras e Artes. Uni-Rio. Rio de Janeiro.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M.L.Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. 2001. 138 f. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Unicamp. Campinas.

_____. *Cadernos de corpo e dança: os temas de movimento de Rudolf Laban(I-II-III-IV)*. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Fundamentos para a Análise do Movimento Expressivo. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). *Reflexões Sobre Laban, o Mestre do Movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Trad. Esther Mesquita. São Paulo: Anhembi, 1956.

_____. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976a.

_____. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976b.

_____. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *Manual do ator*. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *El arte escénico*. Trad. de Julieta Campos. Introducción de David Magarshack. 18. ed. Madrid: siglo veintiuno, 2003.

STOKOE, Patrícia. *La expression corporal y el niño*. Buenos Aires: Ricordi, 1974.

_____. *La expression corporal y el adolescente*. Buenos Aires: Barry, 1974.

TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del teatro moderno*. Buenos Aires: Centurión, 1946.

TOURINHO, Lígia Losada. Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal. 2004. 172 f. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. UNICAMP. Campinas.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos).

Área de Conhecimento da Titulação de Mestrado – Tabela CAPES:

80305024

ANEXOS

ANEXO A - PROGRAMA DO ESPETÁCULO *O PROVIDOR*

ANEXO B – DVD 1: ESPETÁCULO *O PROVIDOR*

ANEXO C – DVD 2: FRAGMENTOS DE CENAS (FCs) - OFICINAS

ANEXO D – DVD 3: FOTOS DO PROCESSO

ANEXO E – DVD 4: MOMENTOS-FOCO (MFS) DO ESPETÁCULO

ANEXO F – DVD 5: O PERCURSO DE ALGUNS FCs

ANEXO G: TEXTO TEATRAL *O PROVEDOR*

O PROVIDOR

De Marcos Benedito de Oliveira

Personagens:

- Um Homem.
- Uma Mulher.

Trata-se de um casal com idade suficiente para aparentar mais ou menos 15 anos de casamento.

Cenário:

O palco deverá parecer uma grande caixa preta, onde os objetos usados em cena tenham grande destaque. É fundamental que todos os objetos que compõem as cenas sejam de cores vivas.

Objetos do cenário: uma cama de casal, duas cadeiras, bonecos vestidos de anjos e espelhos de vários tamanhos.

1 – O ABATE

A mulher agita uma bandeira de cor viva na ponta de uma vara comprida. O homem segura uma espingarda. O fundo é de um azul intenso.

Mulher: Meu braço já está doendo...

Homem: Às vezes eles demoram mesmo para aparecer. Tenha paciência. Olha lá! Parece que estou vendo um! Agite com mais força!

Mulher: Não consigo ver nada!

Homem: Fique quieta! Vai espantar!

Mulher: Não sei como ainda caio na sua conversa...

Homem: Psiu!

Mulher: O que é? Vai demorar muito? Não estou agüentando mais!

Homem: Cala a sua boca! Olha aí! Espantou! Não pára de falar, fica aí resmungando, fazendo barulho... e olha! Mulher é mesmo foda! Já está ficando difícil, estão cada vez mais ariscos, voam tão alto que os tiros não estão alcançando... acho que já desconfiaram da gente!

A mulher arria a bandeira.

Mulher: É morcego? Não servem para nada! Quem vai querer um morcego? Meu pai caçava assim, usava essa técnica... espantava pardal, pombo...

Homem: Não é morcego! É muito mais! Já viu morcego de dia? O princípio é o mesmo, confundir o radar deles... perdem o senso de direção... é mais ou menos isso. Você contou para alguém?

Mulher: Eu não! Nem sei o que é! Vamos trocar de posição um pouco?

Homem: De que jeito? Se não vê nada, como pode atirar?

A mulher enrola a bandeira.

Mulher: Não é muito mais fácil a gente cuidar melhor da fazenda? Por que não criamos coisas que todo mundo...

Homem: Essa é a melhor chance que já tivemos! Vamos ganhar dinheiro! Vai dar certo! Tenha confiança em...

Mulher: Isso é loucura! Deve ser mais coisa da sua cabeça! Por que não podemos ser como todo mundo? Olhe as minhas irmãs... sossegadas, tranquilas... por que você tem que ser assim? Fico pensando... será que vale a pena?

Homem: Ouça só a minha estratégia... primeiro formaremos o plantel, aprenderemos tudo sobre eles, como se cuida, os cuidados... talvez até possam se reproduzir em cativeiro, quem sabe? E depois... o que foi? Não está acreditando? Venha! Vou lhe mostrar!

Pega a mulher pela mão. O fundo é levantado. Está tudo vazio.

Homem: Não são lindos? Está vendo?

Mulher: O quê? Você está mesmo louco!

Homem: Não vê nada?

Mulher: Não! Não tem nada aí!

Homem: Claro que tem! Preste atenção! Escute... parece gemido... choram baixinho... como criancinhas... ouve?

Mulher: Olhe aqui! Pensa o quê? Não sou nenhuma idiota! Imbecil! Abra já esta janela! Sinta o cheiro de mofo que está aqui dentro! Parece que está tudo apodrecendo!

Ela vai abrir a janela.

Homem: Não! Não faça isso! Eles podem fugir! Feche os olhos... concentre-se... no começo pode parecer difícil... ouve?

Mulher: Não ouço e nem vejo merda nenhuma!

Homem: Se posso ver e ouvir, você também pode! Não entendo nada do que falam... só ouço gemidos... grunhidos... é bem esquisito, mas... senta aqui! Olhe, vamos fazer o seguinte... tento entender o que dizem e digo para você...

Abraça a mulher por trás.

Homem: Escute! Começaram!

Mulher: Pare com isso! Chega! Acha que posso acreditar? Você é que está esquisito... agindo de modo estranho...

Homem: Tente confiar em mim... pelo menos desta vez... faça isso por nós... olhe para aquele ponto fixamente... tente... vai ter que vê-los, ouvi-los...

Mulher: Você está me enganando...

Homem: tente... tente confiar... faça força... acredite...

O palco se ilumina. Do teto descem bonecos vestidos de anjo. Estão sujos, amarrotados e as penas de suas asas estão cortadas.

Mulher: Meu Deus! Que coisa!

Homem: Não disse?

Mulher: Como você conseguiu?

Homem: vamos ficar ricos! Todo mundo vai querer um desses, já pensou? Ninguém tem... só nós...

Mulher: Ninguém vai acreditar! E como conseguirão vê-los?

Homem: E você não viu? É só querer!

Mulher: O que fez nas asas? Coitadinhos...

Homem: Cortei rente para não voarem...

Mulher: E os tiros? Não os matam?

Homem: Não estão aí, vivos? Ficaram meio tontos, foi fácil pegá-los... não são lindos?

Mulher: Uma beleza... uma maravilha! Não devia cortar tão rente... sangrou?

Homem: Uns sim, outros não...

Mulher: Não sabemos nada sobre eles... mas de uma coisa eu tenho certeza... não podem se reproduzir... eles não tem sexo!

Homem: Não teria tanta certeza disso... olhe bem... o que parecem?

Mulher: É mesmo... aquele ali parece menino... e aquele outro não está parecendo uma menina? Parece que as penas estão mofando, criando fungos... o que eles comem?

Homem: Sei lá! Será que anjo come? Deixei arroz, água... milho e alpiste... nem tocaram! Do que sra que eles vivem?

Mulher: Abra um pouco a janela! Deixe entrar pelo menos uma brisa...

Homem: Não podemos! Ainda não dá para confiar neles! Olhe só o jeitão... e se fugirem? Escute! Ouve agora? Parece que tentam dizer alguma coisa...

Mulher: Parece um zumbido... vamos prestar atenção, tentar entender...

Ficam em silêncio. Escutam.

Homem: Entendeu alguma coisa?

Mulher: Acho que sim... fazem força para se comunicar...

Homem: Será que a gente vai conseguir entender?

