

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

Rosana Figueiredo da Silva

**Pulsar da Medusa: um experimento de criação cênica e
estudo da expressividade do corpo-voz a partir dos fatores
do movimento de Rudolf Laban**

São Paulo

2015

Pulsar da Medusa: um experimento de criação cênica e estudo da expressividade do corpo-voz a partir dos fatores do movimento de Rudolf Laban.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suely Master.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Kathya M. A. de Godoy.

São Paulo

2015

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

S586p Silva, Rosana Figueiredo da
Pulsar da Medusa: um experimento de criação cênica e estudo da expressividade do corpo-voz a partir dos fatores do movimento de Rudolf Laban / Rosana Figueiredo da Silva. - São Paulo, 2016.
86 f. : il. color.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Suely Master.
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Kathya M. A. de Godoy.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Representação teatral.
3. Laban, Rudolf. I. Master, Suely. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.8

Rosana Figueiredo da Silva

Pulsar da Medusa: um experimento de criação cênica e estudo da expressividade do corpo-voz a partir dos fatores do movimento de Rudolf Laban.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Suely Master

Presidente - Orientadora

UNESP – Instituto de Artes

Prof.^a Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano

UNESP – Instituto de Artes

Prof.^a Dr.^a Andréia Vieira Abdelnur Camargo

Universidade de São Paulo

São Paulo, 26 de Junho de 2015.

Dedico este trabalho a toda minha família, especialmente:

À minha mãe, Maria Claudete,

Ao meu pai, Francisco,

À minha irmã Raquel, meu cunhado Armando e ao pequeno-grande Francisco,

Ao meu irmão Rogério, minha cunhada Camila e à pequena-grande Olívia,

Ao meu irmão Rodney e minha cunhada Sany.

Porque os guardo dentro do meu coração.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Suely Master, pela orientação, conversas, referências, apontamentos e críticas, também, pelo incentivo e confiança.

À Prof.^a Dr.^a Kathya Godoy pela coorientação, conversas, referências, questionamentos e observações, ainda, pela atenção e apoio.

À Prof.^a Dr.^a Andréia Nhur e à Prof.^a Dr.^a Lúcia Romano, por terem aceitado participar da banca examinadora.

À Larissa Mercury, Jéssica Alana e João Goulart, por colaborarem com a pesquisa, participando como atrizes-aprendizas e ator-aprendiz.

Ao Rivaldo Nogueira, pela sonoplastia da peça, Vivianne Oliveira Moureau, pela gestão midiática, e aos fotógrafos Vinícius Ferreira e Ana Laura Vieira.

Aos integrantes do GREVE pelos diálogos e trocas de referências. Também aos integrantes do GPDEE, pelas experiências práticas proporcionadas através de oficinas.

Ainda, de um modo geral, agradeço aos Professores Doutores, José Manuel, Alexandre Mate, Juliano Casimiro e Wagner Cintra. Também, às Professoras Doutoradas, Ermínia Silva e Rosângela Leote.

Por fim, agradeço à Oficina Cultural Grande Otelo, por ter cedido espaço para o trabalho sob o processo criativo da peça e, ao Nativos Terra Rasgada, pelo espaço cedido para ensaios e apresentações.

Resumo

A presente pesquisa visa refletir um experimento de criação cênica, o processo criativo da peça *Pulsar da Medusa*, que foi dirigida por mim. Trata-se de um processo de criação em dança-teatro baseado no estudo expressivo do corpo-voz a partir da utilização dos fatores de Rudolf Laban: espaço, tempo, peso e fluência.

A abordagem deste experimento cênico ocorre pelo meu ponto de vista enquanto diretora. Aqui eu discorro sobre meu trabalho com o ator-aprendiz e as atrizes-aprendizas da peça. Num tipo de direção que propõe um trabalho preparativo para representação/atuação, através de exercícios corporais e vocais junto à orientação do trabalho criativo. É um trabalho de direção-orientação. A pesquisa contou com a colaboração de duas aprendizas-atrizes e um aprendiz-ator, que tiveram, junto a mim, a função de criadores da cena.

A direção da peça tinha como objetivo principal a questão da formação de atriz e ator, por isso visava mais do que um resultado estético. O processo foi visto principalmente como um meio para aprendizagem no campo da expressividade do corpo-voz e de composição cênica. A própria peça foi elaborada como um exercício de criação, com inspiração no livro *Água-viva*, de Clarice Lispector.

Como anexos, constam questionários respondidos pelo aprendiz-ator e pelas aprendizas-atrizes que colaboraram com a pesquisa, esses questionários nos auxiliam a verificar se os exercícios praticados de fato foram importantes para o desenvolvimento expressivo vocal-corporal. Além disso, também constam alguns vídeos em anexo que mostram fragmentos da peça e de ensaios.

Como aqui se aborda tanto aspectos do trabalho de diretora-orientadora, como do trabalho de ator/ atriz, esta pesquisa pode contribuir com artistas que exercem diferentes funções dentro de um processo criativo. Além disso, presta-se como referência para professores e pesquisadores no âmbito da criação em teatro e dança.

Palavras chave: Processo criativo cênico, representação teatral, Rudolf Laban.

Abstract

The present research aims to reflect a scenic experiment creation: the creative process of the play *Pulsar da Medusa*, which was directed by me. It's about an approach of dance theatre based in the expressive study of body vocal, using factors from Rudolph Laban: space, time, weight and fluency.

The approach of this scenic experiment occur by my point of view as a director. Here I broach about my labour with the apprentice actor and apprentice actress from the play. This kind of direction purpose a preparative labour for the representation/acting, through body and vocal exercises, with orientation of the creative labour. It's a direction-bearings labour. The research counted with the collaboration from two-apprentice actress and one apprentice actor, who had, with me, the role of scenic creators.

The fundamental intention of the direction was the instruction of the actress and actor, for this reason aimed more than aesthetics results. The process was seem especially as a way of learning at the expressivity field of body vocal and scenic composition. The play was elaborate as an exercise of creation, inspired on the book *Água-viva*, by *Clarice Lispector*.

In addition, is available questionnaires, which was answered by the apprentice actress and the apprentice actor, who collaborated with the research. These questionnaires help us to verify if the exercises were important for the body and vocal development. Beyond this, it contains some videos, which show fragments from the presentation and from the rehearsals.

As I approach aspects as my role of director and guiding, as the role of actor/actress, this research may to contribute with artists who play different roles inside of the creative process. Additionally, it serves as a reference to teachers and researchers in the field of theatre and dance creation.

Keywords: Creative scenic process, Theatrical representation, Rudolph Laban

INDICE DE FIGURAS

Figura 01 - Jéssica Alana. Foto: Ana Laura Vieira.....	36
Figura 02 - João Goulart. Fotos: Ana L. Vieira.....	38
Figura 03 - Larissa Mercury e Jéssica Alana. Fotos: Ana L. Vieira.....	39
Figura 04 - Larissa Mercury. Fotos: Ana L. Vieira.....	40
Figura 05 - Larissa Mercury e João Goulart. Foto: Ana L. Vieira.....	44
Figura 06 - Larissa Mercury. Fotos: Ana L. Vieira.....	46
Figura 07 - Larissa Mercury. Foto: Vinicius Ferreira.....	47
Figura 08 - Jéssica Alana, João Goulart e Larissa Mercury. Foto: Vinícius Ferreira.....	51
Figura 09 - João Goulart, Larissa Mercury e Jéssica Alana. Foto: Ana L. Vieira.....	51
Figura 10 - João Goulart, Larissa Mercury e Jéssica Alana. Foto: Vinicius Ferreira.....	52
Figura 11 - João Goulart, Larissa Mercury e Jéssica Alana. Foto: Vinicius Ferreira.....	52
Figura 12 - Larissa Mercury. Foto: Vinicius Ferreira.....	53
Figura 13 - João Goulart. Foto: Vinicius Ferreira.....	54
Figura 14 - Jessica Alana. Foto: Ana L. Vieira.....	54
Figura 15 - João Goulart, Larissa Mercury e Jéssica Alana. Fotos: Vinicius Ferreira.....	55
Figura 16 - Jessica Alana. Foto: Ana L. Vieira.....	59
Figura 17 - João Goulart. Foto: Ana L. Vieira.....	63
Figura 18 - Última cena de <i>Pulsar da Medusa</i> . Fotos: Vinicius Ferreira.....	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPITULO 1 - OS FATORES DO MOVIMENTO E A VOZ.....	3
1.1 Sobre Rudolf Laban.....	4
1.2 Conceitos de movimento e voz.....	7
1.2.1 Fluência.....	8
1.2.2 Espaço.....	10
1.2.3 Peso.....	13
1.2.4 Tempo.....	15
CAPITULO 2 - PERCURSO CRIATIVO DE <i>PULSAR DA MEDUSA</i>	18
2.1 Algumas considerações.....	18
2.2 Fase I - Inicial.....	19
2.3 Fase II - Desenvolvimento.....	22
2.4 Fase III – Definições.....	24
2.5 Sobre os questionários.....	26
CAPITULO 3 - SOBRE A ENCENAÇÃO.....	32
3.1 Múltiplos sentidos.....	32
3.2 <i>Água-viva</i>	34
3.3 Descrição resumida da encenação.....	35
CAPITULO 4 - UM OLHAR MAIS PRÓXIMO PARA ALGUMAS CENAS E SEUS PROCESSOS.....	45
4.1 Cena II - Pequeno Pássaro.....	45

4.1.1 Descrição cênica.....	45
4.1.2 Aspectos da fala.....	47
4.1.3 Um exercício de desenho espacial.....	48
4.2 Cena V - Pintura Viva.....	50
4.2.1 Descrição cênica.....	50
4.2.2 Desenho espacial em trio.....	55
4.3 Cena VII - Contrastes.....	58
4.3.1 Descrição cênica.....	58
4.3.2 Desenvolvimento criativo.....	60
4.4 Cena XIII - Vozes.....	61
4.4.1 Descrição cênica.....	61
4.4.2 Desenvolvimento criativo.....	63
4.5 Cena XV - Casal.....	64
4.5.1 O texto.....	64
4.5.2 Estudo vocal.....	66
4.6 Cena XVI - Nascimento e Renascimento.....	67
4.6.1 Descrição cênica.....	67
4.6.2 Estudo de improvisação.....	68
4.6.3 Exercícios.....	69
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 71
 BIBLIOGRAFIA.....	 74

ANEXOS

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa visa refletir o processo de criação da encenação, *Pulsar da Medusa*, especificamente a utilização dos quatro fatores/princípios do movimento de Rudolf Laban (1879-1958) como via de trabalho expressivo vocal-corporal e criativo para cena. Esta abordagem ocorre pela ótica da direção, realizada por mim, Rosana Kali.

Essa pesquisa foi possível porque contou com a colaboração de um ator-aprendiz e de duas atrizes-aprendizas: João Goulart, Jéssica Alana e Larissa Mercury. Eles fizeram os exercícios propostos e participaram da criação da encenação junto a mim.

No meu trabalho como diretora da peça e orientadora do processo criativo, eu não tinha a preocupação estética como uma prioridade, estava mais interessada em um trabalho que envolve a formação de ator e atriz, junto à experiência criativa.

Assim, nos pautamos na prática de exercícios corporais, vocais e criativos. A apresentação pública aconteceu depois de quase oito meses de trabalho neste processo e, é mais uma parte de uma aprendizagem. Assim, realizamos três apresentações em Março de 2014 que serviram como um complemento de um percurso de estudo.

O livro *Água-viva* (1973) de Clarice Lispector foi utilizado como inspiração para criação das cenas, pois esta é uma obra em que a autora faz uma analogia da escrita com a dança. A autora adentra com sua narrativa poética em um mundo subjetivo, descrevendo pensamentos, imagens dispersas, um universo onírico e um desencadear de sensações. Nesta obra, Lispector parece sentir-se livre com as palavras, como se estivesse dançando com elas, e esta obra nos estimulava.

No primeiro capítulo, discorreremos sobre Laban e alguns de seus conceitos. Além disso, procuramos fazer uma aproximação de estudos da voz com os conceitos de Laban.

O segundo capítulo descreve três momentos do processo criativo, apontando as principais características de cada fase do percurso de criação. Para mais, comentamos as respostas dadas a um questionário para os participantes sobre suas experiências com este processo, a fim de verificar se os exercícios e a observação dos fatores do movimento, lhes tiveram um valor significativo para o desenvolvimento da expressividade do corpo-voz. Os questionários na íntegra encontram-se anexados nesta.

O capítulo três trata sobre aspectos da encenação e comenta o *Água-viva*, para que se possa compreender melhor a aproximação das cenas com o livro de inspiração. Além disso, apresentamos uma descrição resumida da encenação. Neste momento, apenas apontamos algumas características das cenas e mostramos a sequência cênica, pois descrever estritamente toda a movimentação e o texto seria uma tarefa extensa dado o nosso tempo de pesquisa.

Entretanto, escolhemos algumas das cenas para abordar com mais atenção e observar aspectos de seus desenvolvimentos, o que, de fato, consta no quarto capítulo. Assim, teremos alguns exemplos de como utilizamos conceitos de Laban para a criação e desenvolvimento da cena, através de um olhar mais aproximado para algumas partes da peça e do processo.

Em um DVD anexo constam vídeos, em MP4, que mostram fragmentos da peça, são as cenas abordadas no quarto capítulo e alguns fragmentos de outras cenas, os vídeos também mostram pequenos recortes de ensaios.

Esta pesquisa é justificada pela importância de Rudolf Laban artisticamente e historicamente, e pelo valor de seus conceitos para o estudo da expressividade e da criação cênica.

Além disso, a pesquisa se justifica por trazer uma reflexão de um processo de criação específico que pode auxiliar outros processos e artistas cênicos, os quais podem utilizar-se das propostas aqui apresentadas, fazendo as adaptações necessárias a cada caso. Afinal, cada processo é único e a criação artística é infinita. Este trabalho, de um modo geral, também se presta como referência para interessados e pesquisadores em processo criativo cênico.

CAPITULO 1 - OS FATORES DO MOVIMENTO E A VOZ

Neste capítulo faremos uma explanação sobre Rudolf Laban e alguns de seus conceitos, principalmente abordando os quatro fatores do movimento, e aproximando esses estudos do trabalho de expressão vocal.

Rudolf Laban propiciou importantes mudanças na área das Artes Cênicas, contribuindo para o pensamento estético e educativo da dança e do teatro. Laban desenvolveu vários conceitos sobre corpo, movimento, expressividade e cena, que influenciaram, e continuam influenciando, muitos artistas cênicos.

Este autor, dançarino e coreógrafo também influenciou profissionais de outras áreas além da artística com seus conceitos e estudos sobre o movimento. A seguinte citação, da autora americana Barbara Adrian, referencia como o coreógrafo influiu de forma ampla e diversa em diferentes áreas do conhecimento:

Irmgard Bartenieff aplicou suas teorias e conceitos à fisioterapia e dança-terapia, como um bem para dança relacionada à etnologia e antropologia. Marion Norte, que aplicou LMA para a psicologia, tornou-se uma especialista renomada sobre os efeitos da psicologia de movimento e comunicação não-verbal. Warren Lamb, assistente e Colaborador de Laban na Inglaterra, trabalhou em empresas e indústrias, na realização de perfis de ação para adequação do trabalho. Janet Hamburgo aplicou LMA com sucesso em seu treinamento de atletas profissionais e olímpicos, e as suas muitas aplicações atuais incluem indivíduos com doença de Parkinson. (ADRIAN, 2008, p. 5) (Tradução nossa).

Logo, percebe-se que estudos sobre o autor expandem-se sem restrição de linguagem ou disciplinar. Há muitas pesquisas em torno de seu pensamento, seus escritos, sua arte e sua própria vida. Vale ressaltar que o modo como são utilizados seus conceitos neste trabalho é próprio de um processo criativo em particular. Pois há muitas maneiras de trabalhar a partir de sua pesquisa; cada caso e cada situação terão suas necessidades específicas.

1.1 Sobre Rudolf Laban

Rudolf Laban viveu muitos acontecimentos e teve uma rica produção artística e de estudos sobre o movimento. Porém aqui se faz uma exposição resumida de sua vida, já que sua biografia não é o foco da pesquisa. Faremos uma abordagem para compreendermos sobre o contexto em que ele desenvolveu seu trabalho e suas ideias a respeito do movimento humano.

Um fato relevante é que Laban tinha uma tendência para as artes visuais e isso aparece no seu modo de olhar para dança. O seu gosto em observar atenciosamente e formar imagens pode ter sido despertado nele muito cedo, pois sua mãe era pintora. (BARBOSA, 2011, p. 38)

Como explica o autor Julio Mota, Laban nasceu no ano de 1858, em Pressburg, também chamada de Pozsony, (na época, parte da Hungria, atualmente, a cidade de Bratislava), capital da República da Eslováquia. Seu pai era “um alto oficial e governador militar da Bósnia Herzegovina, que esperava que seu filho seguisse igualmente sua carreira”, mas isso não ocorreu. (MOTA, 2012, p. 59).

Segundo o autor, Laban se interessou pelo movimento desde cedo e foi muito significativa uma viagem que fez com o pai para os Bálcãs, em 1881. Na ocasião o jovem teve contato com danças religiosas dos sufis e com danças folclóricas do Leste Europeu. (MOTA, 2012, p. 60)

A respeito de seu contato com a dança religiosa, Barbara Adrian diz que ainda quando Laban era adolescente, conheceu a “dança *Sufi Dervish* e seu poderoso estado de transe. Isso despertou nele uma crença inabalável no potencial mágico do movimento”. (ADRIAN, 2008, p. 4) (Tradução nossa)

Através da leitura de Laban, verificamos sua preocupação em dissociar a compreensão da dança apenas como um entretenimento ou uma estética do corpo, pois ele mostra uma visão filosófica sobre o ser humano e sua relação com o mundo, com o social e com a natureza.

Em 1900, Laban vai para Paris, onde estuda na Escola de Belas Artes. Neste período ele se casa com Martha Fricke. E também entra em contato com o sistema de gestos de François Delsarte. Em 1907, muda-se para Alemanha, onde sua esposa irá falecer. Três anos depois ele se casa com Maja Lederer e juntos vão para Munique onde conhecem Jacques Dalcroze. Além disso, através do amigo Hermann Obrist, Laban teve contato com “o mundo espiritual de Vassily Kandinsky e de Rudolph Steiner e Marie Steiner”. Quando conhece a versão de Eurytmia do casal Steiner, e a contrapõe a de Dalcroze. (MOTA, 2012, p. 60)

Para Vivian V. P. Barbosa:

Laban era um homem altamente espiritualizado e era extremamente sensível aos problemas enfrentados pela sociedade em sua época, como podemos observar. Apesar de não se ter filiado a nenhuma religião, Laban recebia as influências das propostas e do pensamento do filósofo, educador e esoterista Rudolf Steiner (1861- 1925). A Antroposofia, desenvolvida por ele, era uma forma de reunir prática e filosofia, e também ciência e espiritualidade, com o objetivo de tornar cada indivíduo mais humano e espiritualmente livre. (BARBOSA, 2011, p 41).

Assim, o dançarino teve influência do pensamento antroposófico de Steiner, além de ter sido mobilizado pela própria sensibilidade e experiência. Além disso, conforme a autora, ele se preocupou com o fato da industrialização alterar a experiência de movimento do ser humano, reduzindo-a a padrões repetitivos, comum às máquinas. Essa preocupação irá permear sua trajetória na dança e em suas elaborações teóricas. (Idem, ibidem).

Em 1913, em Munique, Laban cria sua primeira escola de dança. Estão entre seus alunos, Mary Wigman, Alexander Sakarov e Suzanne Perrottet. De 1915 a 1919, Laban vive em uma escola que abriu na Suíça, onde entrou em contato com o Dadaísmo. Em 1920, publica *Das Welt der Tänzer* (O mundo do dançarino) e funda a companhia *Tanzbühne* Laban, em Stuttgart. (MOTA, 2012, p. 61)

Em 1928, publica seu sistema de “Cinetografia”, que também é conhecida como *Kinetographie*, do alemão, ou, *Labanotation*, do inglês. Em 1929, o dançarino conta com 28 escolas suas credenciadas. (Idem, ibidem)

De acordo com Barbara Adrian, durante a década de 30, ele se tornou “o coreógrafo Chefe no *Berlin State Opera* e coreografou para Siegfried Wagner (Filho de Richard) no Festival de *Bayreuth* para a Ópera de Richard Wagner, *Tannhauser*”. (ADRIAN, 2008, p. 4) (Tradução nossa)

Em meados de trinta, o dançarino enfrenta momentos difíceis por causa da eclosão do nazismo, Adrian diz que:

Impressionado com o carisma e reputação de Laban na dança alemã como o pai do Expressionismo alemão, Dr. Josef Goebbels, Ministro da Iluminação Pública e Propaganda, pediu-lhe para ser diretor do German Dance Stage, portanto Laban optou por permanecer na Alemanha. O regime logo se voltou contra Laban, quando, em 1936 ele preparou um movimento de coro de mil participantes para a abertura dos Jogos Olímpicos. Dr. Goebbels viu o ensaio geral e proibiu o desempenho, acusando Laban de celebrar o indivíduo. (Idem, p. 5) (Tradução nossa)

Assim o artista é restringido pelo totalitarismo do regime que limitava a arte e a expressão de ideias libertadoras. Este momento marca um impacto do crescente sucesso do coreógrafo com a tragédia histórica que ocorreu naquele momento. Embora ele não pudesse prever as dimensões e as atrocidades a que o regime chegaria, não houve dúvidas de que permanecer na Alemanha era inviável.

Por isso Laban foge, primeiro para Paris, mas no ano seguinte emigra para a Inglaterra, onde encontra com artistas que já haviam sido seus alunos e/ou colaboradores. Quando então começa a escrever seu livro sobre **Corêutica**, publicado apenas postumamente, em 1966, por Lisa Ullman. (MOTA, 2012, p. 62)

Na Inglaterra o dançarino encontra um outro modo de seguir sua pesquisa do movimento trabalhando para indústria. Em 1941, como diz Julio Mota, “é nomeado consultor da Paton & Lawrence Co., para métodos de estudo do trabalho na indústria”. Em 1948, publica o livro: *Dança Educativa Moderna*, e em 1950, publica *Domínio do Movimento*. Em 1953, muda-se para Adlestone, Surrey, onde estabelece o *Centro Laban de Arte do Movimento*, atualmente, o *Laban Centre London*. (idem, ibidem)

Rudolf Laban faleceu no ano de 1958, na Inglaterra, deixando um legado de ideias, estudos, conceitos, que foi mais divulgado através de sua colaboradora Lisa Ullmann, quem se ocupou de uma segunda publicação do livro *Domínio do Movimento*, que havia se esgotado pouco antes da morte do autor. Como ele havia conversado com Ullmann sobre alterações que faria no livro para uma nova edição, mas não teve tempo para isto, esta se dedicou a fazê-lo, segundo ela própria escreveu no prefácio do livro. Ela também se empenhou para publicação de *Choreutics* (1966), livro em que o dançarino faz uma ampla e minuciosa abordagem do movimento e suas relações espaciais.

1.2 Conceitos de Movimento e Voz

Rudolf Laban diz que a melhor maneira de aprimorar a utilização do “movimento como meio de expressão no palco” é através da execução de “cenas com movimentos simples” (LABAN, 1978, p.195).

De acordo com o autor, o movimento surge a partir do **esforço**, bem como a voz:

Quanto maior a economia de esforço, menos aparente é a fadiga. Uma grande economia de esforço faz com que o movimento pareça ocorrer quase que sem esforço algum. Isto também se aplica aos movimentos que geram a voz, ouvidos, mas não vistos. (LABAN, 1978, p. 26)

O conceito de **esforço** está relacionado com o modo de utilização energética na execução de cada movimento, mínimo que seja. O conceito de **esforço** também é importante na abordagem sobre voz, já que esta surge e acontece através do corpo e de movimento.

Quando o autor diz que o movimento é caracterizado por sua qualidade de esforço, também se pode dizer o mesmo em relação à voz. De acordo com ele, as diferentes qualidades de esforço advêm de atitudes interiores, sejam de maneira consciente ou não, relativas aos “**fatores de movimentos**”, que são: “**Peso, Espaço, Tempo e Fluência**” (LABAN, 1978, p. 36).

No processo criativo de *Pulsar da Medusa*, utilizamos os fatores de movimento como meio de ampliar o conhecimento de expressão vocal e corporal, num tipo de trabalho que descreverei nos próximos capítulos. Por ora, cabe-nos averiguar os conceitos de Laban.

Para Barbara Adrian, falar sobre as qualidades de esforço é a melhor forma de abordar a expressividade. Em suas próprias palavras:

Provavelmente, não há melhor vocabulário para inspirar e definir expressividade do que as palavras descritivas alojadas sob o título **Esforço**. Isto porque Esforço aborda qualidades “sensitivas” de movimento e fala. Esforço incorpora nossas atitudes para com os Fatores de Esforço: Tempo, Peso, Espaço e Fluência. Cada Fator de Esforço opera em um contínuo “suporte” para dois elementos de esforço. (ADRIAN, 2008, p.115) (Tradução nossa)

Tal “suporte” é como uma escala. A autora explica que, o fator tempo qualifica o movimento como sustentado ou súbito; o peso, como firme ou leve; o espaço, como direto ou flexível e a fluência, como controlada ou livre. Porém há toda uma gradação entre as duas qualidades de cada fator.

Para Adrian, o **esforço** é o que dá preenchimento para forma, ela diz:

(...) Você pode "preencher" a coreografia com *tempo súbito ou sustentado, peso firme ou leve, espaço direto ou flexível, com fluência controlada ou livre*. Você pode enfatizar um *elemento*, ou, se você puxar para Fatores separados, dois ou três elementos podem ser enfatizados simultaneamente. (Idem, Ibidem)

Na citação, a autora aponta que as qualidades relacionadas aos fatores dão um “preenchimento” para coreografia, mas vale ressaltar que procurar as características do “esforço” para fala também é uma maneira de preencher o texto. Um trecho pode ser dito com leveza e outro com peso, com “densidade”. Tais qualidades conectadas com o trabalho no campo das intenções, da subjetividade, um trabalho muito delicado de ator ou atriz junto à direção.

As aplicações que Barbara Adrian faz dos conceitos de Laban por vezes se assemelham ao nosso trabalho, uma vez que procuramos relacionar os fatores que experimentamos em exercícios, às intenções colocadas no texto e no movimento. Essa busca de intenções será melhor relatada no terceiro capítulo. Agora abordaremos cada um dos fatores.

1.2.1 Fluência

A fluência é inerente a todo movimento, seja ele expresso pelos humanos, pelos animais, pelos insetos, também, no reino vegetal e no ciclo dos planetas, pois a fluência é universal e é um requisito fundamental para ocorrer o movimento. Conforme Lenira Rengel:

(...) O fluxo é dentro e fora simultaneamente. O fluxo pode ser mais ou menos libertado ou mais ou menos controlado, entretanto nunca para. Laban tem uma perspectiva universal sobre o emprego do fluxo do movimento, no sentido de haver semelhanças de manifestação de fluxo do movimento no universo e em todos os corpos. (RENGEL, 2005, p. 71)

Se o fluxo não pode parar, então mesmo se a atriz ou o ator estiverem imóveis durante uma cena, haverá um fluxo em movimento que percorre seu corpo. Ainda que a escolha estética fosse o corpo “estático” como uma estátua, evidentemente a imobilidade total seria impossível. Ainda que uma atriz parecesse parada, não poderia interromper os fluxos de movimentos internos, o máximo que poderia fazer é tentar diminuir sua intensidade, concentrando-se em ficar calma, por exemplo, diminuindo assim os batimentos cardíacos e o fluxo na corrente sanguínea:

O fluxo é a continuação normal do movimento, como a de uma corrente fluente, podendo ser mais ou menos controlado. Se se para completamente o fluxo das ações corporais, resulta uma posição. Se o fluxo for interrompido intermitentemente, produz-se um tipo trêmulo de movimento. (LABAN, 1978, p. 88)

Deste modo, quanto à **fluência da voz**, é possível afirmar que na emissão de um determinado som (ou de uma combinação de sons) deixando o ar fluir sem interrupção, tem-se uma voz com fluxo contínuo, caso contrário o fluxo de ar sofre interrupções, assim esta voz poderia se caracterizar como **trêmula**. Isso poderia ocorrer em uma fala entrecortada.

A qualidade de voz trêmula varia conforme o tremor no movimento corporal, deste modo o tremor na laringe gera uma qualidade vocal diferente do tremor da língua ou dos lábios. Ou seja, na voz. Como no movimento, há uma grande variação na qualidade de trêmulo, que depende, além da fluência, dos outros três fatores: peso, tempo e espaço.

Lucia H. Gayotto utiliza os conceitos dos fatores de movimento, entre outros conceitos de Laban, em sua pesquisa vocal (a qual ela relaciona com pesquisa corporal) utilizando o termo *corpo vocal* para designar a impossibilidade da dissociação da voz e do corpo (GAYOTTO,

2005, p 402). Ainda explica que a “fluência da voz diz respeito às variações respiratórias, de pausas, de encadeamento articulatório, e também de duração”. (Idem, p. 405)

Destarte, percebe-se que a fluência na voz pode ser trabalhada de modos diferentes. Podendo ser tanto na observação da fluência livre ou controlada na respiração, como na articulação mais fluente ou mais controlada, ou mesmo na articulação com interrupções, o que se poderia chamar de voz trêmula, devido a uma articulação “travada”.

1.2.2 Espaço

Movimento é mudança de espaço. O próprio espaço se movimenta, tudo o que e/ou quem está no espaço, forma-o. Este sofre constante nuance, seja de temperatura, de sons, de imagens, ou influência pelo movimento de quem estiver nele. Afinal, o movimento no espaço ocasiona mudanças espaciais.

No passado, nos apegamos muito teimosamente a uma concepção estática de nosso meio ambiente, e conseqüentemente ao equívoco da vida em geral, bem como em nossas vidas pessoais. Talvez hoje ainda estejamos muito acostumados a entender os objetos como entidades separadas, estagnados em poses estabilizadas lado a lado em um espaço vazio. Externamente, pode parecer que sim, mas na realidade o que está ocorrendo são movimentos e trocas contínuas. Nem por um momento eles permanecem em uma completa imobilização, visto que a matéria em si é um composto de vibrações. Falamos de movimento somente quando estamos cientes de que é um fluxo ininterrupto. Movimentos extremamente lentos, fracos ou dispersos nos levam a supor que os objetos estão em estado de descanso, ou imobilidade. (LABAN, 2011, p. 4) (Tradução nossa)

Deste modo, Laban não separa o movimento, bem como o próprio corpo, do espaço. Ao contrário, o autor considera que o corpo está em integração com o espaço, como demais componentes espaciais, objetos e organismos. Em outras palavras, o que está no espaço é parte do próprio espaço e está em constante movimento, ainda que se trate de uma movimentação invisível aos nossos olhos. Assim o espaço não é estático, embora possa causar essa ilusão.

O dançarino explora formas do próprio corpo no espaço. O seu movimento causa uma mudança espacial sob a qual se forma a “poesia das ações corporais no espaço” e desenhos espaciais. Não se trata, como nas artes plásticas, de um desenho permanente, ao contrário, trata-se de um desenho tão efêmero quanto o traçado do movimento. Entretanto, pode-se formar a ideia de um desenho, de uma poesia espacial, que desaparece no mesmo momento em que surge, mas que se mantém na memória por maior ou menor tempo conforme tenha sensibilizado o espectador. Consoante o coreógrafo:

O modo ou estilo de movimento empregado pelo dançarino ou ator esclarece um aspecto particular da expressão corporal que talvez seja mais importante para a arte da dança do que para a mímica ou para o drama. O corpo do bailarino segue direções definidas no espaço. Essas direções configuram formas e desenhos no espaço. Na verdade, a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço. (LABAN, 1978 p. 52)

Assim, na criação coreográfica é interessante imaginar o “traço” que o movimento cria. Como apoio é válido fazer desenhos que representem o percurso dos movimentos no espaço. Também é válido o contrário, desenhar linhas e formas e depois tentar representá-las através de movimentos que traçam linhas imaginárias no espaço.

O estudo do fator espaço inclui tanto a observação do “espaço pessoal”, ou, “cinesfera”, quanto do “espaço geral”. Para Laban:

O alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo sem que se altere a posição, determina os limites naturais do espaço pessoal ou *cinesfera*, no seio da qual nos movimentamos. Esta *cinesfera* se mantém constante em relação ao corpo, mesmo quando nos movemos para longe da posição original, viajando com o corpo no espaço geral. (Idem, p. 69)

Por isso uma observação unilateral do espaço pessoal é insatisfatória, já que a cinesfera se move no “espaço geral”. Assim como é incompleto observar o “geral” e não dar suficiente atenção ao estudo do “espaço pessoal”.

A voz está no espaço, ressoa por maior ou menor extensão. Esta se configura pelas formas no espaço, no caso, espaço no interior do corpo, já que o caminho percorrido pelo ar na emissão altera a voz. Como as possibilidades de articulações dão-se de diferentes posições e movimentos da boca, dos lábios e da língua na produção da fala, o movimento da laringe também é importante para observar a atuação do fator espaço na voz. De acordo com a fonoaudióloga Eudisia A. Quintero:

A laringe pode assumir vários movimentos, segundo as necessidades sonoras, como por exemplo: uma posição alta, própria para sons agudos; uma posição descendente, para sons graves. Estas posições associam-se à espessura das pregas vocais. (QUINTERO, 1989, p. 50)

Assim, as próprias nuances espaciais que as pregas vocais propiciam através de movimentos de comprimir e esticar são fundamentais para as variedades sonoras, de modo que, estando a laringe na posição alta e as cordas esticadas, o som será agudo, enquanto o contrário caracteriza o som grave. O espaço do interior do corpo é moldado conforme o próprio corpo, e, até certo ponto, pode ser moldado voluntariamente com a movimentação de partes do corpo que alteram a saída de ar na emissão vocal.

Pensando no movimento para respiração, por exemplo, é um movimento instintivo e involuntário. Se a pessoa aumenta a atividade física, o movimento respiratório acelera pela necessidade de oxigênio do corpo. Entretanto, há algum controle nos movimentos de respiração.

No estudo da voz no teatro isso é essencial. Tanto no que concerne à manipulação do tempo das frases ou das palavras e até mesmo isoladamente das sílabas e das letras, quanto no relativo ao preenchimento do espaço, ou seja, à quantidade de ar que preenche e passa pelos órgãos que envolvem a voz.

Desta forma, conforme a intensidade da emissão da voz, ela se propaga por um maior ou menor espaço. Sua propagação também depende das condições de cada lugar. Um grito em um campo aberto, por exemplo, chegará a uma longa distância, enquanto que um grito dentro de uma sala em um centro urbano não terá o mesmo alcance, uma vez que as paredes e a confusão de sons no ambiente urbano serão obstáculos para a propagação da voz.

Ao se fazer uma analogia da cinesfera corporal com a ideia de cinesfera vocal, poder-se-ia dizer que a cinesfera vocal vai muito além do próprio corpo, entretanto, é totalmente comprometida pelas condições do local. Como exemplo uma situação de precisar falar e ter dificuldade para ser escutado, ainda que fale muito próximo do ouvinte, devido ao fato de estar em um local muito barulhento.

Conforme a fonoaudióloga Lúcia H. Gayotto, a “espacialidade da voz é expressa principalmente nas modificações de altura e nos movimentos que alterem, conseqüentemente, às curvas melódicas, à entoação”, além disso, se expressa através da qualidade de ressonância. (GAYOTTO, 2005, p 405)

A fonoaudióloga também relaciona as formas espaciais, flexíveis ou diretas a características vocais: uma voz de grande variação melódica é considerada flexível e a produção vocal de pouca variação tonal foi associada à forma direta. (Idem, ibidem)

Assim, o fator espaço para voz inclui tanto aspectos das qualidades tonais como dos movimentos articulatórios, além de aspectos relacionados às caixas de ressonâncias do corpo.

1.2.3 Peso

O fator peso qualifica o movimento como “leve” para o qual é necessário que os músculos estejam mais relaxados, e como “pesado” em que os músculos precisam de maior tensão, já que o “pesado” requer mais **esforço**. É útil recorrer à imaginação para fazer movimentos de pesos diferentes. Deste modo, pode-se representar o corpo movendo-se como se tivesse o peso de uma pedra, ou o contrário, a representação do leve, como se tivesse o peso de uma pena.