Mulher: está percebendo? Reclamam da falta de ar... está mesmo muito abafado aqui... abra...

Homem: Não! De jeito nenhum! Vou é vedar mais! Onde está a fita crepe?

2- O BARALHO

O homem está jogando baralho na cama. A mulher lê.

Homem: Este jogo é um saco! Por uma carta empaca! Nunca dá certo!

Mulher: Não aprende nunca? Garanto que está comendo bronha de novo!

Ela fecha o livro e se aproxima.

Mulher: Não sei porque gosta tanto de jogar paciência... é um jogo tão solitário... não disse? Como espera ganhar jogando assim? Esta carta serve aqui... esse quatro vermelho encaixa nesse cinco preto, não viu?

Homem: Sabe que às vezes eu roubo um pouco para dar certo?

Mulher: E que graça vê nisso? Faz trapaça até com você mesmo? Todo mundo joga pelo prazer do desafio...

Homem: Pelo menos eu tenho a sensação de ganhar...

Desmancha o jogo. Recolhe o baralho.

Homem: Quer jogar uma?

Mulher: Agora não... quero ler...

Homem: Só uma... aquele que você gosta... como é mesmo o nome?

Mulher: Já disse que não...

Homem: É rapidinho...

Mulher: Tá bom! Mas é só uma! Dê as cartas então...

Homem: Quantas são mesmo?

Mulher: Enche o saco para jogar e nem sabe quantas cartas são? Você não tem jeito mesmo... em todo jogo com parceria, sempre se atrapalha... me dê esse baralho!

Ela começa a distribuir as cartas.

Mulher: Distribui-se o baralho todo... metade para cada um... escuta alguma coisa/ está tudo tão quieto... acho melhor dar uma olhada neles. Estou com medo desse negócio... nem sabemos cuidar deles direito... abre quatro casas de cada lado, em cada casa uma carta... você deste lado e eu deste... ases no meio!

Homem: Separa treze e vira a última, não é?

Mulher: Não tem pena deles? Estão mofando lá... podia pelo menos fazer uns buraquinhos no teto... tirar aqueles plásticos que colou, entraria um pouco de ar... pelo pouco que entendi do que falaram, a maior reclamação deles é a falta de ar... se ficarem lá daquele jeito, pode até criar piolho nas asas...

Homem: Você tem cada idéia! Imagine! Lacrei tudo! Vou até fazer um túnel... coloco uma porta... abro... entro... fecho e abro a porta do quarto... não confio nada neles... é uma questão de segurança! Esse oito entra aqui, não viu? Fica falando de mim e quem está comendo bronha é você! Acabou? Posso ir?

Mulher: Vai! Eles estão abatidos, estão magrinhos... e devem estar sofrendo com aqueles ferimentos todos... mas são lindos! Mesmo sujos e machucados, dá para perceber toda a beleza deles... posso fazer curativo... uso mertiolate incolor... não arde...

Homem: Mando o sete, o oito e o outro sete para você, subo o seis e abro casa... gostou? Eh! Não tem rei nesse jogo? Não saiu nenhum ainda... para que fazer curativos nos anjos? Eles se curam sozinhos... acho...

Mulher: Acabou? Demora tanto! Amarra o jogo! Olha aí o sete... por que desconfia tanto deles? Anjos não sacaneia ninguém... vamos dar uma olhadinha...

Homem: Vai! Não! Espera aí! Esqueci de subir este três... hoje não saio mais dessa cama por nada! E se acontecer alguma coisa, a gente escuta daqui... sua vez!

Mulher: Não consigo entender você... parece que não vê nada... tudo está desmoronando ao nosso redor... os poucos animais que ainda restam estão morrendo, ficam cada vez mais reduzidos. A plantação então, nem se fala... se acontecer alguma coisa com os anjos, eu só quero ver! Subo o cinco e o quatro vermelho, vai! Não tenho mais nada...

Homem: Não pode reconhecer nada do que faço, nenhum esforço meu? Quem mais tem criação de anjo? Quem? Eu tive o privilégio de vê-los! Ou você acha que já não fazia tempo que sobrevoavam esta região! Alguém mais viu? Parece que tudo o que acontece é por minha culpa! Se por acaso esse teto cair agora na nossa cabeça, vai achar que é por minha causa!

Mulher: E não? Já viu o estado das calhas? Tudo entupido de folhas! Na primeira chuva forte que cair...

Homem: Não chove nesta época do ano! Vai, sua vez... já estamos discutindo de novo... quando você quer pode ser tão doce... tão meiga... não vamos brigar agora, tá? Vem cá... me dá um beijo!

Mulher: Não viu esta carta aqui? Deixe passar as chances assim, vá bobeando...

Homem: Por que sempre foge? Sempre nega?

Mulher: Sei muito bem onde sua mão vai depois do beijo! Não quero nada hoje... não estou a fim... mando o oito e o nove para você... sua vez... pode ir...

Homem: Sabe que estou ficando preocupado? Toda vez que sinto vontade vem uma dor forte... aqui ó... do estômago... olhe o quatro... não vá esquecer de subir... por que será que estão fazendo tanto cu doce para se comunicar com a gente?

Mulher: Precisamos ser persistentes... já estou entendendo alguma coisa... não saiu nem rei nem valete no jogo... tenho as damas na mão... sem eles, elas não valem nada...

Homem: É mesmo. Será que estão no meu maço?

Mulher: Claro, não é? Se não estão no meu...

O homem revira o seu maço, procura.

Homem: Estão todos aqui, no fim do maço... não ia conseguir chegar neles nunca...

Mulher: Trancou tudo... acabou o jogo...

A mulher desmancha o jogo e recolhe o baralho.

Mulher: Antes de dormir, vamos dar uma olhadinha neles...

Homem: Ah, não! Amanhã a gente olha... estou morrendo de sono...

3- PLANO DE FUGA

A mulher faz curativos nos anjos. O homem segura a lanterna.

Mulher: Clareia mais aqui... estão quase curados... passe o esparadrapo... os buracos dos tiros estão fechando... as penas que não cresceram nada...

Homem: É a minha falta de prática... devagar a gente aprende... nos próximos não vou mais cortar tão rente assim... se bem que não apareceu mais nenhum...

Mulher: Quer ficar quieto com essa luz? O mertiolate... assim não consigo enxergar direito... tão escuro aqui! E se não aparecerem mais? Só estes são poucos...

Homem: Veja que coisa! Nem anjos são solidários mais... achava que outros viriam pelo menos para resgatar estes... olhe, não acha que estão ficando meio esverdeados?

Mulher: Nem dá para ver a cor deles direito! Levante essa luz! Espere... ouve? Começaram...

Homem: Eles só gemem! Será que anjo só faz isso?

Mulher: Estou entendendo! Fique quieto!

Homem: Eu não entendo nada!

Mulher: Psiu!

Os dois ficam quietos. Escutam.

Homem: Que raio de língua falam?

Mulher: Não entende mesmo nada?

Homem: Só entendi o meu nome e o seu...

Mulher: Eles já estão nos conhecendo...

Homem: Por que eu não entendo?

Mulher: Não disse que a reclamação deles é a falta de ar?

Homem: Essa história de novo? Será que só vão falar disso?

Mulher: Dizem que as suas asas doem... estão ficando dia mais fracas...

Homem: Só reclamação! Pergunte porque não falam comigo!

Mulher: Fique quieto! Faço tradução simultânea... querem que a gente abra a janela... perguntam se você não conhece as leis da aerodinâmica... sabem que desconfia deles... dizem que não vão fugir... não podem... como voariam com as penas das asas cortadas? Dizem que perdem a estabilidade de vôo...

Homem: E eu não sei disso: Por que acham que eu cortei?

Mulher: Sabem exatamente como a gente é... não entendem porque fazemos isso com eles... dizem que não temos compaixão...

Homem: Estão querendo é botar complexo de culpa em nós!

Mulher: Choraram de novo...