Ciane Fernandes diz que:

O fator peso refere-se a mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se, mobilizando seu peso para empurrar, puxar ou carregar objetos, tocar em outro corpo, etc. Por exemplo, para abrir uma janela emperrada, são necessários movimentos fortes. Já para brindar com taças de cristal, o peso leve é necessário. (FERNANDES, 2006, p. 131)

Por isso, maior peso requer mais esforço, enquanto o movimento leve requer o contrário. É importante perceber também como se organiza essa distribuição de esforço e peso no corpo. Por exemplo, ao se fazer força nos braços e nas mãos para abrir a janela emperrada, também é preciso ter algum esforço nos músculos das costas, e mesmo nas pernas e no quadril, todo corpo tem que estar conectado com a ação das mãos e braços que empurram a janela emperrada. Caso contrário, todo esforço necessário será concentrado nos braços, sobrecarregando o trabalho muscular.

Num outro exemplo desta distribuição da força na realização de movimentos simples, imagine alguém que irá agachar e levantar novamente, então, dobra-se os joelhos até chegar ao nível baixo e depois se estica as pernas até ficar novamente em pé. No momento em que se agacha, o esforço é para controlar o peso, senão, chegar-se-ia ao chão de uma vez. Mas ao agachar lentamente, sente-se melhor o esforço do controle de peso. No levantar, o esforço é o de ir contra a gravidade, é preciso de músculos empenhados nesta ação.

Nesses dois momentos citados acima, não apenas as pernas devem ter força, mas também o tronco que tem que estar conectado ao movimento das pernas de abaixar e levantar, assim, existe algum esforço para manter o alinhamento do tronco e, além disso, é necessário contrair um pouco o abdômen, afinal, se o abdômen estiver completamente relaxado, não poderá contribuir na ação.

À vista disto, o peso compreendido como a força que se aplica na realização de ações organiza-se por todo o corpo, a fim de que as ações sejam executadas com a totalidade corporal, e não apenas pelos braços ou pelas pernas. É claro que cada ação pode exigir mais esforço de alguns músculos que de outros, porém, é importante notar como se dá a distribuição do fator peso no corpo inteiro.

É válido ressaltar que o peso, enquanto fator de movimento do corpo, é referente à força corporal e não à massa corporal, nem se trata do peso propriamente dito, já que o peso é a força que a gravidade exerce sobre a massa. Evidentemente, o fator peso está em contínua relação com o peso propriamente dito, já que o movimento existe devido à força que a gravidade exerce sobre o corpo. Assim, em um salto se exerce um esforço contra a gravidade, e ao descer, o esforço é necessário para controlar o peso e o impacto com o chão para não se machucar.

Na dança os movimentos independem de sua utilidade, por isso, a qualidade de peso intenso pode existir mesmo quando não se está exercendo uma atividade que exija bastante esforço. Se, durante uma cena, o ator apenas caminhar com movimentos de peso intenso, isso fugirá do cotidiano, pois comumente não é preciso de grande esforço para andar. Isso, acoplado a outros aspectos da representação, pode despertar a atenção do público.

Mas o oposto também é intrigante, caminhar com peso muito leve, alcançando uma leveza incomum ao se mover. Pois para realizar as tarefas do dia-a-dia é comum se colocar uma quantidade média de esforço. Mas também vale ressaltar que não apenas os extremos de pesado e leve são possibilidades para tornar os movimentos interessantes, a especulação das gradações de peso auxiliam a descoberta de diferentes qualidades a serem utilizadas em diferentes momentos.

Ciane Fernandes afirma que, “os conceitos de peso forte e peso leve não são opostos, mas pertencem a uma gradação de mudança da qualidade de peso do corpo, *tornando-se* leve ou forte” (FERNANDES, 2006, p. 32). Buscar diferentes qualidades de movimento ajuda uma atriz/dançarina ou um ator/dançarino em sua expressividade cênica. Essas variações/especulações de qualidades também são importantes para voz.

Gayotto refere-se ao fator peso também como **energia/peso**, ou, simplesmente, **energia**. Para fonoaudióloga a “*energia* da voz está ligada especialmente à *intensidade vocal*, mas também aos ajustes feitos na *articulação*, na *cadência*, nas *ênfases*. (GAYOTTO, 2005, p. 405)

1.2.4 Tempo

Com marcações de tempo criam-se os ritmos. É comum ouvir-se dizer, “a peça foi chata por falta de ritmo”, ou, “este cantor precisa de mais ritmo”. Isto porque o conceito rítmico é essencial para que uma peça ou uma canção seja interessante, a falta de ritmo, ou repetição demasiada dele, causa a sensação de tédio.

Rudolf Laban fala sobre “tempos-ritmos”, ele diz que:

Os tempos-ritmos são independentes do tempo de toda a sequência de movimentos. O mesmo ritmo pode ser executado em tempos diferentes,

sem alterar a duração proporcional de cada unidade de tempo. (LABAN, 1978, p. 74)

Assim, os ritmos podem estar inseridos dentro de uma duração maior ou menor de tempo. A velocidade se relaciona com a marcação do ritmo, por isso para um movimento curto que ocupe um tempo grande, será necessária uma velocidade lenta. No contrário, para um movimento longo em um tempo pequeno, será preciso de uma velocidade rápida. As diferentes durações e velocidades dos movimentos e das pausas formam os ritmos, que estimulam o público com diferentes sensações.

Por exemplo, movimentos lentos que gradualmente aumentam a velocidade até ficarem muito rápidos podem causar uma sensação de desespero, pressa, afobação, enquanto que um ritmo de movimentos alternados de velocidades lenta e média pode proporcionar uma sensação mais calma. Ainda um ritmo marcado com movimentos lentos pode causar tristeza.

A possibilidade de combinações matemáticas de divisão de tempo é infinita e abordar as sensações que os ritmos podem proporcionar é fazer uma cogitação sobre algo subjetivo, que varia conforme cada experiência.

Os ritmos podem ser mais ou menos complexos. Quando se define uma grande alternância de marcações de tempo, têm-se um ritmo complexo, porém há obras de qualidade compostas com ritmos simples, que também podem ser bastante cativante. Para a compreensão de ritmos complexos primeiramente é necessário aprender ritmos simples.

Constantin Stanislavski (1863 - 1937) também fala sobre o tempo, ele diz que é “a rapidez ou lentidão de pulsação de qualquer classe de unidades estabelecidas, de igual duração, em qualquer medida prefixada” (STANISLAVSKI, 2011, p. 268) (Tradução nossa).

Pensando no tempo, fundamentalmente ele se estabelece por uma convenção de contagem no tocante à duração de mudança espacial, assim, se dá através da demarcação de unidades matemáticas. Isto ocorre com o planeta Terra, por exemplo, que se move percorrendo um espaço, seja numa rotação ou na translação em torno do Sol, ambos movimentos acontecem de maneira distinta, porém em tempos determinados. Por isso o tempo depende totalmente do movimento, pelo fato de ser impossível paralisar o movimento da Terra, também é impossível paralisar o tempo. Não se pode dizer onde o tempo começa e tampouco onde termina, afinal, é infinito.

A velocidade também é um aspecto determinante para o tempo, de modo que se a Terra traçasse uma rotação em velocidade maior, os dias seriam menores. Além disso, o movimento é princípio para o tempo, assim como o tempo também o é para o movimento, já que o mover ocorre dentro do tempo e do espaço.

O estudo de marcações de tempo é uma das bases para música e, também, importante para cena. O conceito de pulsação e de ritmo que Stanislavski trata advém da música. A pulsação é uma medida convencionada que pode ser marcada de diversas formas, com estalar de dedos ou com palmas, por exemplo, e pode ser rápida ou lenta.

O ritmo, explica Stanislavski, “é a relação quantitativa de unidades (de movimento ou de som) com as unidades de duração estabelecidas em um tempo e medida dados”. (idem, ibidem) (tradução nossa)

CAPITULO 2 - PERCURSO CRIATIVO DE *PULSAR DA MEDUSA*

Este capítulo aborda o percurso de criação da peça *Pulsar da Medusa*, a qual foi dirigida por mim, Rosana Kali, e teve no elenco o ator João Goulart e as atrizes Jéssica Alana e Larissa Mercury.

Trata-se de uma peça elaborada como um exercício de composição cênica, também, um estudo do movimento e da voz como estética e da corporeidade-vocalidade como eixo criativo para cena. Por isso o elenco é formado por aprendizes na área da atuação, de modo que além de exercer a direção, minha função também envolvia um trabalho de preparação e formação de ator e atriz.

2.1 Algumas considerações

A experiência criativa que resultou na peça em questão foi possível através do meu encontro com um grupo de atores. Grupo este que se chamava *Pé na Arte* e posteriormente foi nomeado como *Cia Cinesfera – Pesquisa de Movimentos e Voz*.

O Grupo *Pé na Arte* me convidou para dirigir uma peça, *O Abajur Lilás*, de Plínio Marcus. Naquele momento eu estava dirigindo outro grupo teatral e ainda estava escolhendo estudantes de teatro que pudessem participar como colaboradores desta pesquisa sobre processo criativo baseado em Rudolf Laban.

Eu aceitei o convite para dirigi-los porque via muitas qualidades em alguns integrantes do grupo, que sabiam que enquanto diretora, não me preocupo apenas em criar e ensaiar cenas, mas também dou importância ao exercício vocal e corporal.

Porém, não chegamos a apresentar *O Abajur Lilás*. Mesmo assim eu acredito que a experiência com esta peça foi importante para mim e para todo o grupo. O fato é que o processo criativo sofreu um impacto quando um ator e uma atriz tiveram que sair do grupo, deixando o elenco desfalcado.

Os integrantes que permaneceram no grupo, Larissa Mercury, Jéssica Alana e João Goulart, e é claro, eu, preferimos mudar o rumo do processo criativo ao invés de procurar

substitutos para a montagem, porque nós tínhamos um interesse comum por pesquisa corporal, e a vontade de relacionar o teatro e a dança. Foi quando decidimos fazer uma experiência de criação utilizando-nos da mistura dessas linguagens.

Como eu estava desenvolvendo esta pesquisa sobre Rudolf Laban, propus que tivéssemos alguns de seus conceitos como base, todos concordaram. Também conversamos sobre ter algum escritor e livro como inspiração, e assim optamos pela obra literária *Água-Viva*, de Clarice Lispector.

Pois o *Água-viva* é um romance que não possui um enredo claro, em que a narradora vai descrevendo imagens, sensações, pensamentos, sentimentos, instantes, falando sobre um universo interior de um modo poético que procura ser livre. A autora compara sua escrita à dança, à pintura, à música, algo que não se explica. Isso tinha relação com o que queríamos, uma busca de movimentos e de voz livre de um sentido, ter uma expressão com valor próprio, não precisando ater-se à lógica de um enredo ou a algum significado explícito na cena.

Assim, iniciamos este processo em Julho de 2013. Um tempo depois nos nomeamos Cia Cinesfera - Pesquisa de Movimento e Voz. E tivemos como colaboradores o artista Rivaldo Nogueira, fazendo a sonoplastia da peça, a gestora midiática Vivianne Oliveira Moureau, o fotógrafo Vinícius Ferreira e a fotógrafa Ana Laura Vieira.

Os encontros se davam aos sábados, com duração de quatro horas, fazíamos alongamentos e alguns exercícios para adquirir força muscular, mas nosso foco estava nos exercícios criativos e expressivos. Quando estávamos próximos às apresentações fizemos ensaios extras durante a semana. O processo de *Pulsar da Medusa* durou sete meses e meio. Aqui eu faço uma divisão deste tempo em três fases: inicial, de desenvolvimento e de definições. Assim, coloco características de cada fase, embora não se possa fazer uma divisão estrita do que ocorreu em cada momento do percurso, é possível identificar características que predominaram em dados momentos.

2.2 Fase I – Inicial

O período desta fase compreende o mês de Julho, Agosto e Setembro de 2013. Na fase inicial do processo, eu considerava fundamental que os exercícios dessem liberdade para

experimentalizar diferentes movimentos e posturas, um momento de conhecer possibilidades ao se mover, de liberdade do corpo.

Genericamente, enquanto se exerce uma tarefa que faz parte de atividades triviais, como fazer compras, passear no shopping ou até mesmo dormir, o corpo está limitado a movimentos “normais”. Ações como arrastar-se, rolar pelo chão, girar ou dar saltos com empolgação seria provavelmente visto como uma loucura. Por isso em nossos encontros semanais o corpo reprimido de mover-se, fluía; e aqueles dias de trabalho/pesquisa possibilitavam isso: um momento de maior liberdade para o corpo deixar-se mover.

Assim, no início não importava colocar regras estritas como fazer apenas movimentos pesados ou seguir um ritmo marcado. O objetivo era que as aprendizas-atrizes e o aprendiz-ator ficassem livres para descobrir movimentos, ritmos e expressões. Destarte aprenderiam sobre os princípios do movimento com atitudes como observar como se organiza o esforço, como se distribui a força nos músculos durante a realização de atividades de peso intenso, ou as diferenças na qualidade de peso durante um salto ou no movimento de agachar-se, por exemplo.

O experimentar é enriquecido com a observação, pois a auto-observação auxilia no desenvolvimento expressivo desde que não haja autocritica demasiada ou narcisismo estagnante. Por isso, procurava-se enfatizar a importância de observar a si próprio e ao outro. Não apenas fazer só por fazer, pois não se tratava de sessões para liberar tensões, mas de encontros para pesquisa corporal-vocal e de trabalho criativo.

Nos exercícios procurávamos experimentar diferentes modos de equilíbrios e posturas, exploração de diferentes ritmos e velocidades de movimento, etc. Nesses exercícios é importante respeitar os limites do corpo, estar atento ao espaço e às diferenças de força de cada membro do grupo. Como, por exemplo, certo dia em que praticávamos um exercício referente ao fator peso e a relação com o outro, um dos participantes apoiou todo seu peso sobre o ombro de outro, assim quem estava servindo de apoiador suportava o movimento com muito esforço e encurvava a coluna quase para trás, não conseguindo manter estabilidade na postura, quase se desequilibrando.

Todos os exercícios de movimento exigem muita acuidade, pois desequilíbrios, quedas, choques com o outro ou com objetos e paredes causam acidentes. O ideal é sempre saber respeitar os limites do corpo, tanto do próprio quanto do outro, isso é válido também nos alongamentos e exercícios vocais. Buscar perceber a si próprio ajuda a evitar lesões, ou seja,

perceber os movimentos e posições que causam algum incômodo e que podem causar problemas se repetidos em demasia. É importante também buscar perceber o outro. Por exemplo, num movimento feito em dupla, de repente pode ser muito simples para um, mas ser incômodo para o outro.

A seguir constam os exercícios praticados na fase I:

- Fazer movimentos de deslizar, pular, girar e arrastar-se, experimentando diferentes velocidades e observando o fator peso.

- Improvisar imaginando desenhos espaciais traçados pelo movimento e criar diferentes sonoridades vocais.

- Exercício para um grupo de quatro participantes: Uma dupla improvisa movimentos, enquanto outra dupla improvisa sonoridades vocais.

- Fazer uma partitura de movimentos pensando na composição de desenho espacial. Considere os traçados do movimento no espaço geral e no espaço pessoal (cinesfera).

- Improvisar movimentos utilizando os objetos propostos, que são tecidos e plásticos, observando os fatores do movimento na relação com esses objetos. Propor nuance nas qualidades de movimento conforme os quatro fatores, peso, espaço, tempo e fluência.

- Exercício em ambiente natural, entre árvores e nas proximidades de água corrente: observar as sensações propiciadas pelo ambiente e pelo espaço, perceber a relação do próprio corpo com o espaço, expressar através de movimento e voz essas sensações e essa relação.

- Exercício na margem do rio: Primeiro, escutar com atenção o som das águas correndo. Em seguida, representar este som através da voz.

- Improvisar ritmos utilizando vogais. Em seguida, experimentar ritmos apenas com consoantes. Por fim, improvisar com sílabas.

- Mover-se experimentando diferentes velocidades e fazer pausas formando “estátuas vivas”. Observe o fluxo do movimento e sua interrupção, bem como a continuação depois da pausa. Visualizar o corpo como um desenho no espaço. Buscar diferentes formas e posições diversificando as estátuas. Tornar-se estátua bruscamente ou vagarosamente, assim como se pode desfazer a estátua repentinamente ou lentamente. Também experimentar fazer estátuas em contato com outros.

- Experimentar diferentes ritmos de movimento.

2.3 Fase II - Desenvolvimento

Ainda no plano das improvisações, essa segunda fase tem como foco exercícios de criação e organizações de sequências de movimentos e de sons vocais. Depois de um tempo descobrindo mais sobre as possibilidades próprias de movimento e voz, era hora de exercitar a criação de sequências coreográficas e vocais.

Para que o aprendiz-ator e as aprendizas-atrizes ampliassem as experimentações com as qualidades relativas aos fatores/princípios descritos por Laban, era necessário que os exercícios especificassem mais a qualidade do fator a ser estudado. Por exemplo, fazer movimentos observando o fator peso, movendo-se com peso intenso e depois de algum tempo dar a indicação de mudar o peso, buscando a leveza. Deste modo os participantes podiam experimentar uma qualidade com maior continuidade, diferente do que ocorria até então, quando estavam oscilando entre leve e pesado com pouco tempo, já que os exercícios aplicados apenas especificavam para a experimentação de cada fator, porém não definiam a qualidade.

Depois de permitir que o ator e as atrizes escolhessem em que momentos improvisariam com cada qualidade e que, durante suas experimentações, fazia-se necessário que permanecessem mais com uma qualidade específica. Isto é, o momento de “se aprofundarem” em cada lado das graduações dos fatores/princípios. Assim os exercícios os deixavam menos livres para mudarem de um lado a outro, tendo que ser, exemplificando, somente pesado ou somente leve. Essa mudança não desvalorizava a prática de até então, ao contrário, essas fases se complementaram.