Homem: Isso não precisa traduzir! Como são danados! Espertos! Falam só com você porque sabem que mulher é mole... é só ouvir choro e se derrete! Podem chorar o quanto quiserem! Vão continuar assim como estão! Presos!

Mulher: Eu não sei não... escute o que dizem agora...

Homem: O que? Mais reclamação?

Mulher: Que sabem de tudo que trazemos dentro da gente... os nossos segredos...

Homem: Mentira! Estão querendo nos amedrontar! É chantagem!

Mulher: Dizem que podem nos revelar...

Homem: Mais essa agora? Se revelarem coisas de mim, você pode ficar sabendo de tudo... e eu? Como posso saber de você?

Mulher: Começaram... por você!

Homem: Eles podem inventar coisas!

Mulher: Acho que não estão inventando nada... contam do ódio que cultivava pelo seu pai...

Homem: Isso não é anjo! Será que não sabem que a culpa é dele?

Mulher: Da culpa que sente por tudo... que vive fugindo...

Homem: Não acredito! Olhe bem para eles... será que isso é anjo mesmo?

Mulher: Perguntaram se você acha que vivendo tão isolado aqui pode fugir das suas culpas... da sua impotência...

Homem: Anjo é psicanalista? Juiz? Anjo por acaso julga? E se forem outra coisa? Acho melhor a gente tomar cuidado... abrir... todo bicho quando fica acuado se defende, reage...

Mulher: O que é? Vai abrir as pernas agora?

Homem: Não é isso... num certo ponto, eles até que tem razão...está mesmo muito abafado aqui...

Mulher: Agora você sente? Estou falando isso há horas!

Homem: Então, você vive dizendo que pareço mula empacada, que sou a pessoa mais intransigente que conheceu... não é pelo que falam, não! Nunca tive nada para esconder! Só tento reconhecer que tenho exagerado nesse negócio de segurança... nada pode viver num ambiente tão insalubre assim... sinta só o cheiro de mofo...

Mulher: Está com medo! Cagão!

Homem: Se continuarem aqui assim, vão morrer! Veja! Está até crescendo cogumelos no chão! A gente nunca sabe... e se não forem do reino animal?

Mulher: Eles são anjos sim! Acha que são o quê? Plantas? Que precisam fazer fotossíntese?

Homem: Analise bem... é uma questão de produtividade... anjos ou não, é um bicho no mínimo diferente dos que a gente conhece... e se tomarem sol, ar, poderão se desenvolver mais rápido, se curar... nem sabem se agora é dia ou noite!

Mulher: Como você é fraco!

Homem: Não é fraqueza... é tino comercial! Quem compraria isso aí, tão batidos assim? Ai! Coça aqui para mim... depressa! Mais para baixo... aí! Ah! Mais um pouco... hum! Bem que você disse que criaria piolho de galinha nas penas... sente? Não coça a sua cabeça?

Mulher: Não sinto coceira nenhuma! Vai abrir?

Homem: Acho melhor... uma frestinha...

Mulher: Não vai, na! Agora sou eu que não deixo!

Homem: Se forem anjos mesmo, não vão fugir...

Mulher: E se não forem? E se estão mentindo?

Homem: De qualquer maneira, é melhor abrir... e se ficarem furiosos? A gente não sabe... é perigoso...

Mulher: Não! Não vai fazer isso!

Homem: Quem manda nessa merda? São meus! Quem caçou?

Mulher: São meus também! Não vai abrir!

Homem: Ah, é? Vamos ver!

O homem abre. O palco se ilumina. Os anjos começam a subir.

Mulher: Burro! Olha o que fez!

Homem: Filhos da puta!

Mulher: Fogem! Seu imbecil!

Homem: Mentiram!

Mulher: Faça alguma coisa!

Homem: Caímos na conversa deles!

Mulher: Você caiu!

Homem: Era só isso de que precisavam!

Mulher: Tente agarrar pelo menos um!

Homem: Como?

Mulher: Seu inútil!

Homem: Só precisavam de um arzinho... uma brisa...

Os anjos somem.

4- SEDUÇÃO

A mulher borda. O homem rodeia. Está agitado.

Homem: Filhos da puta!

Mulher: O que adianta agora? Fez a cagada, agora lamenta?

Homem: A pimenta não ardia no seu rabo!

Mulher: E por acaso não ardia quando fazia troca-troca?

Homem: Todo moleque faz isso! O que mais os malditos inventaram de mim?

Mulher: Como você é covarde! Tudo o que falavam eu já sabia... não sei porque sente culpa por tudo... se borrou de medo do que eles poderiam falar depois, não é?

Homem: Aquilo não era anjo! E se um dia eles voltarem...

Mulher: Você faz o quê? Ponha o pé no chão! Tudo na sua mão vira pó! Deixou voar a nossa melhor chance... o que adianta ficar assim agora? Devia mesmo saber que aquilo não daria certo nunca! Olhe a sua volta!

Homem: Você é testemunha que eu procuro... não tenho é sorte!

Mulher: Sou testemunha, sim.. da sua inércia!

Homem: Vivo pensando... não vejo saída... e você? Acha que passar o dia bordando vai resolver os nossos problemas?

Mulher: Por que se incomoda tanto comigo? Vá cuidar dos poucos animais que resta,! Cuide da sua vida! Com essa coisa, nem olhou para eles esses dias...

Homem: Você é que não viu... levantei cedo... nem dormi pensando nos malditos... cutuquei você várias vezes... nada... só roncava...

Mulher: Eu? Roncando? Mulher não ronca! Ressona... durmo com um...

Homem: Não pronuncie essa palavra!

Mulher: Um bebê... achou que ia dizer o quê? Anjo? Você sim... ronca... tão alto que às vezes até acordo...

Homem: Todo homem ronca, não sabia?

Mulher: Parece leitão!

Homem: Para que sirvo? Para que casou?

Mulher: Ingenuidade... sonho... achava que você mudaria um dia...

Homem: E não mudei?

Mulher: Basta olhar! O que acabou de fazer? Olhe só esta terra... tanta...

Homem: Faço o melhor que posso...

Mulher: Será que pode tão pouco? Se meu pai visse no que isso se transformou...

Homem: O que quer que eu faça com essa terra ruim?

Mulher: Era uma beleza... café para todo o canto... gado pelos pastos...

Homem: Você quem quis morar aqui...

Mulher: E quem queria fugir do mundo? Quem queria vida natural?

Homem: Devia ter ficado lá... terminando o meu curso... garanto que hoje estaria ganhando um dinheirão...

Mulher: Qual deles? Começou três... engenharia, filosofia e biologia...

Homem: Quem quis casar?

Mulher: Quis mesmo! Toda mulher sonha!

Homem: Príncipe?

Mulher: É! É sim! Não tinha o direito?

Homem: Caiu do cavalo... o seu não é rico, nem bonito, e ainda por cima tem um pau pequeno...

Mulher: Com qual cabeça você pensa? Para você a vida é só isso? Nunca entende o que digo... ou se faz de bobo... finge que não entende... O que uma mulher espera de um homem é bem mais do que um simples pau... não tem ambição nenhuma... não resolve os problemas... o que faz para nos tirar dessa merda? Quando tem uma chance deixa escapar, voar...

Homem: Criar o que aqui?

Mulher: Pense... alguma coisa que se reproduzisse bastante...

Homem: Alguma coisa que gerasse dinheiro rápido...

Mulher: Peixe?

Homem: Com essa água? A merda vem boiando!

Mulher: Alguma fruta, ou verdura...

Homem: A terra está cansada, precisa de muito investimento...

Mulher: Olhe só a sua boa vontade!

Homem: O tempo está mudando...

Mulher: Não fuja do assunto! O que se pode esperar de um fazendeiro como você? Nem conhece as regras mais elementares da natureza!

Homem: Quando arma deste lado, chove!

Mulher: Não disse que era época de estio?

Homem: De vez em quando ela nos surpreende... olha, não disse, começou!

Mulher: Ainda bem... a terra está tão seca... está fazendo tanto calor...

Homem: A chuva é tão gostosa... me dá uma sensação tão boa... uma coisa por dentro, me estimula... em você não? Não te desperta nada? Tudo tão quieto... o cheiro da terra molhada... esse barulhinho... não te dá vontade?

Mulher: Pegue os baldes... tem goteira...

Ele pega dois baldes.

Homem: Escute... ouça o barulho dela... nem os pardais estão fazendo barulho hoje... pararam para escutar... quietinhos no ninho... aconchegados... como nós dois aqui... vamos?

Mulher: Isso lá é hora? Nem vem não!

Homem: Para isso não tem hora nem lugar... só vontade...

Mulher: Não venha com o seu bico doce... não quero!

Homem: Tenho reparado na égua... simpática... tem uma cara de barranqueira...

Mulher: Você não se atreveria!

Homem: Com a cabra também dá...

Mulher: Teu mal é a falta do que fazer... tome banho frio, faz bem...

Homem: Quer que crie calo na minha ao? Cinco contra um não resolve...

Mulher: Tarado! Imoral! Me deixa bordar... e não estava reclamando que doía o estômago?

Homem: Dói! Mas eu agüento qualquer coisa... estou morrendo de vontade...

Mulher: Me dê sossego... quer aprender a bordar?

Homem: Faz um tempão que a gente não vai...

Mulher: Como você é exagerado! Não quero.

Homem: Juro que demoro bastante... não gozo primeiro... beijo o seu pescoço, sua nuca... você gosta, eu sei... se arrepiá toda... deixo você no ponto, quente, fervendo...depois ponho bem devagarinho...

Mulher: Me dê sossego, já disse...

Homem: Ponho um drops de hortelã na boca, ou pode ser uma pastilha valda... ardida... fresquinha... passo para a sua boca... você devolve para a minha... chupamos os dois a mesma bala... se ela grudar no céu da sua boca, tiro com a minha língua... procuro lá dentro... se grudar no céu da minha, é você que passeia com a sua língua em mim...

Mulher: Que nojo! Você é tão cafajeste...

Homem: Garanto que é gostoso...

O homem põe uma cadeira na frente da cadeira dela.

Homem: O frescor da menta... suave... passo depois a minha língua pelos seus seios... vou descendo... chego até a sua...

Mulher: Não fale assim... sabe que não gosto...

Homem: Vai arder suavemente... queimar de mansinho...quente... e frio...

Mulher: Pare... que calor...

O homem pega um novelo de linha e começa a enrolar as duas cadeiras. Faz um cerco.

Homem: Sentirá um doce prazer... um leve ardor... depois, prendo o bico dos seus seios nos meus dentes... aperto...

Mulher: Você jura que não morde?

Homem: Não! Não... devagarinho... suavemente... faremos tantas vezes quiser... você vai pedir, eu sei... como gosta...

A mulher se abana. Levanta os cabelos. Ele beija a sua nuca. Desce a mão pelos seus seios.

Mulher: Não faça assim... não gosto... mais devagar...

Homem: Levo você para onde quiser... no fundo do mar? No céu?

O homem começa a desfazer o cerco. Enrola a linha no novelo.

Homem: Por você crio asas... de águia... ou colibri... voaremos... grudados... pairamos os dois... sobre as Muralhas da China... sobre o gelo dos Alpes... do alto,,, contemplamos os oásis do Saara... Meca? Selvas da África? Num vôo cego... rasante... sem rumo... feito uma bolha de sabão... uma andorinha...

Mulher: Você não me machuca?

Homem: Um só... lua... sol... estrela solitária...

Mulher: Me leva... meu pássaro...

Homem: Sereia... profundezas... fundo... do mar... quente... lisa... úmida...

Mulher: Fala mais... meu amor...

Homem: Só eu posso te levar... só eu sei...

A mulher abre os braços. Ele a conduz para a cama.

Mulher: Quero tanto... mais...

Homem: Fica quietinha agora...

Mulher: Meu pássaro...

Homem: Vamos... voar... alto...

O homem deita a mulher na cama. Vai por cima dela. Começa a se movimentar.

Mulher: Me leva, meu amor... aí, aí... devagar...

5- A RÃ

O homem pára de repente, tosse.

Mulher: O que foi, meu amor?

O homem se engasga. Ela senta na cama.

Mulher: O que está sentindo: É a dor?

Homem: Já vai passar... é estranho... quanto mais duro ele fica, mais dói...

Mulher: Dói o quê? Ele também?

Homem: Ele não... é o estômago... aqui... nesta região... sobe até a garganta...

Mulher: Justo agora? Disse que agüentava... vai brochar?

Homem: Parece que mexe lá dentro... coça... arranha...

Mulher: Não está é com vontade!

Homem: Estou! Louco de vontade!

Mulher: É só para me infernizar que faz isso, não é? Vou bordar... nem devia...

Homem: Acha que ia gastar lábia à toa? Sinto dor... o que posso fazer? Não está acreditando?

Mulher: Olhe aqui! Escute bem... reclama que sempre nego... agora estava pronta...

Homem: Põe a mão aqui! Sente? Estou com medo!

Mulher: E é só quando fica duro?

Homem: É!

Mulher: Então, meu querido...

Ela vai se levantar. O homem a agarra. Deita sobre ela de novo.

Homem: Vamos tentar de novo!

Mulher: Ai! Mais devagar...

Ele começa a se movimentar de novo.

Mulher: Ai, meu amor... assim... assim...

O homem pára outra vez. Tosse mais forte.

Mulher: Outra vez? Assim que tesão pode resistir?

A mulher sai e pega um copo com água. Força o homem a beber.

Mulher: Tome... beba um pouco... respire fundo...

De repente larga o copo na cama.

Mulher: O que é isso, meu Deus?

Afasta-se assustada.

Mulher: O que está saindo da sua boca? O que andou comendo, desgraçado?

Aproxima-se.

Mulher: Parece um pé... está saindo um pezinho da sua boca... um pé...de... de sapo?!

O homem se contorce. Se espreme. Ela fica cada vez mais desesperada.

Mulher: nunca vi uma coisa assim! Meu deus! Diga alguma coisa... fala comigo!

Chora.

Mulher: Fala, maldito!

O homem emite sons estranhos. Está sufocando.

Mulher: Está saindo... mexe... está vivo! Sai um sapo da sua boca!

Ela pega o lençol. Protege as mãos e se aproxima mais. Ajoelha-se na frente dele.

Mulher: Calma... vou ajudar... vou tentar puxar... está quase... está quase... pronto!

Ela joga na cama. O homem está exausto. Ela se afasta com medo.

Mulher: Não posso acreditar!

Homem: Tire isso daqui!

Mulher: Eu?!

Homem: Dê um fim nessa coisa!

Mulher: Não posso! Está vivo! Mexendo! E saiu daí de dentro!

Homem: O que vamos fazer com isso? Jogar na privada?

Mulher: Não! Não tenho coragem...

O homem se aproxima do bicho.

Homem: Não é sapo! É uma rã... viva... gorda...

Mulher: E que diferença isso faz? É um bicho e saiu de dentro de você!

Homem: vamos dar um fim nisso...

Mulher: Não podemos...

Homem: É só uma rã! Por que não?

Mulher: Não é uma rã qualquer!

Ela se aproxima da rã. Pega o lençol e a enrola. Estende para ele.

Mulher: Tome! Ela é sua!

Homem: O que faço com isso?

Mulher: Não sei... põe na pia do banheiro... encha de água... rãs gostam de água... a nossa também vai gostar...

6- PROPOSTAS

A mulher dá sopa na boca para o homem.

Mulher: Doeu? Você dormiu tanto depois... a tarde e a noite toda...

Homem: Você ficou assustada... pensei que eu ia sufocar... não conseguia respirar... não sei se foi dor... parece que o que senti foi alívio... estranho... parece que ela tinha que sair...

Mulher: Será sempre assim agora? Quando começou a sentir?

Homem: Desde moleque sinto uma coisa...

Mulher: Nunca me falou...