Mesmo percebendo que algumas sequências de movimento e vocais tinham grande potencial para se tornarem cenas, era preciso não “pressionar” os participantes; dizendo que se tratava de exercício, que talvez as criações pudessem integrar a peça, mas a maior importância estava no próprio exercício. Pois antes de ser uma composição de obra cênica, era um processo de aprendizagem, sem sentir a responsabilidade e o “peso” de se pensar em elaborar uma criação destinada ao público. Se o pensamento fosse o contrário, enfatizando a criação da cena, talvez esta ideia limitasse o aprendizado do grupo.

Sem se preocupar em criar cenas em totalidade nesta fase, mesmo imaginando algumas, o objetivo era deixar o processo fluir, sem estabelecer o que os aprendizes deveriam fazer. De certa forma o que se esperava era que cada um pudesse sentir cada qualidade em sua totalidade, tanto

exterior quanto interior, ou seja, se a experiência não for pessoal, não será corporal, pois cada uma delas precisa ser sentida e não apenas encenada.

Também era sempre lembrado nos exercícios em conjunto que observassem, além de si próprios, o outro e as relações propostas, como também dar a devida atenção em todo o espaço em que acontecia o exercício, a fim de ampliar suas visões em relação a cada qualidade.

Mesmo cogitando modos de organização das várias sequências que elaborávamos, era necessário evitar estabelecer essas ligações antecipadamente, sendo preferível esperar que o próprio processo trouxesse a resposta para as conexões dos possíveis fragmentos cênicos que surgiam.

Era desejável que as orientações e sugestões se dessem durante as aplicações dos exercícios, ao invés de impor formas. Uma vez que o intuito era que estas fossem encontradas com a própria prática corporal e vocal. O intuito da direção era mostrar um caminho para que o aprendiz e as aprendizas se aproximassem de algumas formas imaginadas, e ao mesmo tempo, estar atenta para o que eles me mostravam, sendo assim um aprendizado mútuo.

Às vezes era surpreendente o que me propunham, mas também se fazia necessário não demonstrar muita admiração. Havia elogios como incentivo que eram apontamentos de proposições interessantes, mas sempre alertando para o fato de não se darem por satisfeitos, a fim de sempre buscarem o melhor, como também não desanimar diante de dificuldades, mas sim superá-las ou tentar algo diferente.

Nesta fase foram praticados os seguintes exercícios:

- Improvisar sons vocais em grupo de quatro.
- Criar uma sequência vocal desenvolvendo uma organização de letras, sílabas e seus tempos. Exercício para ser feito em dupla ou individualmente.
- Improvisar movimentos que representem um dos quatro elementos, água, fogo, ar e terra.
- Sonorizar vogais variando de agudo à grave gradativamente e vice-versa.
- Vocalizar sons agudos e graves, mudando bruscamente de um a outro.
- Improvisação em dupla de voz e flauta, buscando ritmos que se assemelhem ou se contraponham.
- Fazer movimentos apenas no nível médio.

- Fazer movimentos no nível baixo.
- Fazer movimentos no nível alto.
- Improvisação em trio de voz, flauta e violão, buscando ritmos que se assemelhem ou se contraponham.
- Mover-se apenas no nível baixo. Depois de algum tempo, mover-se somente no nível médio. Por fim, improvisar no nível alto. Até chegar um momento em que seja permitido variar entre os três níveis, quando ainda outro dado é acrescentado ao exercício, experimentar fluxo livre a controlado.
- Criar um desenho espacial em trio, uma sequência que tivesse movimentos nos três níveis e que considerasse se o fluxo do movimento é livre ou controlado.
- Cantar uma música em tom agudo e depois cantá-la novamente, mas em tom grave.
- Deitados, sentir o peso do corpo, imaginar que o corpo possui um peso enorme. Sentir a grande força da gravidade puxando o corpo para o centro da Terra. Feito isso por alguns minutos, imaginar o contrário, o corpo com o peso de uma pena, percebendo a sensação de leveza. Depois deste trabalho de imaginação e sensação, mover-se com a qualidade de muito peso. Por fim, mover-se com a qualidade de leveza.
- Criar um texto poético a partir das sensações vividas nos exercícios com as qualidades de leveza e de peso.
- Individualmente, criar uma sequência de movimentos que contenham as qualidades de peso intenso e de leveza.

2.4 Fase III - Definições

Essa fase é demarcada a partir do mês de janeiro de 2014 e segue até às três apresentações no início de março de 2014, que ocorreram no *Espaço Teatral Nativos Terra Rasgada*, de Sorocaba/SP.

Em Janeiro, as datas das apresentações eram quase palpáveis, tão próximos estávamos delas, era o momento de terminar as definições das sequências e ligá-las. O que tínhamos elaborado até então eram vários fragmentos que precisavam ser unidos e para que dessem um desenvolvimento cênico. Conforme íamos fazendo, era possível notar que para os participantes

em geral o que até então parecia “quase nada” passava a causar a impressão de se transformar em uma peça teatral. Por isso a empolgação crescia enquanto a insegurança diminuía.

Conquanto ainda houvesse sequências em aberto, a maior parte delas estava elaborada, mas ainda era preciso executá-las descobrindo modos para as formas, como desvendar diferentes maneiras de se dizer um texto ou de se repetir uma coreografia.

Assim, o “o que” estava marcado, faltava encontrar o “como”, que preencheria uma estrutura simples com material advindo da subjetividade e “manejado” pela intencionalidade. Pois se a atriz ou o ator fossem conduzidos pelas próprias subjetividades, não haveria trabalho, senão mero acaso do que estivessem sofrendo emocionalmente. Entretanto o ator e a atriz trabalham com as suas emoções sem que estas o dominem, interferindo na cena e alterando o que havia sido estudado no relativo às qualidades expressivas.

Neste momento, os exercícios individuais: criar uma sequência de movimentos feitos pensados na composição de desenho espacial da primeira fase e, também, a criação de uma sequência de movimentos que contenha as qualidades de peso intenso e de leveza, da segunda fase, resultaram em seis cenas. Embora inicialmente os participantes não soubessem que esses exercícios se transformariam em cenas e integrariam a peça. Não era algo certo, pois cada exercício era uma possibilidade de se tornar uma cena, porém não uma necessidade.

Por exemplo, alguns exercícios individuais resultaram em cenas de solo: cena II (desenho espacial de Larissa), III (desenho espacial de João), VII (desenho espacial de Alana), X (composição a partir do fator peso de João), XI (composição a partir do fator peso de Larissa), XIV (composição a partir do fator peso de Alana).

Ao invés de elaborarmos cenas de solo, poderíamos ter encontrado conexões das sequências de cada um, de modo que pudessem ocorrer simultaneamente. Porém, para aquele momento, poder orientar cada um em exercício cênico individual era propício para trabalhar a expressividade corporal e vocal especialmente para cada participante. Mas também foram muito importantes os exercícios para dupla e para trio, porque envolvia a relação com o outro na criação e representação da cena.

2.5 Sobre os questionários

Foi elaborado um questionário com perguntas sobre nosso processo criativo, os três questionários respondidos pelo aprendiz e pelas aprendizas que participaram desta prática estão anexados. Este questionário nos auxilia a entender se os exercícios praticados contribuíram para a expressividade corporal-vocal e criação das cenas do ponto de vista de cada participante.

Agora nos dedicamos a comentar as respostas que o ator-aprendiz e as atrizes-aprendizes escreveram. E colocamos aqui fragmentos de suas respostas em que observamos aspectos importantes relativos à expressividade e criação cênica.

Em suas respostas, cada qual mostra um jeito próprio de descrever sua vivência em diferentes momentos da criação. Larissa Mercury escreveu de um modo que é como se estivesse falando com o leitor, por exemplo, ao se referir sobre o nervosismo da apresentação: “.... Aquele gelo básico na barriga. A energia é totalmente diferente, é algo extraordinário. As luzes, o público, a pressão e a leveza de apresentar algo que viemos trabalhando com tanto carinho é mágico”.

Assim, em alguns momentos, o que também é válido para as respostas de Jéssica Alana e João Goulart, a escrita tinha características da fala, ocorria de um modo solto, às vezes se utilizando de figuras linguísticas ou até de gírias. Isso pode ter acontecido pelo fato das perguntas abordarem questões pessoais, que para os três foi mais fácil expressar respondendo como se estivessem apenas contando uma experiência, sem preocupação com a erudição do texto.

Quando perguntamos sobre o que é mais importante dentro de um processo de criação, Goulart respondeu que é a sinceridade, quase a mesma resposta de Mercury. Para ela, a verdade é o que há de principal dentro do percurso de criação cênica, enquanto que para Jéssica Alana, o mais importante é a própria experiência do processo.

Penso que por meio do percurso criativo se adquire um tipo de conhecimento trazido pela experiência, que tem a pesquisa da temática em questão e os estudos bibliográficos como apoio. De modo que o conhecimento no campo da expressão e criação corporal-vocal ocorre principalmente com a própria vivência do processo.

Além disso, a sinceridade é importante para que a experiência vivida seja um ganho de conhecimento, como em qualquer situação da vida. Tratando especificamente da interpretação

teatral, se o ator apenas estiver se movendo ou falando a fim de se exhibir, ele estará forçando ou “mascarando” uma expressão. Porém, se seu gesto ou a sua voz tiver uma atitude interior, estará sendo verdadeiro, original, não um imitador de sentimentos, não estará apenas forçando emoções para comover o público. Mas há que se tomar muito cuidado para não confundir expressivo com exagerado.

Vale ressaltar que uma expressão sutil pode ser muito significativa quando se tem uma atitude interna. Embora que, alguns momentos de uma encenação podem pedir um ritmo mais rápido de gestos, de movimentos, de fala, pode ser necessário uma voz com peso forte, mas mesmo nesses momentos mais intensos, é importante que o ator mantenha uma relação com aquilo que antecede a forma, para a expressão não parecer forjada.

Por isso a sinceridade é fundamental na hora de representar, sendo a forma preenchida de uma atitude interna, não tão somente um gesto falseado, e a sinceridade também é fundamental na relação entre o grupo. Já que o processo ocorre com a entrega de si mesmo para o trabalho criativo, o que se dá em conjunto, por isso ser sincero com o outro é muito importante, existe uma confiança mútua.

Além disso, há outros fatores relevantes neste trabalho criativo, como, por exemplo, aceitar que nem tudo que fosse experimentado integraria à peça, pois quase tudo nascia de exercícios, embora o elenco e a direção tenham trazido textos criados em casa, esses foram acrescentados aos exercícios posteriormente. Mesmo a criação textual era mais um exercício de criação, e nem tudo cabia dentro da peça a ser apresentada.

Na quinta questão, a qual pergunta como foi para si próprio o processo criativo de *Pulsar da Medusa*, identificando momentos do início e do desenvolvimento até a apresentação, Larissa Mercury nos conta que no início foi difícil dela se soltar nos exercícios, porque estava entrando num processo bem diferente do anterior que era centrado no texto. Porém, ela diz que as instruções da direção foram lhe ajudando a se soltar, em suas palavras, “conforme a Rosana foi nos orientando, creio que fui melhorando e me soltando mais e mais”.

Observamos que sentir-se “mais solta”, isso quer dizer, mais livre, deu-lhe a sensação de estar melhorando enquanto atriz.

Vale lembrar que um fato que fosse previamente considerado ruim, talvez tenha sido um “trampolim” para uma descoberta no campo da expressividade. Assim, quando pensamos no

desenvolvimento do trabalho expressivo, temos que evitar termos como bom ou ruim, melhor ou pior. Pois existe um contexto por trás daquilo que é apresentado.

Tomando como exemplo a própria Larissa Mercury, na cena “pequeno pássaro”, em que ela trabalhou com a qualidade de leveza, tanto nos movimentos quanto na voz. Esta foi uma das cenas com maior ênfase na qualidade de leveza de toda peça, o que é um contraste com o fato de que a atriz tinha bastante dificuldade em “ser leve”.

Ela apresentava em suas proposições quase sempre o peso forte, com musculatura rígida. Eu lhe pedi para me mostrar o outro lado do fator peso, assim ela ampliaria suas possibilidades de qualidade expressiva, poderia utilizar peso intenso ou leve conforme as necessidades de cada cena. E neste momento, o tema que ela própria havia trazido ligava-se ao “leve”, tratava-se da delicadeza de um passarinho.

A dificuldade que ela teve para alcançar leveza foi um meio de desenvolver uma qualidade com a qual não costumava trabalhar. Isso não quer dizer que o peso “forte” fosse ruim, ela podia desenvolver seu potencial com esta qualidade, mas acredito que também isto ela conseguiria descobrindo um pouco “o outro lado” do fator peso.

Ao perguntarmos se houve alguma mudança em si mesmo (a) antes e depois do processo, o aprendiz e as aprendizas disseram que sim. Alana disse, “após o processo tive um grande amadurecimento artístico, consciência sobre corpo/voz, e ver que eles não são algo separado como nos é imposto”.

Goulart explicou que considera difícil sair de um processo sem “modificações físicas, sociais, artísticas, culturais”. Concordo com Goulart que todo processo sobre o fato de que sempre há alguma alteração em quem participa de uma prática artística, uma vez que a própria vida é movimento e constante nuances acontecem o tempo todo, mesmo, às vezes, de modo imperceptível. Além disso, a relação com os outros integrantes de um grupo durante o percurso criativo propicia o aprendizado.

Entretanto, alguns processos podem ser mais propícios às transformações pessoais do que outros. Quando se faz um trabalho pautado em uma diversidade de exercícios para o corpo e para voz, a pessoa entra em contato com um campo de possibilidades expressivas que desconhecia em si. É muito diferente, por exemplo, de se chegar a uma sala de ensaio e seguir apenas marcações estabelecidas previamente.

Ao perguntarmos se houve algum ganho de consciência corporal devido aos exercícios praticados. Goulart nos diz que desmascarou um corpo que não conhecia, entretanto, ele acrescenta, “hoje percebo que perdi um pouco da consciência corporal obtida durante o processo por ter parado de me relacionar com o corpo e voz da mesma maneira de antes”.

Por isso, consideramos importante a continuidade da prática de exercícios para o corpo e para voz, mesmo que não se esteja criando um espetáculo, pode-se continuar praticando exercícios experimentando qualidades expressivas.

Quando questionamos se houve um ganho de consciência vocal devido aos exercícios praticados, tivemos respostas afirmativas. Mercury afirmou ter maior controle vocal e Alana comentou sobre a “percepção da projeção no espaço, articulação, ressonâncias”.

Na nona questão, em que abordamos a utilização do fator peso na criação cênica, Alana disse que o fator peso foi base da cena “borboleta”, em que ela representa uma lagarta se transformando em borboleta, primeiro ela busca uma qualidade de peso forte que depois passa a ser leve. Aqui temos um exemplo de como ela criou uma metáfora para expressar movimento pesado ou leve, isto de um jeito pessoal, assim, a forma da movimentação se moldaria conforme sua imaginação. De modo que, se ela conseguisse se imaginar como uma leve borboleta voando, conseguiria expressar isso. Enquanto que, em seu momento lagarta, que para ela se relacionava ao peso forte, ela tinha que buscar uma imagem que lhe impulsionasse a qualidade de pesado nos pequenos movimentos que fazia. E ela também tinha que representar o momento de transformação do pesado para o leve, quando a lagarta se torna borboleta.

Também perguntamos sobre a utilização da fluência. Mercury disse que trabalhou com a fluência na última cena em que se move envolvida por um plástico. Aqui é importante lembrar que a relação com o objeto interfere na movimentação. O objeto, além de sua fisicalidade, seu peso, sua textura, remete diferentes sentidos, um plástico que envolve o corpo pode ser a metáfora de uma placenta, pode ser uma bolha que aprisiona o corpo, entre outras possibilidades. Por isso, o trabalho com a fluência depende da relação que se cria com o objeto, o que também interfere na relação com outros fatores.

O décimo primeiro item trata do trabalho com o fator tempo. Goulart disse que durante “todo espetáculo brincávamos com o tempo, intervalos, durações, acentos, pulsos, intensidades”. Também considero que houve uma preocupação com o tempo em todas as cenas. Assim, havia partes em que o tempo era rápido, outros momentos tinham um ritmo mais calmo, era preciso

encontrar o tempo ideal conforme cada cena. E era muito importante observar se um mesmo ritmo não estava se prolongando por muito tempo, as ações não podiam cair na monotonia de um mesmo ritmo, sendo ações “arrastadas”, tinha que se encontrar dinâmica no que concerne aos tempos, seja no movimento ou na voz.

No item número doze, perguntamos se o fator espaço foi trabalhado intencionalmente em algum momento. Alana fala sobre perceber como o corpo reage ao espaço e sobre exercícios de fazer a “escala da voz, do agudo para o grave”, e de vocalização de diversas sílabas. De fato, as formas sonoras propiciadas pelas diversas articulações na fala e as nuances de tom são relativas ao fator espaço quando associado à voz, como vimos no capítulo anterior.

Na questão para sabermos se a experiência com os exercícios baseados nos quatro fatores do movimento contribui ou pode contribuir para desempenhos em outros processos e/ou peças. O trio respondeu afirmativamente. Mercury diz que “a gama para explorar, experimentar movimentos é maior agora. Com certeza servirá para trabalhos posteriores.” Goulart fala sobre a aprendizagem que está além da técnica, trazido com a própria vivência. Ele complementa dizendo que o processo foi um divisor de águas que lhe ajudou a enxergar melhor seus anseios artísticos. E Jéssica Alana diz que ganhou consciência do “corpo/voz em movimento/espaço”, também da “relação com o outro em cena”, e que utiliza os fatores do movimento para criação cênica.

Percebemos que os exercícios e a observação da expressividade do corpo-voz a partir dos fatores, às vezes com o olhar focado em um deles, contribuíram com o desenvolvimento expressivo das duas aprendizas-atrizes e o aprendiz-ator. Além de que, alguns exercícios serviram como um eixo para criação das cenas.

Sabemos que não se pode separar o trabalho da expressividade e da criação. E se fazemos isso, é mera convenção para dizer que há um tipo de exercício que pede apenas a experimentação de qualidades, mover-se com leveza. Este é um exercício expressivo. Entretanto, para o dançarino o simples fato de se mover já é criar. Metaforicamente, ele está desenhando seu quadro com movimentos. Um desenho que desaparece tão logo surge.

Outro tipo de exercício pede que se elabore uma sequência de movimentos utilizando-se de movimentos com leveza e com peso forte. Neste exercício, o ator cria um fragmento coreográfico, e ao mesmo tempo trabalha com sua expressividade. Por isso, essas nomeações não devem ser entendidas num sentido estrito.