Homem: Achava que não tinha importância, que todo homem sentia isso... nunca disse para ninguém...

Mulher: Está com medo?

Homem: Sabe, o menino começa a sentir vontade...

Mulher: Sei... e daí?

Homem: Então... era fraca... com o passar dos anos, foi ficando cada vez mais forte... nos últimos tempos aumentou...

Mulher: Por que nunca me contou? Come... come mais...

Homem: Agora começo a entender porque os homens da minha casa morrem cedo... atingem uma certa idade, vão emagrecendo... definhando... e morrem. Só meu pai, a gente sempre soube...

Mulher: Então deve ser coisa hereditária... era rã?

Homem: Não! Rã não... que eu saiba. Ele flutua... levita...

Mulher: Nunca apercebi nada... nunca vi...

Homem: Ninguém percebe... só a família sabe... é uma espécie de segredo. Ninguém comenta nada... sabe, até hoje ele comprou só dois pares de sapato... um preto e um marrom... ele paira a mais ou menos um milímetro do chão... é imperceptível... nunca toca... esta sopa está estranha... estas carnes brancas...

Mulher: Não é o que está pensando... ela está ali... no balde, está vendo? Isso é canja de galinha, mesmo... coma, é bom...

Homem: Você tirou ela da pia...

Mulher: Fui escovar os dentes... ela gosta de água... está esperta...

Homem: O que vamos fazer?

Mulher: Precisa ver... queria sair da pia... ela é lisa... fria... mas eu não tenho mais nojo dela... peguei com a mão... sem nada para proteger... está com frio?

Homem: Não sei... veja se tenho febre...

A mulher põe a mão na testa dele.

Mulher: Está normal... o que sente? Quer um cobertor? Você põe nas costas...

Homem: Está com pena de mim, não está?

Mulher: Nunca passei por isso antes... será macho ou fêmea?

Homem: E eu sei? Por que quer saber? Não quero mais... a minha garganta... não seria melhor chamar um médico aqui?

Mulher: E dizer o quê? Acha que alguém acreditaria? Coma mais um pouco... faz uma forcinha...

Homem: Por que tantos cuidados?

Mulher: Você precisa se restabelecer logo... não dormi... fiquei velando por você... é tão quieto aqui de noite... ouvi uns barulhos no forro... deve ser pardal... tive a impressão de que eram eles de novo... parecia os gemidos, o choro... quer mais? Vou buscar... acho que fiquei com isso na cabeça... ainda não me conformo... será que eles podem voltar?

Homem: É impressão sua... aqueles malditos não vão aparecer mais...

Mulher: E eu? Como fico agora?

Homem: Acha que não vou querer trepar mais, não é?

Mulher: Passei a noite toda pensando... se isso vai acontecer todas as vezes, temos que dar um jeito na situação... não podemos ficar com medo...

Homem: Nem pensei nisso ainda... estou atordoado...

Mulher: Temos que reverter essa situação a nosso favor...

Homem: Como? O que pensou?

Mulher: Veja... pela primeira vez na vida você pode produzir uma coisa só sua... tem que ser forte agora... não se deixe abater... vamos analisar tudo com cuidado... de todos os ângulos...

Homem: Não fique rodeando... onde quer chegar?

Mulher: Você mesmo disse que isso, de uma certa maneira te fez bem... do que acha que os homens da tua família morreram? Elas provavelmente começaram a devorar as entranhas deles porque não as expelem... não têm coragem... você não... teve coragem de expelir... elas serão só nossas... você terá apenas que aprender a conviver com isso... faça a sua parte... eu já pensei na minha!

Homem: O que está pensando? O que passa pela sua cabeça?

Mulher: A mais prejudicada nessa história sou eu! Estou disposta a colaborar!

Homem: Eu não posso!

Mulher: Pode! Pode sim... arrumaremos um jeito de você sofrer menos para expeli-las... se tomasse uma colher de óleo antes... ou comesse manteiga... lubrificaria... elas sairiam com mais facilidade...

Homem: E as garras? São elas que me machucam!

Mulher: Elas não precisariam escalar para sair... não forçariam tanto a sua traquéia, a sua garganta...

Homem: Você ficou louca! Até onde acha que agüentaria?

Mulher: Só precisaria fazer uma forcinha para ajudar elas a saírem...

Homem: Não posso acreditar... o que pensa que sou?

Mulher: Admitiu com suas próprias palavras que sentiu um grande alívio... isso pode se transformar em prazer... com o tempo, sua garganta vai dilatar... pegará prática... pode tirar muito proveito disso... já pensou no grande prazer que isso pode lhe dar?

Homem: Me propõe o quê? Que fiquemos trepando o dia todo? Sem parar?

Mulher: Você sempre sonhou com isso! Qualquer outro adoraria estar no seu lugar... e quanta mais fizermos, melhor!

Homem: Isso não é possível! Você me propondo...

Mulher: Rãs são comestíveis... é um prato exótico... requintado... poderemos ser os maiores produtores daqui...

Homem: E a fazenda? Os outros animais/

Mulher: Venderemos todos eles... dedicaremos a fazenda a elas... é um ótimo negócio... ricultura!

Homem: E onde poríamos? Precisamos de água limpa...

Mulher: Já pensei nisso... enquanto dormia, folhei seus livros... elas comem pouco... só ração e uns bichinhos do mosquito... larvas... é fácil... se reproduzem bastante... pensei em tudo... faríamos um tanque perto do rio...

Homem: A água não presta...

Mulher: Trataremos com aguapés... formam uma espécie de filtro, a água fica limpa...

Homem: E quem vai cavar? Se ficarmos trepando o dia todo...

Mulher: Eu ajudo... ou poderemos chamar alguém...

Homem: Não podemos... iriam saber a origem delas...

Mulher: Faremos tudo sozinhos... eu e você... juntos... mas primeiro, meu amor, teremos que produzir mais... bem mais... rãs machos e fêmeas...

Homem: E como saberemos que virão dos dois sexos?

Mulher: No meio de muitas, certamente virão... está pronto?

Homem: Agora?

Mulher: Não vai recusar, vai? Vem... meu pássaro... voar...

Homem: Pensa que é assim? Nem tem clima...

Mulher: E quem precisa de clima? Para isso basta vontade... não tem hora nem lugar... vem... vamos...

A mulher conduz o homem para a cama.

7- SEGUNDA PROPOSTA

O homem dorme. A mulher entra e puxa as cobertas.

Mulher: Pode tratar de acordar! Nem pense que vai dormir o dia todo!

O homem se espreguiça.

Homem: Que horas são?

Mulher: Egoísta! Nem para isso vai mais prestar? O que foi? Não viveu até agora com essa coisa aí dura? Frouxo! Medroso!

Homem: Acha que é assim? Não é fácil como você pensa!

Mulher: É só isso que você tem! Foi só o que me deu até hoje! Vai negar agora?

Homem: Tenho nojo! Será que dá para você entender isso? Nojo! Não é pela sua boca que sai! Não é você que sente o gosto! Sempre recusou, fugiu... o que é? Não venha me dizer que quer fazer isso por vontade!

Mulher: Estou cansada! Sempre cuidei disso tudo sozinha! Desta terra... tão estéril... dura... não dá frutos... parece você! guarde! Deixe tudo aí dentro! Se recuse a dar! Não vê que elas precisam sair? A sua barriga vai começar a inchar... vai emagrecer, definhar,, como os seus irmãos... o que é? Diga! Sou eu? Não sente mais atração por mim?

Homem: O que é isso? Não pode exigir isso de mim! Entenda... o que você quer vai me consumir, onde acha que chegaríamos?

Mulher: É o homem! Posso entender que tudo parece difícil para você, mas pense... se saiu é porque isso é uma coisa natural para você, a natureza não faz nada errado...

Homem: Por que eu? Tinha que acontecer justo comigo?

Mulher: Você é um homem privilegiado! A natureza te deu esta condição! Não pode se lamentar! A sua posição é mais confortável que a dos outros! Você as expelle! É um homem especial... outros viram anjos? Quem pode expelir rãs? Se perdeu uma chance, ganhou outra! Temos que nos aproveitar disso... diga com toda sinceridade...

sou feia? Não sente tesão por mim? Posso entender tudo... se não quer mais fazer comigo, contrato duas mulheres... procuro para você na cidade...

Homem: Ficou mesmo louca! O que diz? Além de tudo, elas dariam com a língua nos dentes! O que fariam quando vissem o que sai de dentro de mim?

Mulher: Procuro duas de extrema confiança... jovens... atraentes...poderia variar... daríamos uma boa recompensa, participação nos lucros... vou à cidade, sondo bem, procuro, escolho... sei o seu gosto... o que é? Que cara é essa? Falsos moralismos agora? Não podemos nos dar a esse luxo, nada pode atrapalhar os negócios... romantismos a esta altura, não!

Homem: Não posso acreditar no que escuto! Sempre teve ciúmes de mim! Está me propondo o quê? Vai virar cafetina? Está me oferecendo putas?

Mulher: Rãs não são como os anjos...elas não falam! Olha, o seu trabalho é fácil... eu cuido de tudo sozinha... prometo que crio, trato dos negócios, cuido bem delas... faço até os tanques... nem precisa ajudar...

Homem: Para onde estamos indo? Esquece dos meus sentimentos... me humilha...

Mulher: Só procuro dar um sentido prático para as coisas... pense no lado bom... eu te ajudo em tudo... faço o que for preciso... precisa só ter boa vontade... o que mais te excita? Fala! Eu faço! Gosta de olhar revistas suecas? Filmes? Revele se tem algum fetiche... calcinha... sapato... gosta de chicote, Bota? Quer que faça alguma massagem em algum lugar especial do seu corpo?

Homem: Minha garganta dói... está ferida ainda...

Mulher: Sei que está assustado... tenho certeza que a sua vontade vai voltar... vamos dar um tempo, quem sabe... te conheço... sei que não pode ficar muito tempo sem fazer isso... estou ansiosa... mas tenho paciência... quero começar logo o negócio... o lucro virá rapidamente se começarmos logo... você já pensou? Poderá alimentar muitas pessoas com o que sai de dentro de você, algo só seu, que vem do mais profundo do seu ser... não sente orgulho? Vamos, levante! Podemos examinar o terreno, escolher o lugar para os tanques... eu já começo a cavar... vem...

O homem levanta. Ela ajuda-o a se vestir.

Mulher: O barulho continua... é melhor você subir no forro... pode ser rato!

Homem: Não parece barulho de rato... parece ave... escuto as penas raspando na madeira... vou tirar todos os ninhos, tapar as frestas...

Mulher: Dê uma olhada nas calhas... leve a lanterna... há anos ninguém sobe lá...

Homem: Vou pelo alçapão do banheiro... você segura a escada...

Mulher: Tome cuidado... a casa é tão velha, a madeira pode estar podre... só meu pai subia lá... senta aqui...

O homem senta. Ela penteia os cabelos dele.

Mulher: Você é tão bonito... sua barba está raspando... me machuca... quer que eu faça para você?

8- A PRODUÇÃO

O homem dorme. A mulher traz uma bandeja com alimentos. Atrás da cama tem um espelho grande.

Mulher: Acorda... Levanta, meu amor... o sol já está alto... não pode dormir o dia todo...

O homem se espreguiça.

Homem: Que horas são?

Mulher: Precisa se alimentar bem... olhe as vitaminas... precisa tomar mais sol...

Homem: Quantas?

Mulher: Poucas ainda... a nossa produção está caindo...

Homem: parece que já fizemos tantas... estou tão cansado...

Mulher: Precisamos fazer bem mais... o ranário está uma beleza... quer bastante manteiga?

Homem: Estou enjoado... tenho comido tanta gordura...

Mulher: E não é bom assim? Elas estão saindo com tanta facilidade!

Homem: Como estão?

Mulher: Espertas... preciso dividi-las, passar umas para o tanque de engorda. Você sabe que as pessoas da cidade já estão perguntando quando estarão no ponto para o consumo? Todo mundo já sabe que estamos criando rãs aqui... digo que ainda não... temos que aumentar a produção...

Homem: Invejo o seu ânimo... está tão entusiasmada... e as sementes? Germinaram?

Mulher: Plantei ao lado dos tanques, já brotaram... lá é úmido... nunca vi folhas como as delas... por que será que meu pai deixou escondidas no forro? E esse espelho? Acho que era da minha avó... tão antigo deve ser... é lindo... deu um toque tão especial para o quarto não acha? Meio erótico...

Homem: Meu pinto arde... está inchando...

Mulher: Pensei num nome para o nosso negócio... FROGFARM, criação e comércio de rãs limitadas... não gostou?

Homem: Minha garganta já não agüenta mais...

Mulher: Se não gostou a gente muda... achei que não ia gostar...

Homem: Não é com isso que estou preocupado... põe o nome que quiser... olhe para mim... veja o meu estado...

Mulher: Não comece com as suas lamentações... conforme-se, sabe que não pode viver sem expeli-las, não sabe? Precisamos alargar os tanques...

Homem: Precisamos, não! Você precisa!

Mulher: Os aguapés tomaram conta de tudo, a águas está limpa... vamos até lá? É bom sair um pouco daqui... não pode reclamar, estou mesmo tomando conta de tudo sozinha... temos que atingir uma meta de produção...

Homem: O que? As que temos já dão...

Mulher: Algumas vem fracas, outras já nascem mortas... fiz uma dieta balanceada para você... vitaminas, frutas... precisa cuidar do que come... olhe, fiz uma escala de trabalho... negócio organizado prospera...

Homem: Pare! Olha aqui! Veja como estou! Você me consome, não quero...

Mulher: Se esquece que quem está sempre aí debaixo sou eu? Me empenho no que posso? Muito mais do que você! Como não quer mais? Se não fizer...

Homem: É você quem está me devorando! Se continuarmos assim, vou morrer!

Mulher: Não vai não! Ninguém morre disso... pela minha escala, procuro até te poupar mais! Veja, acordamos, você toma um café da manhã bem reforçado, vai ao banheiro e volta para a cama... damos a primeira! Levo você para tomar sol, levo a que acabamos de fazer para os tanques, olhamos como estão... você volta para cá, eu vou á cidade... quando ficar sozinho, procure descansar bem... volto, a gente almoça, espera a digestão e damos a segunda do dia...

Homem: Não vou agüentar!

Mulher: Vai sim! E a minha técnica? Não conta mais? Funcionou desde o começo... não me diga que está enjoado dela... gosta tanto que até geme de prazer! Fale a verdade... é bom, não é? Agora sou bem melhor que antes, não sou?

Homem: Nem te reconheço mais... onde foi parar todo aquele pudor, aqueles não me toques todos... se soubessem do que você é capaz... ninguém diria...

Mulher: Agora é assim! Enquanto esperei por você, o que aconteceu? Nada! Sempre foi tão sem imaginação, egoísta... agora não... pelo menos isso está tendo uma utilidade...

Homem: O que quer mais? Tenho limites... isso tudo é tão cruel... veja o que sobra de mim... dependendo de você para tudo, quase nem tenho mais forças...

Mulher: Pode me censurar! N nem pense em desistir... é só manter o nosso cacetinho aí duro... bem durinho... do que reclama?

Homem: Não me dá chance nenhuma...

Mulher: Os remédios que trago são os melhores... não estão funcionando? Então, não deixam você em ponto de bala? Ou será que o seu egoísmo é tanto que não vai querer dividir comigo isso que tem aí...

Homem: Como pode? O que mais me dava prazer na vida, transformou-se agora num sacrifício, num inferno! Sinto dores pelo corpo todo...

Mulher: Sempre vivemos aqui sozinhos... longe de tudo... do mundo... você não tem mais ninguém...só eu! Aceite... não tem outra saída... eu te alimento... depende mesmo de mim para tudo... somos um só... unha e carne... pão e manteiga... Romeu e Julieta! O jogo agora é meu... dou as cartas... vamos, levante... precisa tomar sol... está ficando pálido...