Ademais, o trabalho do ator não é mensurável, não se pode medir o quanto ele está sendo expressivo e o quanto está sendo criativo. Além disso, nossa intenção era outra. Para nós, se os exercícios propostos tiveram um valor que não é quantitativo e que não pode ser descrito exatamente, então sentimos que nosso trabalho não ocorreu em vão. Pois, o que nos interessava era propiciar um campo para o estudo da expressão e da criação, isso nós constatamos que conseguimos. E como houve acréscimo para o conhecimento de cada um que participou do processo, acreditamos que as proposições aqui colocadas são úteis como auxílio para o trabalho de um ator ou uma atriz.

Mas sem desconsiderar o fato de que cada processo é único, assim, o modo como esta prática ocorreu não deve ser visto como uma maneira fechada de estudo da expressividade e de criação. Porém, as proposições aqui redigidas servem como referência e podem ser utilizadas com alterações, necessárias conforme cada situação.

CAPITULO 3 - SOBRE A ENCENAÇÃO

Agora iremos tratar sobre características da encenação e também sobre alguns aspectos do próprio processo que levaram às escolhas das qualidades das cenas elaboradas. Lembrando que o processo visava mais do que um resultado estético, visava uma experiência de conhecimento, que advém de uma vivência que é pessoal e, ao mesmo tempo, coletiva. Ocorrendo através de uma troca entre artistas que se entregaram a um trabalho criativo juntos. Assim, a encenação era também um exercício.

3.1 Múltiplos sentidos

Pulsar da Medusa não possui um encadeamento de enredo linear, tampouco lógico, pelo contrário, a peça como um todo é uma ligação de várias cenas que não tem uma conexão clara, embora se encontrem algumas relações entre elas, como a temática do espelho, presente na segunda, na quarta e quinta cenas, mesmo que de maneiras diferentes.

Por isso, não existe uma interpretação certa ou errada para as cenas, cada um terá uma experiência muito pessoal no tempo de pouco mais que uma hora em que estará ali sentado, assistindo, podendo viver momentos estimulantes para reflexões, para o imaginário e para o emocional.

Mas apesar de não termos o intuito de criar claros significados para o espectador, enquanto artistas-pesquisadores, estivéssemos ali no papel de direção ou de atuação, tínhamos sentidos e significações, colocados durante o trabalho criativo. Buscávamos algo que queríamos expressar, mas evitando deixar um significado explícito nas cenas. Preferíamos deixar os sentidos semiocultos, de modo que um pouco poderia ser entrevisto por quem vê a cena, enquanto uma parte dos sentidos permaneceria guardado com quem faz a cena. Assim, o espectador também poderia formar sentidos próprios. Nem tudo tinha que ser entendido, preferíamos que cada um pudesse também formar uma rede de interpretações, sentidos, leituras pessoais. Nós queríamos nos afastar pelo menos um pouquinho do que é cotidiano, corriqueiro, isso no campo das percepções, dos sentidos.

Quanto aos significados que orientavam a criação das cenas, nós os descobríamos e os gerávamos no próprio percurso criativo. Pensávamos nas cenas como imagens que se transformam dentro de um sonho, onde situações, pessoas, seres e lugares vagam no inconsciente e acabam, na maior parte, sendo inapreensível pela razão. Além disso, o sonho não é algo irreal, é uma realidade própria do sonho e do inconsciente, que está em contínua relação com as vivências enquanto se está acordado. O que se buscava era levar um pouco dessa sensação de sonho para as cenas. Mas também tinha a relação com o estado desperto, o que se dava principalmente pelas quebras, assim como a situação no sonho é interrompida ao acordar.

E, claro, fazíamos escolhas estéticas para a encenação, mesmo que a ideia fosse fazer o desencadear cênico se assemelhar a um sonho, não era tudo livre, fazíamos um estudo das formas. Um trabalho às vezes cansativo, por exemplo, a repetição de uma cena várias vezes até encontrar um posicionamento interessante conforme o momento, ou, o desenvolvimento de uma qualidade vocal.

Outro sentido colocado é o de que cada um ali, ao representar, era como se estivesse escrevendo uma carta com movimentos e poesias, uma carta escrita para alguém que se ama, mas há a incerteza de que a carta irá destino certo, isso quer dizer, se a carta será recebida. Assim, cada um era um pouco como a narradora do livro *Água-viva*, mas também uma representação de si mesmo. Para mim, enquanto diretora, eu também era uma escritora dessa carta, quero dizer, era como se eu estivesse ali desenhando a encenação, escrevendo uma poesia, uma carta de amor, colocando um pedaço de mim mesma na obra. Mas sem ser impositiva em relação ao ator e às atrizes, eu não impunha nada que eles não aderissem para a encenação. Por outro lado, eu também não aceitava todas as ideias que eram sugeridas. O arbítrio para saber o que cabia dentro da peça era o livro de inspiração.

No entanto nossa ideia não era fazer uma transcrição do *Água-viva* para linguagem cênica, e sim criar a partir de alguns de seus fragmentos. Assim a composição cênica buscava alguma similaridade com a escrita de Clarice Lispector nessa obra literária, seja na temática ou na própria atmosfera de sonho que o livro traz, uma espécie de busca de liberdade de imagens no pensamento e também uma reflexão sobre a consciência e inconsciência de existir.

Por isso é válido comentar a obra literária que inspirou o trabalho criativo.

3.2 *Água-viva*

Água-viva (1973), um romance de Clarice Lispector, é centrado nas descrições que a autora faz de reflexões sobre a vida, sobre a intangibilidade do sentido de existir.

Há uma narração em primeira pessoa, ela diz: “estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora se tornou um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1976, p. 7). A narradora especula a impossibilidade de se falar do agora, porque no tempo em que se leva para isso, o instante se sucede.

Quando Lispector expressa sua vontade em captar a quarta dimensão do instante, ela trata de algo que está além das três dimensões: altura, comprimento e largura. O que ela nomeia de quarta dimensão fica em aberto e se pode supor que seja algo como visualizações mentais, sensações, sonhos, pensamentos, reflexões, porque tem uma existência além do aspecto físico, tem uma existência num universo de subjetividades, algo sem medidas, sem ocupar um lugar no espaço.

Mais adiante ela diz:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. (LISPECTOR, 1976, p.9)

Aqui a autora fala sobre a pintura e a música e as compara com sua própria escrita. Pois uma música envolve quem escuta sem precisar de sentido, de história, de uma definição. Do mesmo modo que a pintura não precisa figurar nada, pode ser uma pintura abstrata.

A autora prefere suscitar estados e sensações. E para uma sensação não há explicação, também não se explica o corpo. Pode-se falar sobre anatomia e sistemas do corpo, também se pode identificar substâncias químicas que ativam e são ativadas com emoções e sentimentos, mas não há nenhuma explicação lógica e plausível para as sensações que cada um vive através do próprio corpo. Descrever uma reação química não traz explicação satisfatória para a experiência de estar vivo. Lispector nos lembra de que essa experiência vale mais do que qualquer sentido, embora, em sua escrita, essa falta de sentido também possa trazer um grande incômodo, um sentido de vazio, mas que pode se transformar em prazer, numa espécie de embriagues e/ou consciência do momento.

No decorrer das reflexões da autora/narradora, percebe-se que ela está escrevendo uma carta para um amor. Ela não espera ser compreendida, apenas quer ser ouvida, como se estivesse compondo uma música.

Neste livro, Lispector também trás a ideia de morte e de nascimento em cada instante: “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância”. (idem, p. 13)

Adiante a autora aborda a “não-palavra” contida na escrita:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra, a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (Idem, p.23)

A “não-palavra” ou a entrelinha da escrita pode ser comparada, no trabalho do ator ou da atriz na investigação no campo das intenções, algo que antecede a forma e que se incorpora à própria fala ou ao movimento durante a representação cênica. É preciso lembrar que no corpo não se separa exatamente o que é interno e o que é externo no relativo a expressão, é um contínuo movimento do subjetivo e da expressão da atriz e do ator.

Por isso o *Água-viva*, além de nos inspirar na criação das cenas, também ajudava na busca das intenções na interpretação teatral. Além disso, utilizamos pequenos trechos do *Água-viva* em nossa encenação e criamos outros poemas que nos serviram de texto que são inspirados no livro.

3.3 Descrição resumida da encenação

Aqui faremos uma descrição resumida do roteiro/percurso das cenas. Mas não queremos que nossa descrição seja encarada como um sentido estrito de cada cena. Às vezes o espectador pode fazer uma leitura diferente do que pensava o artista. Por isso, o que mostramos são significados colocados por quem fazia a cena. Mas, como já mencionado, tínhamos o intuito de

que houvesse espaço para diferentes interpretações, leituras, experiências pessoais, seja do lado do artista ou do expectador.

Primeira cena:

Jéssica Alana representa Clarice Lispector. Ela diz um texto que é uma adaptação/organização que a própria atriz fez de frases da escritora, é uma união de fragmentos do *Água-Viva* e de falas retiradas da última entrevista de Lispector, pouco antes de sua morte, concedida à Júlio Lerner no programa *Panorama* da TV Cultura, em 1977.

Abaixo consta um fragmento do texto, que a aprendiz-atriz fala enquanto está sentada em uma cadeira:

...Bom, eu me eletrizo ao ver bicho, parece que eu escuto um grito ancestral que vem dentro de mim. E eu não sei mais quem é a criatura, se sou eu ou é o bicho. Conheci um dia um ela, que humanizava bicho. Ela conversava com eles e emprestava-lhes as suas características. Eu não humanizo bicho, eu é que me animalizo!

(A atriz levanta, faz um gesto com as mãos unidas, como que segurando um pequeno pássaro). Odeio ver passarinho preso na concha da mão (faz gesto de libertá-lo). Eu gosto de ver ele livre. Mas existe a liberdade... (Sai de cena e leva a cadeira).

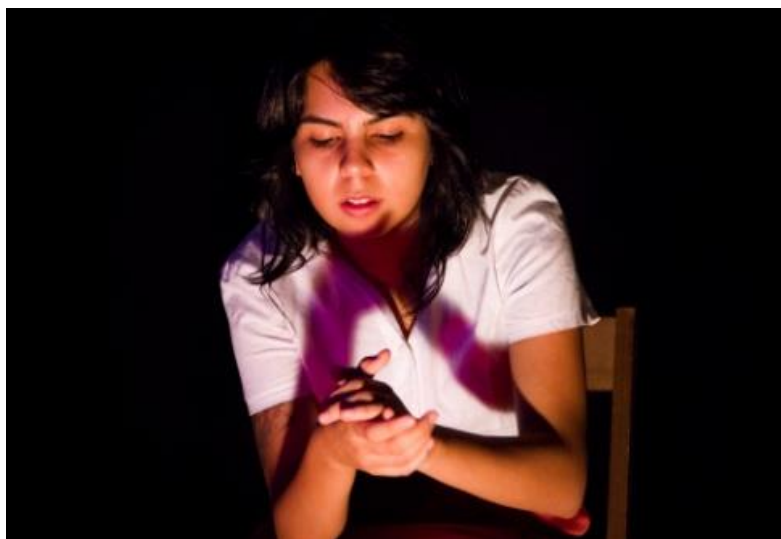


Figura 01 - Jéssica Alana. Foto: Ana Laura Vieira.

Segunda cena:

Larissa Mercury entra em cena. Inicialmente ela olha como se estivesse se observando num espelho e toca a própria face, como quem está reconhecendo a si mesmo. Em seguida, Mercury faz movimentos com leveza e gesticula como se pegasse um pássaro em suas mãos. Neste momento ela diz um texto que é um fragmento do livro *Água-Viva*:

Segurar passarinho na concha fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão! O passarinho, espavorido, esbate milhares de asas, até que se torna insuportável e abre-se a mão para soltar a presa leve. *(Larissa faz gesto de soltar o passarinho. Em seguida move-se em giros e tremelizando com as mãos e os dedos, como se suas mãos fossem as asas de um passarinho, até sair de cena).*

Esta cena será abordada com mais atenção no último capítulo, no qual se encontram dados a respeito de seu desenvolvimento.

Terceira cena:

João Goulart entra em cena. Posiciona-se de costas para a plateia, faz movimentos com os braços, costas e omoplatas. Sua movimentação remete o bater de asas de um pássaro. Seguidamente o ator caminha para o fundo do palco e, ainda de costas para o público, faz saltos com o braço esticado para cima. Esses saltos são crescentes, como se ele pretendesse alcançar algo que está alto demais e sua busca beirasse o desespero. No último salto da sequência desesperadora o ator vira-se, depois faz mais alguns com giros e sai.



Figura 02 - João Goulart. Foto: Ana L. Vieira.

Quarta cena:

Larissa Mercury e Jéssica Alana fazem movimentos simétricos nos desenhos espaciais. Depois se movem como se fossem o espelho uma da outra e ao mesmo tempo representam estar se conhecendo. Em outro momento ficam de frente uma para outra mantendo o contato das mãos, que fazem movimentos ondulantes, até que passam a andar de costas, lentamente. Enquanto elas se afastam uma da outra, mantêm o contato no olhar. Quando elas se afastam lentamente no final, trata-se de um percurso de alguns passos que representa o distanciamento de duas pessoas, cujo elo era muito forte.



Figura 03 - Larissa Mercury e Jéssica Alana. Fotos: Ana L. Vieira.

Quinta cena:

As duas aprendizas-atrizes e o aprendiz-ator atuam nesta cena. Depois de executarem uma sequência de movimentos. Mercury fala um texto (escrito por mim) que diz que a personagem escreve uma carta, mesmo sem saber se a carta chegará até a pessoa destinada. Ademais, ela diz que sua carta é de silêncio. Na sequência Goulart continua o texto, dizendo: “E com o silêncio eu digo tudo, você ao longe escuta... Eu escrevo com os movimentos”. Por fim, Jéssica Alana fala a última parte deste texto que se refere à comparação da vida à pintura, um quadro que se transforma num movimento infinito.

Esta cena será abordada com mais atenção no último capítulo.

Sexta cena:

Inicialmente apenas Larissa Mercury está em cena, ela mostra uma máscara sob um tecido vermelho. Essa combinação dos dois objetos causa a impressão de um boneco, que é exibido ao público. Em seguida ela faz do boneco seu parceiro em uma dança.

Logo depois a cena se transforma, Mercury veste a máscara e o tecido, agora representando alguém misterioso, um fantasma enigmático. João Goulart entra em cena e narra um texto de autoria própria. Vejamos um fragmento deste abaixo:

Suas mãos se encheram de sangue. As rugas renais contavam a mescla do destino. Batente em pares! Azul era o seu paladar refratado em sua pupila antagônica. Tudo que carregava em sua mala era gasoso. (...) Pendura flores ao anoitecer e em seu teto pendurava fotos. Abre! Abre e vê tudo o que tem dentro. *(a atriz tira a máscara e o tecido)*

No próximo momento, Mercury utiliza o tecido vermelho para se cobrir novamente e se move coberta pelo pano. Goulart também entra debaixo do tecido, ambos movimentam-se juntos, até que Mercury sai de baixo do pano e também de cena, enquanto Goulart continua a mover-se envolvido pelo tecido vermelho até finalizar a cena.



Figura 04 - Larissa Mercury. Fotos: Ana L. Vieira.

Sétima cena:

Esta cena é representada por Jéssica Alana, ela começa fazendo movimentos ondulados e flexíveis, enquanto executa a seguinte composição vocal feita por ela mesma:

**rrraaãã rrraaãã/ rrroomaaaa rrroomaaaa/ rrraaãã rrraaãã/ rrroomaaaa
rrroomaaaa/ cshiiuuu cshiiuuu/ ruu uu ruu uu/ oomaaa oomaaa/ ramba-ramba-riuu/
aurriiii/ oomaaa oomaaa/ ramba ramba/**

Em seguida, ela explora o equilíbrio do corpo ao se posicionar em diagonais, até seu limite, que é quando dá alguns pequenos passos para recuperar o equilíbrio. Enquanto isso diz algumas frases repetidamente até que toca um som estrondoso de despertador. É quando ela cai e finaliza a cena dizendo que escrever é seu ponto de equilíbrio. Esta cena também será tratada com maior atenção no último capítulo.

Oitava cena:

Mercury e Goulart são os protagonistas desta cena. Mercury está mais a frente e puxa lentamente um fio que trás uma caixinha presa. Esta guarda cartas, desenhos e fotos, é como se fosse uma parte de sua memória. Quando começa a ver esses objetos que trazem recordações, lamenta como o que era belo perdeu a cor. Assim a atriz coloca tudo novamente na caixinha e faz movimentos e sons como se estivesse perdendo o ar até a morte.

Durante a representação de Mercury, Goulart fica ao fundo escrevendo sob a própria pele e continua ali enquanto sua colega sai do palco. Ele fará parte da próxima cena também.

Nona cena:

Jéssica Alana entra com uma bacia de água, ela senta-se e começa a lavar um tecido branco e a falar sobre memórias.

Goulart, que desde a cena anterior continua ao fundo escrevendo em si mesmo, aproxima-se dela em certo momento. É quando a atriz se levanta e começa a limpar a tinta do corpo do ator para depois vesti-lo com uma saia. Feito isso, Alana sai de cena levando consigo os objetos que utilizou. Goulart continua ali para fazer a cena seguinte.

Décima cena:

João Goulart caminha alguns passos para frente enquanto olha para os lados, então começa a recitar um poema, escrito por ele mesmo, fazendo movimentos flexíveis com os braços, e num dado momento com o quadril também. Ele não utiliza uma força excessiva nos músculos, como também não está relaxado, utilizando assim o fator peso médio.

Seu texto é feito de frases ilógicas, mas que sugerem imagens. Por exemplo, quando ele diz: “A continuidade do transparente parecia não ter encaixe. Enchia de estímulos a borda pesada de seus braços. Dilatando as coisas terrenas acompanhadas de sopro e sussurro presos no tempo...”

Em seguida ele passa a mover-se em giros, gerando mobilidade na saia que se levanta durante esses movimentos.

Décima primeira cena:

Cena representada por Larissa Mercury. A atriz executa uma sequência de movimentos entremeados de pausas que duram alguns segundos, parando em diferentes posições. Enquanto isso, ela também narra um fragmento do livro *Água-viva*: “Escrevo por profundamente querer falar, embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio. Agora estou tomada pelo gosto da palavra. Gênero não me pega mais, eu simplesmente escapulo, não deixando. Inútil querer me classificar.” Dito isto ela sai.