O homem levanta com a ajuda dela. Senta na cadeira. Ela penteia os cabelos dele.

Mulher: Vai valer a pena um pouco de sacrifício agora... vamos... sorria...

Aproxima-se do espelho e passa um batom exagerado.

Mulher: Você é o produtor... tudo, na verdade, depende de você... eu só estou colaborando... não desanime, está cansado, eu sei... vamos sair um pouco... o que foi? Gostou do batom? Vença, vou te dar um beijo!

Beija o homem, ajuda-o a se levantar, apóia-o.

9- A ÁRVORE DOS ESPELHOS

*O homem está sentado. A mulher estica um varal no palco.
No chão, muitos pequenos espelhos.*

Mulher; Vai pondo os fios que eu vou pendurando... cuidado para não quebrar nenhum... estão carregadas... se não recolhermos para secar, começam a rachar com o calor do sol, batem um no outro quanto venta mais forte...

Homem: O que vamos fazer com todos esses espelhos? Têm tão pouca utilidade... e aquilo mais parece árvore de natal...

Mulher: Só você não vê utilidade para eles... as flores soa toa diferentes... se não fossem tão frágeis, poderíamos até vender... exalam um perfume delicioso. Sente? As pétalas são delgadas, delicadas... transparentes...

Homem: Eu só uso espelho para fazer a barba... nem para pentear o cabelo preciso olhar... que graça você vê/ Já reparou que tudo o que é refletido neles muda? É distorcido... olhe

para uma coisa... depois, olhe essa mesma coisa num espelho... ela fica diferente... acho que até a gente de vê diferente...

Mulher: Depende do modo de olhar... vai mais rápido com isso... estamos perdendo muito tempo... nem sinal? Está demorando mais desta vez...

Homem: Sinto enjoô... acho que é de tanto remédio...

Mulher: Não fique preocupado... é fase. Logo passa... dói?

Homem: Incomoda... quase nem sinto mais ele...

Mulher: E a coceira no estômago? Se sentir é sinal que elas voltarão a sair... deve ter mais! Fique de olho, qualquer coisa me avise, estou sempre pronta.

Homem: Acho que desta vez acabou mesmo... espero...

Mulher: O que é isso? Fica contente? Sabe o que isso pode significar?

Homem: Não se iluda! Viu as últimas? Pequenas, fracas... mortas...

Mulher: Mas deve ter girinos lá dentro! Vamos esperar. Algumas morreram, é verdade, mas isso não significa o fim delas... espero que se reproduzam logo... os machos e as fêmeas vivem grudados... já não era para terem procriado?

Homem: Não é primavera ainda... ouviu o barulho esta noite?

Mulher: Acha que tenho tempo para escutar? Caio na cama e durmo... como pedra... o máximo que escuto, é o canto suave delas...

Homem: O que te parece canção, para mim é suplício... acordo toda hora... parecia o gemido deles... são eles de novo! Tenho certeza!

Mulher: Você subiu lá! Viu tudo, não viu? Achou até as sementes e o espelho! Tire isso da sua cabeça!

Homem: Vou fazer uma armadilha... dou um jeito de caçá-los outra vez...

Mulher: Não adianta! Acha que caíam na sua de novo? Não aprendeu? Eles não vão voltar, nem perca seu tempo...

Homem: Você escuta, sim... está querendo me enganar... foram eles que deixaram as sementes e o espelho lá...

Mulher: Foi meu pai! Por que deixariam no forro? Se fosse coisa deles, teriam deixado num lugar mais visível... esqueça isso! Anjos, nunca mais!

Homem: Diga a verdade...

Mulher: Você está enlouquecendo? Não escuto! Você não dorme porque não faz nada o dia todo... nesse intervalo, podei pelo menos tratar delas... estou sobrecarregada... poderia pelo menos me ajudar em alguma coisa...

Homem: Trato é trato! Cumpro a minha parte do acordo... me custa... mas cumpra... foi você mesmo quem combinou assim...

Mulher: O negócio é nosso... podia ter mais interesse...

Homem: Estou tendo folga temporária...

Mulher: Viu só as árvores? Quando bate o sol brilham tanto! Faísca! Ofusca a vista da gente... com o luar então... fica azulado...

Homem: Você vê beleza em tudo... quanto pode custar um espelho?

Mulher: Não importa... o lucro virá das rãs... isso é só uma fonte a mais de renda... e ainda tem a madeira...

Homem: Você ficou burra? Se cortar a árvore, como poderá ter os frutos?

Mulher: Tem aroma... deve servir para alguma coisa... canela não serve?

Homem: Vamos nos concentrar nas rãs... depois de tanto trabalho, elas terão que começar a dar lucro...

Mulher: Está tudo praticamente vendido... mas não podemos entregar... elas não se reproduziram ainda... e se vendermos e você não soltar mais nenhuma?

Homem: Acabou... vai colher mais?

Mulher: Não estou no ponto ainda... só amanhã...

Homem: Parece que o tempo está mudando... e vem chuva pesada... está armando ao sul... quer apostar comigo? Diz que não conheço a natureza... quer ver?

Mulher: Que horas são?

Homem: Nem vem com a sua maldita escala... não adianta...

Mulher: Por enquanto! É hora de alimentá-las. Vamos até lá?

Homem: Vamos... faz tempo que não vejo as minhas rãs...

Mulher: Você está com um aspecto tão bom... está forte de novo... é impossível que não volte a sentir vontade... sei esperar... alguma coisa boa há de acontecer...

10- OS ESPELHOS

Chove. O homem e a mulher estão na cama. O homem sobre ela.

Mulher: Não adianta... vamos parar com isso...

Homem: Estou me concentrando... pensando só nisso... vou conseguir!

Mulher: Acabou! Estamos os dois cansados... não quero mais!

Homem: Não sobe mais! Olhe para ele! Parece que está atrofiando!

Mulher: É complexo seu... vamos dar um tempo...

Homem: O que poderíamos fazer? Será que não sabe nenhuma simpatia...

A mulher se levanta.

Mulher: Por que nos torturamos tanto? Chega! Olhe o que fizemos um para o outro... fiz coisas que jamais pensei que faria... para quê? Elas estão morrendo! Os machos são estéreis! Trepam, trepam sem parar... e os girinos? Nenhum! Os ovos das fêmeas secam, morrem sem ser fecundados...

Homem: Se são estéreis é por minha culpa? Se elas morrem é porque você não está cuidando direito!

Mulher: São como você! Onde estão as crianças desta casa? O que você me deu? Nem isso pode me dar! Veja, enxergue como a gente é! Impotentes diante de tudo! Nós dois somos assim! Nunca houve alegria nessa casa... só solidão... desolação... isso tudo está nos matando! Até quando acha que poderemos viver assim? Não nos resta mais nada! Olhe para mim... olhe para si mesmo... todos esses anos só fala comigo, só convive comigo... e o resto do mundo? Quem mais, além de nós dois pisou nestas terras nos últimos anos? Não podemos mais viver presos nos limites destas cercas!

Homem: Nós somos um! Você disse... pão e manteiga... unha...

Mulher: Não podemos mais! Vivemos de sonhos! Nada aqui é real! São ilusões!

Homem: As rãs são reais! Os anjos...

Mulher: Só você não vê o fim de tudo... como acha que as rãs vão se multiplicar?

Homem: Poderíamos procurar outros machos...

Mulher: Elas são diferentes das outras rãs!

Homem: Vamos tentar! Formariam uma outra raça!

Mulher: Não tenho mais forças... ilusão de novo? Elas estão sendo dizimadas! As cobras comeram muitas... agora elas próprias se devoram entre si...

Homem: E os espelhos? As árvores produzem bastante, estão carregadas...

Mulher: O que valem? Acha que viveríamos disso? Olhe agora esta chuva... está ficando cada vez mais forte! Os tanques vão transbordar, o rio vai encher... as poucas que resta, vão escapar...