Décima segunda cena:

Entra Jéssica Alana e João Goulart. A primeira se posiciona a frente enquanto o ator fica ao fundo. A atriz se move com rigidez e muda suas posições repentinamente, enquanto Goulart faz movimentos repetitivos no nível baixo. Em seguida ele se levanta e faz movimentos “torcidos”, até o momento em que ele caminha para frente do palco e pega um frasco de tinta junto com um pincel, logo depois se aproxima da atriz e utiliza a tinta na pele dela, lentamente e com pausas, tão atenciosamente que é como se estivesse executando uma ação num ritual.

Décima terceira cena:

Nesta cena Larissa Mercury e João Goulart vocalizam uma composição feita de exploração de sons de letras independentes de sentido ou coerência com alguma língua. Esta composição é baseada principalmente em vogais, embora o início seja uma vocalização com a sílaba **Lu**, a cena segue sem outras consoantes, ao contrário, atriz e ator exploram sutis movimentos de nuances de posições da boca que diferem as vogais na emissão vocal. Esta cena é novamente tratada no último capítulo.

Décima quarta cena:

Jéssica Alana representa a transformação de uma lagarta em borboleta. Primeiro se mantendo num ponto fixo e fazendo pequenos movimentos lentamente, utilizando fator peso forte, depois ela muda gradualmente para fator peso fraco e faz movimentos envolvendo com todo o corpo enquanto se move pelo espaço.

Décima quinta cena:

Nesta cena atuam Larissa Mercury e João Goulart, primeiramente recitam um poema escrito novamente pelo próprio ator e em seguida desenvolvem uma coreografia com movimentos em que se aproximam e se afastam várias vezes um do outro. Trata-se da representação de uma relação ambígua de afeto e aversão. Esta cena será abordada mais atenciosamente no último capítulo.



Figura 05 - Larissa Mercury e João Goulart. Foto: Ana L. Vieira.

Décima sexta cena:

A cena começa com Jéssica Alana entrando coberta com um plástico transparente. Ela se move vagarosamente e fica em diferentes posições dentro deste plástico, assim o material fica ora mais esticado, ora com mais dobra. Larissa Mercury entra em cena, seguida de João Goulart que entra pelo lado oposto. Ambos se movem lentamente e em alguns momentos os três se assemelham a estátuas.

Passado algum tempo de movimento calmo e tranquilo, começam a fazer gestos obstinados de empurrar o plástico. É como se nesse momento estivessem incomodados dentro de suas redomas, ficam se remexendo lá dentro e às vezes fazem uma pausa, como quem se cansa de relutar contra algo, no caso, a própria redoma, mas logo continuam se movendo até se “libertarem” dos plásticos. Esta é uma representação de nascimento e renascimento e finaliza a peça.

CAPÍTULO 4 – UM OLHAR MAIS PRÓXIMO PARA ALGUMAS CENAS E SEUS PROCESSOS

Por fim, iremos observar seis cenas e seus processos criativos de um modo mais aproximado, isso é, com mais atenção do que no capítulo anterior. Essas cenas exemplificam como utilizamos os fatores de Rudolf Laban no estudo expressivo.

Entretanto é preciso acrescentar que os apontamentos aqui feitos recaem sobre aspectos subjetivos, utilizando-se de dados que não poderiam ser afirmados definitivamente, ao contrário, é preciso levar em consideração que as qualidades que serão indicadas podem diferir conforme a visão de cada um.

Conquanto, como compensação das indefinições de dados subjetivos, fazemos comparações das qualidades expressivas identificadas no resultado final das cenas e em seus percursos criativos. Assim, independente de haver concordância de que a fala em questão seja lenta, poder-se-ia afirmar que na apresentação de certa cena, a fala é mais lenta do que o era em outro momento do processo. Ademais, as cenas aqui abordadas podem ser vistas em vídeo anexo. Também constam alguns fragmentos do processo em vídeo anexo.

As cenas escolhidas para essa abordagem mais detalhada foram as que tiveram o uso dos fatores de Laban de um modo mais enfático durante o desenvolvimento cênico.

4.1 Cena II – Pequeno Pássaro

A cena é composta de uma coreografia, elaborada pela própria atriz e de um texto curto, um pequeno fragmento do *Água-Viva*, de Lispector. Também se utilizou uma música do compositor dinamarquês Win Mertens, *Song 6*, do álbum *Full Of Cobbles* (1999).

4.1.1 Descrição cênica

Correndo, traçando uma reta na diagonal do espaço cênico, Larissa Mercury entra em cena. Ela interrompe a ação de correr e interpreta como se estivesse de frente para um espelho,

ela toca a própria face, como quem estivesse reconhecendo a si mesmo, em seguida cobre o rosto com as mãos. Então ela executa alguns movimentos em que se mostra de perfil para o público, ela se move trocando o perfil que mostra para o espectador. Então gesticula como se pegasse um pássaro em suas mãos. Mas isso através de um gesto que não pretendia ser uma representação naturalista, já que a encenação não seguia uma estética próxima ao naturalismo.

Com o passarinho imaginário nas mãos, a atriz diz o seguinte fragmento do livro:

Segurar passarinho na concha fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão! O passarinho, espavorido, esbate milhares de asas, até que se torna insuportável e abre-se a mão para soltar a presa leve.

A atriz faz gesto de soltar o passarinho, depois se move pelo espaço cênico girando todo corpo, com braços posicionados quase na altura dos ombros e mãos direcionadas para cima, tremelizando as mãos e os dedos, ela representa o bater de asas de um passarinho, e sai de cena.

Pelas imagens que se seguem, podemos ver alguns desses momentos que descrevi, o gesto de tocar e de cobrir o rosto e a gesticulação das mãos para libertar um passarinho. Nesses momentos identificamos que atriz expressa leveza, ela não está aplicando muita força muscular nessas ações e sua expressão é suave. Embora que, como estamos tratando de questões subjetivas, não queremos fazer afirmações convictas. Pois por trás dos gestos de uma atriz existe uma atitude interna indescritível, algo que não é nomeável.

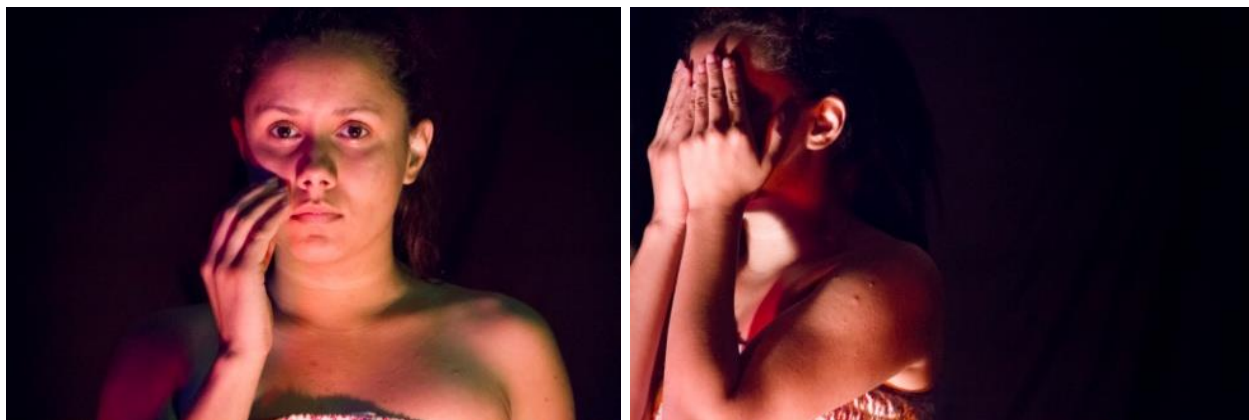


Figura 06 - Larissa Mercury. Fotos: Ana L. Vieira.

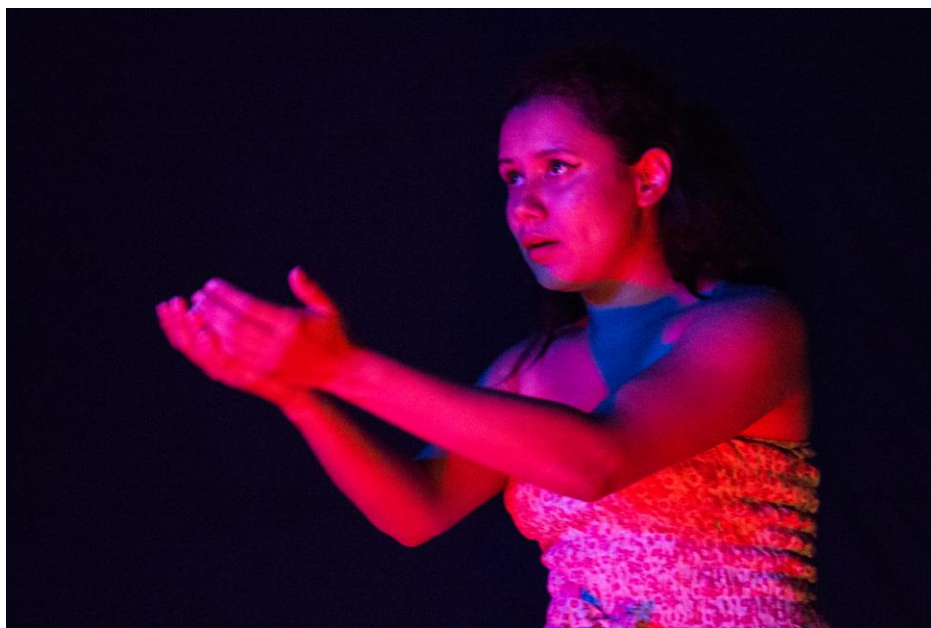


Figura 07 - Larissa Mercury. Foto: Vinícius Ferreira.

5.1.2 Aspectos da fala

A aprendiz-atriz fala o texto sem pressa, tranquilamente, num tom agudo, com algumas pausas rápidas e, às vezes, enfatizando a articulação, quando, por exemplo, Mercury diz a frase: “é como se tivesse os instantes trêmulos na mão”. Em outra frase, a atriz faz prolongamento de sílaba, na palavra “milhares”, dizendo: “...e bate milhaaaares de asas...”.

Durante o processo, no estudo dessa fala se buscou suavidade e leveza. Como essas qualidades são subjetivas, poder-se-ia dizer que a aprendiz-atriz em questão não teve leveza ao interpretar esse texto, isto ocorreria se ela fosse comparada a uma pessoa que tenha essa qualidade enfatizada, mas aqui se têm como comparação a aprendiz-atriz dentro de seu processo.

Quando a aprendiz colocou a intenção de leveza no texto, ela mostrou uma fala mais calma, além disso, a expressão facial dela suavizou. Nos vídeos anexos pode-se ver a cena na apresentação que ocorreu no dia oito de Março de 2014 e o recorte de um ensaio que ocorreu cerca de um mês antes.

O pequeno trecho do livro *Água-viva* utilizado foi uma sugestão de Larissa que ocorreu em menos de dois meses antes da estreia. Na ocasião, ela acrescentou o texto a um exercício cênico em desenvolvimento, uma sequência de movimentos.

Percebi, quando ela mostrou-me a cena em desenvolvimento com o acréscimo do texto, que ela estava fazendo gestos repetitivos enquanto falava, como movimentos de ir com a cabeça para frente ao dizer as frases. Pareceu-me que o texto lhe era tão tocante, que sua vontade em expressar isso se manifestava com gestos para reafirmar a fala. Eu lhe sugeri procurar mais as qualidades da expressão vocal. Falando com mais calma, para ter mais tempo de explorar alguma qualidade da voz.

Eu lhe orientei a buscar a qualidade de leveza, tanto na movimentação como na voz, uma vez que o texto se referia a um passarinho, que é pequeno, leve e delicado. Concentrando-se mais no passarinho imaginário, se colocando na situação, ela não precisaria de gestos para reafirmar um texto. Ela teria que ser cuidadosa com o bichinho nas mãos em forma de concha e, assim podia representar a delicadeza de um pequeno pássaro.

Nas vezes seguintes que a aprendiz apresentou a cena, ela foi se atentando às questões colocadas e conseguiu fazer alterações conforme o percurso até a estreia. Ou seja, as alterações não se deram instantaneamente, uma vez que é preciso um tempo para o estudo expressivo.

A mudança expressiva da aprendiz-atriz foi ocorrendo gradativamente. Durante os trabalhos, sempre houve um retorno da parte da direção mostrando se havia conseguido mais leveza ou se ainda tinha que buscar mais suavidade. Até que chegou o dia da apresentação e até a expressão de seus olhos parecia mais leve. A partir disso, pode-se deduzir que ela estava concentrada não apenas em dizer o texto, mas na maneira de dizê-lo e com um envolvimento da subjetividade. Então era possível ver o passarinho imaginário que anteriormente eu não estava visualizando.

4.1.3 Um exercício de desenho espacial

No início do desenvolvimento desta cena não havia texto, era muito diferente. Surgiu a partir de um exercício da fase inicial: “criar uma sequência de movimentos pensando na

composição de desenho espacial. Considere os traçados do movimento no espaço geral e no espaço pessoal (cinesfera)”.

Na ocasião, eu lhes disse que era melhor uma sequência curta que pudessem memorizar a uma sequência longa que seria difícil de executar, já que se tratava de um processo introdutório no estudo criativo e de representação.

Porém quando a aprendiz apresentou sua sequência pela primeira vez, era muito curta, de modo que não havia tempo para explorar qualidades de movimento, além de que era esperado ver mais os desenhos imaginários que o corpo cria no espaço.

Em contrapartida sua proposição chamava a atenção, porque parecia que ela estava em diálogo com seu próprio eu, como quem está se reconhecendo e se estranhando ao mesmo tempo. Por isso, eu lhe sugeri que desenvolvesse a partir dessa ideia, explicando que ela poderia explorar mais o espelho imaginário e o toque no próprio corpo. Além disso, se ela desenvolvesse “desenhos” pelo espaço geral, não apenas se mantendo num ponto fixo sentada na cadeira, poderia aproveitar mais o exercício, experimentando os traços do movimento além do espaço pessoal.

Pouco tempo depois Mercury incluiu movimentos, contudo era difusa sua intenção ao se mover. Eu questionei sobre seu trabalho no campo interno, quer dizer, sobre aquilo que antecedia a forma, pois isso interferiria na movimentação. Seu movimento precisava estar relacionado a uma intenção, ou, a uma sensação, um sentimento, uma imagem, pois não havia necessidade da forma sem nenhuma relação com a subjetividade, ao menos que a intenção fosse o próprio vazio.

Genericamente, quando os participantes me mostravam os exercícios cênicos, o fato de que eu lhes indicava que precisavam observar com mais atenção essa relação da forma externa e da atitude interna não quer dizer que eu não visse nada que os mobilizasse ao movimento ou à voz nas sequências que apresentavam. Mas era válido dar mais atenção a esse aspecto do trabalho da representação teatral. Não era o bastante se sentir estimulado, impulsionado a expressar-se, também era importante pesquisar as sutilezas da expressividade, porque assim como às vezes o silêncio diz mais que palavras, às vezes um pequeno gesto é mais significativo do que uma diversidade de movimentos.

De fato, a atriz tinha motivações para sua movimentação. Ela me respondeu que quando fazia certo gesto era como se pegasse um passarinho no ar e que se sentia o próprio passarinho,

assim representava esta sensação. Então aponte que diminuindo a intensidade do fator peso, ela se aproximaria da representação de um passarinho, que é um ser pequeno e muito leve.

Além disso, sua gestualidade com as mãos ocorria rápido demais, era de se supor que aquele pequeno movimento que era feito rapidamente quase não seria notado pelo público. Assim era melhor que ela enfatizasse a gestualidade das mãos ao pegar o passarinho, embora seja impossível pegar um pássaro no ar com tal gesto, tratava-se de uma representação que não tinha o intuito de ser realista, logo ela valorizaria um movimento sutil e simples se de alguma forma o enfatizasse, isso seria possível, por exemplo, se o fizesse com mais vagar.

Esses apontamentos foram considerados por ela ao desenvolver este exercício criativo. Depois ela acrescentou o texto, que já foi abordado acima.

4.2 Cena V - Pintura Viva

Esta cena faz uma comparação da vida e da pintura. O texto, que é uma poesia escrita por mim, refere-se à “pintura da vida”, comparando as transformações que ocorrem no percurso do viver com as transformações da tinta na tela. Enquanto o pincel se move pela tela, as formas vão se transmutando, surgindo novas imagens enquanto outras são sobrepostas e outras desaparecem, tal qual se transformam sentimentos, sensações, ideias, pensamentos, atitudes, momentos, lugares, enfim, a vida em múltiplos aspectos. Embora às vezes as transformações sejam lentas e não se tenha aparência de movimento.

Pode-se observar a cena no vídeo anexo, bem como um fragmento de seu processo criativo. A música que se utilizou é do compositor britânico Brian Eno, *Sparrowfall*, do álbum *Music For Films* (1978).

4.2.1 Descrição cênica

A cena começa com os três integrantes do elenco, que aparecem de perfil para o público, andando lentamente, traçando uma linha reta. Enquanto caminham, movimentam os braços, numa sequência que se repete até que cheguem ao ponto demarcado de cada um.



Figura 08 - Jéssica Alana, João Goulart e Larissa Mercury. Foto: Vinícius Ferreira

Conforme o ponto de chegada, é como se cada um fosse o vértice de um triângulo de linhas imaginárias formadas devido o posicionamento do trio no espaço cênico.



Figura 09 - João Goulart, Larissa Mercury e Jéssica Alana. Foto: Ana L. Vieira.

Assim posicionados, se viram e se mostram de frente. Começam outra sequência de movimentos de braços e mãos, depois tocam o próprio rosto, enquanto o olhar é direcionado para

um espelho imaginário. Em seguida se aproximam uns dos outros e, por um instante, fazem-se parecer com a imagem estática de um quadro, como mostra a foto abaixo.



Figura 10 - João Goulart, Larissa Mercury e Jéssica Alana. Foto: Vinícius Ferreira

Feito isso, Jéssica Alana vira-se e caminha para o lado direito do palco, do ponto de vista frontal. Goulart vira-se e anda para a esquerda. Mercury se mantém no meio, mas também se vira e anda para trás. Assim, o trio forma novamente um triângulo no desenho espacial imaginário. Então, cada um faz um giro sequencialmente, cada um de um modo particular, ou seja, o giro de Alana era diferente do de Mercury que diferia do giro de Goulart.



Figura 11 - João Goulart, Larissa Mercury e Jéssica Alana. Fotos: Vinícius Ferreira

Após o giro, há uma breve pausa, então os três descem lentamente até o nível baixo, jogam as pernas para trás, mantendo braços e mãos como bases de apoio do peso do corpo, permanecendo na mesma posição, mas por um tempo curto, pois logo após cada um faz um giro no chão e para numa posição diferente. Depois ficam deitados de costas no chão, até que Mercury se senta e diz o texto:

Entrelaço palavras silenciosamente, escrevo, sem saber ao certo se essa carta chegará até você. Escrevo, sem saber ao certo aonde chegarei.



Figura 12 - Larissa Mercury. Foto: Vinícius Ferreira

Então Mercury volta a deitar-se, neste momento Goulart começa a se mover no nível médio enquanto fala o texto:

E com o silêncio eu digo tudo. Você ao longe escuta. É que eu faço dança com as palavras em música de movimento. Você conhece a melodia que se transforma, eu escrevo com os movimentos.



Figura 13 - João Goulart. Foto: Vinícius Ferreira

Então cada um vai passando do nível médio para o alto, enquanto Alana continua o poema:

Escrevo como se tivesse pintando um quadro que se transfigura num momento infinito. Paisagens e rostos se transfiguram, assim como paisagens, corações também se transfiguram. Pintura viva, pintura da vida. Ou apenas a tinta fresca transbordando pela tela.

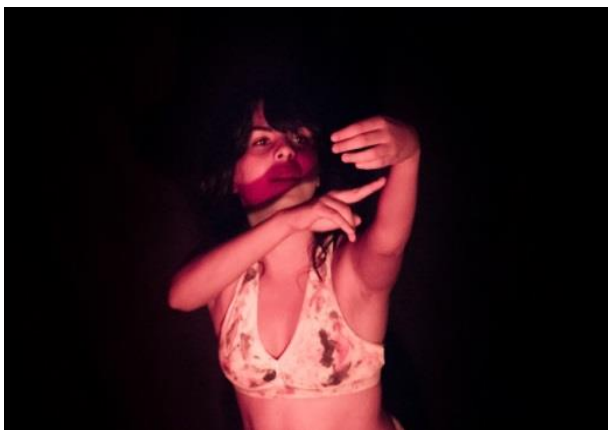


Figura 14 - Jéssica Alana. Foto: Ana L. Vieira.

Os três se aproximam, fazem movimentos mantendo contato físico e finalizam a cena entrelaçando as mãos e levando o tronco para trás, de modo a formar uma estrela como um desenho imaginário.



Figura 15 - João Goulart, Larissa Mercury e Jéssica Alana. Fotos: Vinícius Ferreira

4.2.2 Desenho espacial em trio

Esta cena surgiu de um exercício focado no fator espaço. A proposta feita às aprendizas e ao aprendiz era a de que elaborassem um desenho espacial traçado por três corpos. Seria uma experiência de composição em trio que fariam utilizando-se das descobertas nas improvisações baseadas nos quatro fatores.

Isto ocorreu em fins de Novembro, ou seja, durante a fase II. Neste momento eu já tinha aplicado exercícios de improvisações para se experimentar variações das qualidades conforme cada fator, movimentos leves e pesados, fluídos e controlados, rápidos e lentos, ondulados e retos. Também já tinha aplicado um exercício de mover-se imaginando os desenhos espaciais, percebendo as formas que o corpo traça no espaço, fazendo pausas em diferentes posições, gerando, então, esculturas vivas. Ademais, cada um, individualmente, já havia experimentado criar uma sequência de movimentos imaginando um desenho espacial. Em seguida, experimentaram fazer isso em dupla, de modo que era o momento de fazer isto em trio.

Deixei algum tempo para que preparassem a sequência, enquanto outros exercícios cênicos eram desenvolvidos. Eu lhes enviei um texto que havia escrito pensando em uma cena que representa uma pintura. Isso se relaciona tanto com o *Água-viva* como com a metáfora de

Laban sobre os desenhos feitos pelo movimento. Eu enviei o texto para o trio, que concordou em acrescentá-lo a este exercício. Mas quando me apresentaram a sequência elaborada para o exercício pela primeira vez, ainda não tinham incluído o texto. Na ocasião, dava para perceber que faziam desenhos imaginários em conjunto, formando triângulos no espaço geral e traçavam retas e círculos. Além disso, utilizaram variações entre os níveis alto, médio e baixo.

No tocante ao tempo, às vezes os três faziam movimentos “iguais” simultaneamente e a velocidade em que se moviam era médio-lenta. Apesar de que havia alguns momentos rápidos, mas falando genericamente, a sequência era feita numa velocidade médio-lenta.

Então fiz apontamentos relativos aos desenhos espaciais. Primeiro, a intenção de manter a geometria estava sobressaindo-se em relação ao trabalho no campo das intenções. Não se tratava apenas de executar uma forma, mas também no modo de fazer isto. Como estavam preocupados demais em manter uma simetria, não conseguiam se concentrar nas qualidades ou nas intenções do movimento. Por isso, libertar-se das precisas marcações externas era necessário para uma melhor fluência e, para colocarem mais pessoalidade nas ações. Não precisavam executar movimentos idênticos, cada um poderia fazer o giro de um modo próprio, por exemplo.

Também lhes disse que não cabia à direção ensinar como se envolver com a estrutura externa. Na representação, o “como preencher a forma para que não seja vazia” é pessoal demais, essa resposta vem de cada um. Logo eles tinham que procurá-la através de suas próprias experiências. Por outro lado isso não implicava que tinham total liberdade para fazerem isto como escolhessem, pelo contrário, as intenções deviam ser buscadas em conformidade com a temática da cena.

Eu sugeri a “quebra” da simetria, mas manter alguns pontos de referências era importante. Portanto, além das formas simétricas, podiam explorar formas assimétricas. Também era preciso considerar o fato de que o trio estava tentando fazer uma sequência com movimentos iguais e simultâneos, mas sem conseguir, e seria utópico querer executar isto com o pouco tempo que nos restava até a estreia.

Mudando um pouco a estrutura apresentada, o aprendiz e as aprendizas poderiam utilizar a ideia de um triângulo no espaço, mas apenas como referência aproximada, sem estabelecerem medidas precisas. Por exemplo, não necessariamente tinham que formar um equilátero. Também não precisavam executar movimentos iguais simultaneamente. Era preferível que estivessem

menos preocupados em manter uma geometria e tempo exatos a fim de se envolverem também interiormente.

Entretanto, eu vi na sequência que propuseram uma base para um desenvolvimento cênico. Assim, os movimentos, os desenhos no espaço, o tempo, poderiam ser alterados, mas mantendo proximidade com as proposições iniciais.

Feito estes apontamentos, nuances foram ocorrendo conforme as repetições, se necessário, reapresentavam o exercício seguidas vezes. De modo que, por exemplo, a seguinte sequência: girar - abaixar-se - ficar em posição de fazer uma flexão de braço - ir para o chão e rolar - parar juntos numa mesma posição, foi modificada. O intuito inicial de que tudo isso fosse feito simultaneamente com movimentos iguais foi alterado.

Com as alterações feitas durante o desenvolvimento, foram mantidas marcações como referências. Por exemplo, girar, mas cada qual a seu modo e um por vez; depois se abaixar e ficar na posição de fazer uma flexão de braço, o que permaneceu na composição cênica, sendo executado simultaneamente pelos três; em seguida, cada um rolar no chão e parar numa posição diferente no tempo de uma breve pausa; depois continuar a cena utilizando-se do texto.

O texto também dava pontos de referências para a movimentação, como esse se referia à comparação da vida com uma pintura que se transforma, era importante que as atrizes e o ator se movessem buscando fluência enquanto narravam o texto.

Após a sequência descrita, entra o texto na cena, durante um ensaio, definimos que depois do trio se posicionar no nível baixo, Mercury ficaria sentada no chão e falaria o texto; depois, Goulart diria o segundo trecho do texto movendo-se no nível médio, enquanto as atrizes fariam movimentos no nível baixo; em sequência, Jéssica Alana recitaria a última parte do poema se movendo no nível médio e indo para o nível alto, enquanto que Mercury e Goulart também passariam para o nível médio e alto. Então fariam movimentos em contato e para finalizar, se posicionariam como se juntos formassem uma estrela, com cada um representando uma ponta da estrela.

Esta sequência foi se desenvolvendo a partir do que me tinham apresentado inicialmente, através de observações de cada parte. Sempre buscando uma intenção, um envolvimento da subjetividade na reprodução da forma. De modo que as repetições feitas não eram idênticas, cada vez acontecia de um jeito único, mesmo em se seguindo marcações.

4.3 Cena VII - Contrastes

Esta cena leva este nome porque mostra dois momentos que sugere estados diferentes. No primeiro momento, a personagem demonstra estado de tranquilidade. Ela sonoriza uma sequência de sílabas que formam palavras incompreensíveis e, vocaliza com variações tonais fazendo movimentos de ondulações com o corpo. No segundo momento da cena, faz movimentos representando a situação de uma personagem que tenta equilibrar-se num mundo com o qual não se sente integrada.

4.3.1 Descrição cênica

Inicialmente a atriz faz movimentos em que predominam a flexibilidade sob as formas rígidas, bem como predominam a leveza ao peso intenso. Seus movimentos não causam a sensação de pressa, acontecem com tranquilidade, num ritmo mediano. Enquanto executa esses movimentos, a atriz vocaliza uma sequência de sílabas de significado incompreensível que não tem ligação com nenhuma língua.

As qualidades vocais da atriz na execução dessa sequência são consoantes às suas qualidades de movimentos, ou seja, há flexibilidade vocal, pois ela faz nuances de tonalidade. Além disso, sua articulação é fluente, e no que concerne ao fator peso, sua voz está mais para o leve do que o pesado, já que ela vocaliza com suavidade.

Na transcrição abaixo as letras repetidas representam os prolongamentos que a atriz utilizou:

**rrraaãã rrraaãã/ rrroomaaaa rrroomaaaa/ rrraaãã rrraaãã/ rrroomaaaa
rrroomaaaa/ cshiiuuu cshiiuuu/ ruu uu ruu uu/ oomaaa oomaaa/ ramba-ramba-riuu/
aurrrrii/ oomaaa oomaaa/ ramba ramba/**

A atriz passa a fazer movimentos brincando com os limites de equilíbrio do corpo, por exemplo, ela inclina o corpo para frente e quando percebe que vai cair, anda para frente e recupera o equilíbrio. Isto se repete várias vezes, sempre modificando os movimentos, mas

permanecendo com a ação de testar o equilíbrio e de quase cair. Até que realmente cai quando um despertador toca de maneira estrondosa.

Enquanto faz os movimentos descritos, Jéssica Alana fala o seguinte texto:

Todo dia eu acordo às cinco da manhã... Quatro e meia! Acendo meu cigarro, tomo meu café e começo a escrever. É o melhor horário, não tem ninguém enchendo meu saco. Todo dia eu escrevo às cinco da manhã. Ninguém enche meu saco esse horário. Acendo meu cigarro, tomo meu café. Todo dia eu escrevo às cinco da manhã, ninguém enche meu saco esse horário. Tomo meu café, acendo meu cigarro e ninguém enche meu saco. *(som de despertador, atriz passa a dizer o texto gritando enquanto o despertador toca)* Ninguém enche meu saco esse horário. Todo dia eu escrevo às cinco da manhã. *(simulação de cair, em seguida o despertador para, e ela segue o texto com calma)* Mas aí dá seis, sete, oito, nove, dez da manhã. Só resta pó e cinzas. Escrever é o meu ponto de equilíbrio e não me deixa cair.



Figura 16 - Jéssica Alana. Fotos: Ana L. Vieira.

4.3.2 Desenvolvimento criativo

Esta cena surgiu a partir de dois exercícios, um feito no início e outro no meio do processo. Primeiramente foi proposto às aprendizas-atrizes e ao aprendiz-ator que cada um fizesse uma sequência de movimentos visualizando mentalmente as linhas imaginárias que formam um desenho no espaço.

Neste exercício Jéssica Alana elaborou uma coreografia que primeiramente se dava com corridas traçando linhas retas no espaço cênico. Em seguida ela muda seus movimentos para lentos e flexíveis, fazendo ondulações com o corpo. Depois faz movimentos de inclinar o corpo até quase cair, ação essa evitada com movimentos rápidos a fim de recuperar o equilíbrio antes da queda, o que pode se dar com passinhos para frente.

O outro exercício propunha a elaboração de uma sequência vocal com sílabas e letras isoladas, organizando as unidades de tempo de cada som. Esse exercício era independente do anterior. A junção das sequências desenvolvidas por Jéssica Alana foi uma proposição posterior desta junção, que ocorreu dois meses antes da estreia da peça, quando a atriz também sugeriu um texto feito de frases fragmentadas de Clarice Lispector.

Quando a aprendiz apresentou a junção de suas duas sequências, algumas observações foram feitas a respeito da relação de sua voz e seu movimento. Os movimentos flexíveis e ondulados no início não tinha uma fluência livre como a de sua vocalização. Era como se ela estivesse muito a vontade vocalmente, mas sua movimentação não correspondesse a isto. Seus movimentos ondulados podiam ficar mais soltos, livres e fluídos. Eu cogitei que a atriz podia estar um pouco tensa ao apresentar o exercício, pela dúvida em saber se o que ela propunha seria aceito e/ou por timidez. Aparentemente isto estava contribuindo para a disjunção que eu via na qualidade da voz e do movimento.

Havia outro dado que eu pensava estar interferindo, suas ondulações estavam focadas nos braços. Eu sugeri que ela experimentasse o flexível com todo o corpo, pois a movimentação na coluna daria continuidade às ondulações dos braços, tendendo a uma fluência mais livre. Uma vez que vocalmente não havia contenção, nem interrupções, freios ou cortes. A não ser minimamente, considerando-se as instantâneas interrupções do fluxo de ar durante a emissão, devido às nuances articulatórias. Além disso, o prolongamento da última sílaba colaborava com a fluência livre, pois possibilitava a continuidade de um som até se esgotar.

Algumas das proposições da atriz colaboravam com a fluência livre, por exemplo, em “aurriiii aurriiii”, durante a emissão vocal, a passagem do “a” para o “u” se dá com uma pequena nuance de posição do aparelho fônico que altera a vogal, de modo que não é necessário fazer qualquer interrupção no fluxo de ar.

Também ao dizer o texto durante as repetições de inclinações do corpo até a quase queda, que é evitada com o resgate do equilíbrio com pequenos passos para frente, a atriz se desconcentrava daquilo que estava dizendo. Nessas repetições ela quase sempre interrompia a fala quando se dava o momento de fazer a inclinação. Apenas uma vez Alana não interrompeu o texto para se inclinar, o que chama a atenção o fato de se “estar caindo” e continuar falando. Por isso, nos comentários feitos de sua apresentação, eu lhe orientei a falar o texto sem interrupção, como se o fato de estar prestes a desequilibrar-se não lhe desviasse de sua fala.

Conforme a aprendiz repetia a sequência por várias vezes até chegarem às datas das apresentações, ela ganhava em flexibilidade, necessária principalmente para o início da cena. Além disso, ela conseguiu sintonizar o texto à movimentação.

4.4 Cena XIII - Vozes

Nesta cena Larissa Mercury e João Goulart vocalizam uma composição feita de exploração de letras organizadas independentemente de sentido com uma língua. Esta composição é baseada principalmente em vogais, embora o início seja uma vocalização com a sílaba **Lu**, a cena segue sem demais consoantes, ao contrário, ambos continuam a sonorização utilizando-se de vogais.

4.4.1 Descrição cênica

Mercury e Goulart entram em cena, cada um por uma lateral e se posicionam cada qual de um lado, sem se olharem, fazem a vocalização transcrita abaixo:

Ela: (*grave*) **lu lu lu uu**

Ele: (agudo) **lu lu lu uu**

Ela: (grave) **lu lu lu uu**

Ele: (agudo) **lu lu lu uu**

Continuam repetindo isso algumas vezes e fazem uma troca de tonalidades, Larissa passa a usar o agudo e João passa a usar o tom grave, repetem por três vezes e continuam:

Juntos: (agudo) **lu lu lu uuuuuuA**

Ela: **aa**

Ele: **ua**

Ela: **aa**

Ele: **ua**

Repetem por algumas vezes, explorando o comprimento da voz e seguem sonorizando:

Ela: (tom médio) **ie e**

Ele: (agudo) **uaau**

Ela: (tom médio) **ie e**

Ele: (agudo) **uaau**

Repetem algumas vezes e passam a vocalizar:

Ela: (tom médio) **a aa**

Ele: (agudo) **u uu**

Ela: (tom médio) **a aa**

Ele: (agudo) **u uu**

Assim por algumas vezes e finalizam a cena vocalizando juntos:

Ela: **aaaaaaaaaaAA**

Ele: **uuuuuuuuuAA**

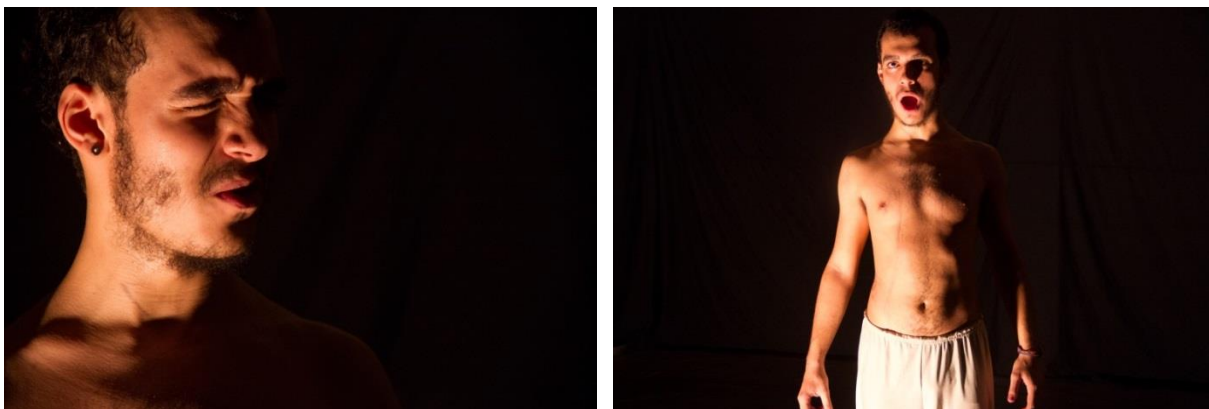


Figura 17 - João Goulart. Fotos: Ana L. Vieira.