Homem: Não posso deter a chuva...

Mulher: Você não pari rãs? Não vê anjos? Seu pai não flutua?

Homem: Não tenho poder nenhuma... sou só um homem...

Mulher: Acha que viveu até agora como um homem? Alguma vez na vida viu o mundo como ele é? Como podemos mudar o rumo das nossas vidas se não vemos nada? Algum dia vimos alguma coisa com realidade? Você não aprendeu nada? Não tirou proveito de tudo que lhe foi dado?

Homem: Poderíamos começar de novo...

Mulher: Seria tudo igual! O erro está em nós! Fomos nós que quisemos assim! Veja como vivem as outras pessoas... o homem é sempre o provedor... o protetor! Invertamos muitas vezes os nossos papéis...

Homem: Que culpa tenho? Nunca me ensinaram nada...

Mulher: Lembra do jogo? Por que acha que reteve com você todos os reis e valetes? Por que acha que os machos das rãs são estéreis? Por que fugiu do desafio que os anjos propuseram?

Homem: Não eram anjos! Anjos não agiriam daquela maneira!

Mulher: São anjos sim!

Homem: São? Você mentiu para mim? São eles que fazem barulho no forro! Foram eles que deixaram as sementes...

Mulher: Você é um homem privilegiado! A natureza te deu tudo! O que espera mais? O que fez com o que ela te deu? Não temos mais saída! Como poderíamos recomeçar?

Homem: Mas eu sou assim! Foi assim que me conheceu!

Mulher: Poderia ter sido tão diferente! Rompa as cercas! Veja como tudo é! Por que não pode ser igual aos outros?

Homem: Não posso! Tudo é tão medíocre!

Mulher: Não finja mais...

Homem: Sempre a vida me conduziu, esse é o meu destino!

Mulher: Não posso decidir por você! Nada! Como pode querer achar a solução de tudo em mim?

Homem? Somo um!

Mulher: Somos dois! Reveja os teus passos, faça o seu próprio caminho!

Homem: Não sei como!

Mulher: Não podemos mais! Eu errei desde o começo...

Homem: Tentemos de novo! Eu... você... a fazenda...

Mulher: Vamos vender a fazenda!

Homem: Não pode querer isso! Esta fazenda sou eu!

Mulher: Veja bem o que acabou de dizer! Olhe como cuidou dela esses anos todos... quem sabe, um dia aprenda a cuidar de você... então poderia cuidar dela... e de mim...

Homem: Eu me sujeito ao que você quiser!

Mulher: Não se humilhe...

Homem: Se acha que preciso mudar, eu farei o que pedir...

Mulher: Não seja ridículo... como você é infantil... não quero mais isso!

Homem: Se eu errei, você também errou... me dê mais uma chance... confie em mim pelo menos desta vez...

Mulher: Nem eu me reconheço mais... as fantasias... as ilusões, os sonhos... tudo é seu! Nada disso é meu! Não sou assim... tente ver...

Homem: Eu te amo! Preciso de você! Somos iguais, não temos nenhuma diferença! Tenho o direito a mais...

Mulher: Fazemos mal um para o outro! Nunca fui o que realmente sou!

Homem: Por que tudo isso agora?

Mulher: Tenho pena de você! Venha aqui... olhe...

Leva o homem diante de um espelho.

Mulher: Veja bem! O que vê?

Homem: Que fico cada dia mais velho...

Mulher: Olhe direito!

Homem: O que quer que eu veja?

Mulher: Não adianta mesmo... disse que faria tudo o que eu pedisse...

Homem: Eu faço! Tudo o que pedir...

Mulher: Então venha comigo...

A mulher conduz o homem até a outra parte do palco onde estão encobertos dois espelhos do tamanho de um homem. São finos e compridos e formam um ângulo.

Homem: Mais espelhos? A casa está cheia deles, olhe quantos... para que quer mais? Parece provador de loja! E o que estão fazendo aqui, no meio da sala?

Mulher: Disse que faria tudo que pedisse... estes são especiais... para você...

Homem: É? Para mim? Parece uma coisa inútil... o que vou fazer com isso?

Mulher: Eles disseram que faz maravilhas... tire o seu pijama...

Homem: Sabe que não adianta... é alguma simpatia?

Mulher: Não é simpatia não! O negócio agora é sério... vamos, tire! Ou vai querer que eu tire?

Homem: Tirar a sua também?

Mulher: Para que? Tirar a sua!

Homem: O que é? Acha que vou ficar nu assim? Ficar diante do espelho fazendo o quê? Admirando o meu próprio pau? Não estou entendendo...

Mulher: O que terá que fazer, meu querido, é olhar bem mais do que o seu próprio pau... vá tirando... vamos!

Homem: É mesmo preciso?

Mulher: Se não fosse, acha que mandaria tirar a roupa para quê? Está com medo de quê? Garanto que é para o seu próprio bem...

Homem: Eu tiro... mas veja lá o que vai fazer!

O homem fica nu.

Homem: E agora?

Ela o empurra em direção à abertura dos espelhos.

Mulher: Entra aí!

O homem vai entrar de costas para os espelhos.

Mulher: Assim não! Vire de frente para eles...

Homem: O que vai fazer?

Mulher: Cala a tua boca! Entre e fique aí!

O homem fica de frente para a quina dos espelhos. Encurralado naquele espaço.

Mulher: Agora fique quieto...

A mulher começa a fechar o home lá dentro lacrando a entrada com papel filme.

Mulher: Vai ficar aí...

Homem: Vou sufocar aqui!

Mulher: Você vai agora fazer o que nunca fez... provar do seu próprio gosto! Sinta! É doce? Ou é fel? Veja se é bom... nunca sentiu, não é?

Homem: O que você quer? O que está pretendendo?

Mulher: Foram eles que disseram... me ensinaram... esta é a única maneira de você se ver... de descobrir onde cabe tanta fraqueza... tanta covardia... olhe! Bem no fundo dos seus olhos... não poderá mais fugir, desviar o olhar como sempre fez... de mentir para si mesmo...

Homem: O que fiz? Me deixa sair... abra! Isso é coisa dos malditos!

Mulher: Disseram que aí perderá a noção dos dias... das horas... de todo o tempo... nunca saberá, se não procurar, se isso será a sua vida ou a sua morte... se quiser, terá que procurar dentro de si... veja, sinta... perceba agora, caçador de sonhos, o grande paridor de rãs, fazendeiro do nada... veja a tristeza dos seus olhos... tristes, não são? Sem nenhum viço, sem esperanças... olhe como nenhuma luz mais te atravessa...

O homem chora. Soluça.

Homem: Qual é a minha culpa?

Mulher: Chora? Nunca Chorou!

Homem: Por que tanto ódio?

Mulher: Não percebe? Este é um gesto de amor... do meu mais profundo amor, do mais terno carinho... aprendi com eles... durante todo o tempo soube que foram eles que deixaram as sementes e o espelho, com um sinal... estou lhe dando a chance que me pediu... a sua última chance! Era o que podia fazer por você... solte as suas lágrimas! Sempre escondeu os sentimentos... escondeu-se... medo? Vergonha? Olhe, meu amor, veja que triste é o seu espectro... triste, não? Eu sei que é! Veja, olhe bem como você é... um arremedo de homem...

Homem: Tenha piedade! Não posso mais!

Mulher: Sei que pode! Ache aí o que sempre procurou...

A mulher acaba de lacrar.

Mulher: Tudo está aí... em ti...

Homem: Onde vai? Não me deixe sozinho...

Mulher: É a solidão que sempre procurou! A sua companhia será você! A sua parceira, de agora em diante, será você mesmo!

Homem: Não vá! Não posso...

Mulher: Não ouse pedir perdão, não diga mais nada... fique aí. Olhe, pense, sinta, meu amado, o que sempre procurou está aí... no seu casulo...

A mulher sai e deixa o homem sozinho.

FIM