4.4.2 Desenvolvimento criativo

A cena surgiu do exercício: **criar uma sequência vocal desenvolvendo uma organização de letras, sílabas e seus tempos**. Isso se relaciona ao fator espaço e tempo, pois como vimos no primeiro capítulo, as diferentes articulações que dão pela variedade sonora das letras e sílabas que configuram diferentes posições espaciais. E os ritmos sonoros são marcados pelas combinações das unidades de tempo.

Quando Mercury e Goulart apresentaram este exercício pela primeira vez, fato que se deu na segunda fase, era notável que ambos faziam oposições de grave e agudo. O que se relaciona diretamente ao fator espaço, pois a diversidade de tons é uma característica dada à mudança de posição da laringe, o que é uma variação de espaço no interior do corpo, como vimos no primeiro capítulo.

Conforme executavam essa sequência foi necessário definir quantas vezes fariam o “Lu lu lu uu” até haver a oposição de tom, quando seria o ponto de troca de emissão dos sons agudos pelo grave e vice-versa. Eventualmente demorava até esta transformação acontecer e ficava enfadonho. Contudo, houve vezes em que isso ocorria rápido demais, o que não colaboraria com a cena, pois a mudança de tom seria valorizada depois de um tempo em que cada um estivesse sonorizando com o agudo ou com o grave.

Eu imaginava que essa repetição rítmica com a sílaba “lu” ficaria um pouco cansativo para quem está vendo e escutando a cena. Então a sensação seria a de que nada iria acontecer, além de um “lu lu lu” repetitivo, até que acontece uma nuance tonal. Ainda que isso seja um

pequeno acontecimento, representa a mudança espacial que altera o som de grave para agudo ou o contrário. Na cena, também representava a troca de tons dos performers, então, primeiro ele usa agudo, ela usa grave, e depois, ele usa grave, ela usa agudo. Isso remete ao fato de que não existe uma personalidade fixa que modela a qualidade vocal, ao contrário, a voz de um homem ou de uma mulher pode ser aguda e grave, dependendo de estados, ou mesmo de modo intencional, no caso do canto e da representação teatral, por exemplo.

Mesmo não queríamos uma representação para ser compreendida, os significados que colocávamos não tinham que ser claros. Como na totalidade da peça, não tínhamos o intuito de deixar os sentidos e significados definidos, cada um criaria suas interpretações do que viu e ouviu. Mesmo que ocorra um estranhamento ou o questionamento do sentido da cena.

No momento em que emitiam vogais, era perceptível que tinham mais envolvimento com o que sonorizavam. Por exemplo, quando a atriz vocaliza “aaaaaaaaAA” no final da cena, parecia que ela estava expressando algo que não podia ser contido, por isso deu a impressão de que o som saiu “atirado”. Ela intensificou no final da vocalização dessa letra, por isso a transcrição com a letra “A” em maiúsculo, indica maior intensidade.

O envolvimento também aparece nas expressões de seus rostos, quando utilizam de maneira enfatizada a mobilidade dos músculos faciais.

4.5 Cena XV – Casal

Nesta cena atuam Larissa Mercury e João Goulart, primeiramente recitam um poema escrito pelo próprio aprendiz-ator, em seguida desenvolvem uma coreografia com movimentos de aproximação e afastamento, trata-se da representação de uma relação ambígua de afeto e aversão. A abordagem feita aqui é focada no aspecto da fala. No segundo momento desta cena se utilizou a música *Suite n 9*, do italiano Giacinto Scelsi (1905 – 1988), do álbum, *Ttai* (1953).

4.5.1 O texto

A cena inicia-se com atriz e ator cada um de um lado do espaço de cena e ambos de frente para o público recitam um poema de autoria do aprendiz-ator da cena:

Juntos: **Foi um encontro de retas (*olham-se*), ponto.**

Ela: **Pronta para enxergar os ângulos em forma de nuvens enxugadas.**

Ele: **Erguia uma flor sem cravos, prendia no cabelo e se fazia voar.**

Ela: **Uma flora dos milagres. A biqueira de perto é que cheirava tudo.**

Ele: **Aflora-se. Cores embaçadas não cabiam. Pessoas dentro do aquário onde se constroem lembranças fazem parte da curva minúscula que abatia.**

Juntos: **Batiza seu olhar.**

Ela: **Associa-se com o nada que representa a manada de orelhas enfraquecidas, mastro de inteligência em chama.**

Juntos: **Encontros onde não se encontram nada.**

É importante observar que o texto não é um diálogo entre atriz e ator, mas um poema que ambos recitam ao público, às vezes em fala contígua, às vezes individualmente.

Como essa abordagem recai sobre questões subjetivas, podendo haver controvérsias de opiniões em relação às qualidades de um mesmo fator, dependendo do observador, os apontamentos sobre a fala são: o tempo é médio; a articulação é clara; há utilização de ênfase em algumas palavras, emitindo-as com maior intensidade ou colocando um pouco de lentidão na articulação.

A fala é tida como de tempo médio porque consideramos que não foi muito devagar e nem rápida demais. Quanto à articulação, é qualificada como clara porque não há dificuldade para se distinguir a sonoridade de cada letra das palavras que dizem. Vale ressaltar que tentar compreender o texto da cena seria em vão, uma vez que o poema em questão não tem um sentido definitivo.

4.5.2 Estudo vocal

Nesta cena Mercury e Goulart tinham falas simultâneas, por isso o fator tempo foi muito relevante no trabalho de desenvolvimento.

A proposta do texto foi apresentada dois meses antes da estreia, quando ambos mostraram como seria recitado este poema: antecedendo uma sequência de movimentos que havia sido elaborada pelos dois.

Nesta ocasião era importante que a dupla se atentasse ao fato de que era necessário encontrar um mesmo ritmo de fala, pois se Goulart estivesse num ritmo rápido e Mercury num tempo mais moderado, ou vice-versa, as falas que tinham que se dar ao mesmo tempo, não coincidiriam. A dupla precisou repetir o texto várias vezes buscando um tempo “sintonizado”.

Além disso, a articulação não estava clara, uma vez que o texto estava sendo vocalizado muito rápido, parecia que as sílabas e palavras estavam “se atropelando”. Considerei indispensável que o texto fosse dito com calma, que cada sílaba fosse bem articulada.

Quando conseguiram falar com mais calma, valorizaram cada palavra e frase do poema. Assim davam mais tempo para quem assiste imaginar aquilo que foi dito, antes de vir a frase seguinte. Se a atriz e o ator falassem rapidamente, o público não teria muito tempo de recepção, de fazer associações ou de ter alguma sensação gerada pelo texto.

Além disso, no momento de trabalho com esse poema, falar em ritmo mais moderado era o ideal porque assim teriam maior tempo para a exploração de qualidades vocais. Em outro momento se poderia buscar a rapidez com articulação clara, o que também é uma qualidade admirável, mas para este contexto, era coerente objetivar uma articulação mais clara através de uma fala mais vagarosa.

Para que ele e ela encontrassem as qualidades vocais do texto, eu insistia na questão daquilo que antecede a forma, podia ser uma sensação, um sentimento, uma visualização mental ou uma intenção, o que não podíamos ter era a forma vazia, a não ser que o vazio fosse a própria intenção, porém sem se perder dentro de um imaginário, no universo subjetivo criado para cena. Era necessário estar atento ao momento presente, ao espaço, aos outros artistas, ao público e a qualquer imprevisto que pudesse ocorrer.

Devido às várias vezes que lhes fora pedido para repetir a cena, parecia que estavam começando a perder a atenção e o interesse. Por isso eu lembrei que não podiam deixar com que as repetições transformassem a fala em uma recitação mecânica. Isso ocorre quando o ator apenas diz um texto decorado e se desatenta de seu conteúdo, tornando-o apenas palavras vazias e sem sabor. Ao contrário, é importante escutar a si mesmo e aquele com quem se contracenava

mesmo depois de fazer a cena muitas vezes, sem perder a concentração da fala e dos movimentos.

Mas com os ensaios, a dupla encontrou um ritmo adequado em que conseguiam falar simultaneamente nos momentos marcados e articular com clareza um texto que não tem sentido claro.

4.6 Cena XVI - Nascimento e renascimento

Esta é a última cena da peça, uma representação de nascimento e renascimento. As duas atrizes e o ator desenvolvem movimentos dentro de plásticos que representam redomas que os envolvem. Na cena foi utilizada a música *Infra-5*, de Max Richter, do álbum *Infra* (2010).

4.6.1 Descrição cênica

A cena começa com Jéssica Alana, que entra coberta com um plástico transparente. Ela se move vagarosamente e fica em diferentes posições, assim o plástico fica ora mais esticado ora com mais dobra. Larissa Mercury entra em cena seguida de João Goulart que entra pelo outro lado. Também se movem lentamente e em alguns momentos os três se assemelham a estátuas. Depois de algum tempo, se movendo com calma e tranquilidade, começam a fazer gestos obstinados de empurrar o plástico, é como se agora estivessem incomodados dentro de suas redomas. Começam a se remexer lá dentro e às vezes fazem uma pausa, como quem se cansa de relutar contra algo, no caso, a própria redoma, mas logo continuam se movendo até se “libertarem” daquilo que os prendia. Esta é uma representação de nascimento e renascimento que finaliza a peça.



Figura 18 - Última cena de *Pulsar da Medusa*. Fotos: Vinícius Ferreira.

4.6.2 Estudo de improvisação

Nesta cena há espaço para improvisação, mas mantendo alguns pontos de referências. Primeiramente, fazer movimentos como alguém em estado inconsciente, sem perceber o corpo separado de algo externo. Alguém que tendo uma redoma que o envolva, ainda não tenha percebido de que seu envoltório não é parte de si, mas algo externo. Neste primeiro momento

não há um estado de incômodo, mas de abstração. Aquilo que não é percebido não incomoda, ao menos não diretamente.

O incômodo demarca o segundo ponto de referência, quando se nota que aquilo que envolve o corpo não faz parte de si, por isso busca libertar-se, o que ocorre com o nascimento, este é o último ponto de referência. Esta representação de nascimento também era, ao mesmo tempo, de renascimento, como a sensação de se encantar ao ver o mundo pela primeira vez. A ideia não era ater-se à representação de um bebê ao nascer, mas também representar o nascimento como metáfora de uma redescoberta pessoal.

4.6.3 Exercícios

Na primeira fase apliquei um exercício com alguns objetos que levei para nossa sala de trabalho. Eram pedaços de tecido e de plásticos e a ideia era experimentar diferentes qualidades relativas aos fatores utilizando-se destes materiais. Depois disto eu os guardei e levei novamente apenas em nossos encontros da última fase. Afinal, o trio estaria mais preparado para pesquisa utilizando estes materiais depois de experimentarem os movimentos sem utilização de objetos. Mesmo assim, a experimentação da primeira fase foi válida como um contato inicial com os objetos que seriam utilizados em cena posteriormente.

Os exercícios aplicados na terceira fase eram relativos principalmente à fluência e ao espaço, como improvisar dentro do plástico imaginando a fluência de um dos quatro elementos. Também propus jogos de improvisações em que desenvolvessem relações entre seus trabalhos com a fluência ou com o espaço, como imaginar formar uma escultura juntos.

Ou, em outro exercício, feito em dupla, no qual Larissa fez com Alana, enquanto João fez comigo. A dupla tinha que combinar um dos quatro elementos para representar, sem contar para a outra dupla, que deveria tentar adivinhar qual era o elemento representado. Porém o mais importante neste exercício era a própria pesquisa do movimento. Outro aspecto importante deste exercício era que a dupla tinha que “estar em sintonia”, ambos numa mesma fluência que representasse o mesmo vento ou mar, em maior ou menor intensidade, uma brisa de ar ou um vendaval, águas calmas ou furiosas.

Diante dos exercícios utilizando os plásticos, as aprendizas e o aprendiz tinham oportunidade de descobrir movimentos que poderiam incluir na cena final, já que esta cena dava espaço para improvisação, assim, ele e elas não tinham uma marcação estrita do que fazer, mas estavam livres para improvisar utilizando-se de suas descobertas com as experimentações. Embora, como já mencionado anteriormente, a improvisação não fosse totalmente livre, já que mantinha pontos referenciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo proposto pela direção foi embasado na prática de exercícios enfocados em um ou dois dos fatores do movimento. O desenvolvimento das cenas também foi visto como exercício. Para desenvolvermos esses exercícios-cenas, buscávamos as qualidades relativas aos fatores para cada momento, fazendo associações com um trabalho no campo da subjetividade.

De um modo geral, na elaboração cênica os fatores de Laban serviram como uma base para as aprendizas e para o aprendiz encontrarem as qualidades de seus movimentos e suas vozes, conforme as temáticas de cada cena.

Além disso, fragmentos do *Água-viva* que inspiravam pequenas sequências de movimento e de texto para as cenas, nos auxiliavam a descobrir a qualidade ou a intenção no trabalho expressivo.

Por exemplo, a cena dois se relacionou com o fator peso, por falar de passarinho na concha das mãos, o que sugere qualidade de leveza. Diferente da sexta cena que utilizou a qualidade contrária, quando o aprendiz-ator diz o texto: “Suas mãos se encheram de sangue. As rugas renais contavam a mescla do destino...” Aqui também se utilizou o fator/princípio peso como referência, mas através da busca de peso intenso, porque o texto, escrito pelo próprio ator-aprendiz, sugeria essa qualidade. Nesse caso o ator-aprendiz utilizou maior intensidade e deu ênfase a algumas palavras como um modo de colocar a qualidade de peso intenso na voz.

Entretanto, no resultado da peça, não se identifica de modo evidente qual dos fatores foi focado durante o processo de cada cena. Exemplificando, na cena V, que chamamos de “Pintura viva”, o fator/princípio espaço foi focado durante nosso trabalho de desenvolvimento cênico, enquanto que na última cena da peça, sobre nascimento e renascimento, o fator/princípio fluência foi muito relevante para conseguirmos desenvolver a movimentação ideal para este momento, mas isso não fica evidente para quem assiste à encenação.

Como forma de observar e discorrer sobre momentos do percurso criativo, fizemos uma divisão do processo em três fases. A primeira foi dedicada principalmente à descoberta do próprio movimento e da própria voz. A direção utilizava-se de exercícios que davam alguns elementos a serem focados, mas com espaço para improvisação. A segunda fase foi direcionada à criação de sequências coreográficas e vocais, embora ainda praticássemos alguns exercícios de

experimentações. Mesmo porque tais experimentações auxiliavam a elaboração das sequências, pois ofereciam uma variedade de movimentos ou sonoridades para acrescentar-se às criações.

Assim, os exercícios de improvisação eram relacionados aos de criação. Por exemplo, após os exercícios: “experimentar movimentos com qualidade de peso intenso” e “improvisar com a qualidade leve”, os participantes tiveram que fazer o exercício “elaborar uma sequência de movimentos que contivessem momentos de peso intenso e outros de leveza, utilizando das descobertas nos exercícios anteriores”.

A terceira fase foi dedicada à organização das sequências elaboradas e aos ensaios, embora algumas delas ainda estivessem em desenvolvimento, uma vez que algumas cenas só foram definidas poucas semanas antes da estreia.

Também foi importante se atentar ao trabalho conjunto, nas relações criadas nos exercícios, com ou sem contato físico. Por isso era fundamental olhar para o todo do espaço e procurar possíveis conexões com os outros participantes. Quando havia contato direto, era necessária maior atenção, acuidade para não machucar o outro durante variadas proposições, como por exemplo, saber até que ponto se pode jogar o peso no corpo do outro.

As improvisações foram como um jogo de dar e receber. Assim, tinham que ficar atento ao que se propunha e ao que o colega estava propondo, já que não se tratava de apenas ficar se movendo sem perceber o que acontecia ao redor. Além disso, sabe-se que nem sempre o contato físico significa uma relação afinada, podendo haver contato sem haver outra ligação além desta, como alguma relação de ideia, por exemplo. As conversas nos finais dos encontros também auxiliavam no que concerne ao entrosamento.

O aprendiz e as aprendizas responderam a um questionário sobre este processo e conforme suas respostas, os exercícios praticados foram relevantes para o desenvolvimento expressivo de cada um. Assim, consideramos válida a utilização dos quatro fatores do movimento como eixo para o trabalho corporal-vocal na criação cênica.

No último capítulo, pudemos ver alguns exemplos de como foram desenvolvidas as cenas tendo-se os fatores como pontos de indicações para o trabalho expressivo. Procurando a forma, sendo ela vocal ou de movimento, relacionada a aspectos da subjetividade, de modo que a direção orientou um trabalho no campo das intenções em cada cena.

Portanto, aqui fica esta reflexão redigida sobre um caso particular de pesquisa expressiva e de criação cênica, servindo como uma referência que pode auxiliar outros artistas e pesquisadores em processo de criação cênica.

BIBLIOGRAFIA

- ADRIAN, Barbara. *Actor Training The Laban Way: An integrated approach to voice, speech, and movement*. New York: Allworth Press, 2008.
- ALMEIDA, Fernanda de Souza. *Que Dança é Essa: uma proposta para educação infantil*. São Paulo: 2013. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.
- BARBOSA, Vivian V. P.. *Sobre a autonomia da forma na dança – Rudolf Laban Confrontado a partir de Theodor Adorno*. Niterói: 2011. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense – Instituto de Artes e Ciências Sociais.
- BRANDI, Edmeé. *Educação da voz falada: a terapêutica da conduta vocal*. SP: Atheneu, 2002.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. SP: Annablume, 2006.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. *Dinâmicas de movimento da voz*. Artigo. Revista *Distúrbios da Comunicação*, 401 - 410. São Paulo, 2005.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz: partitura da ação*. SP: Summus, 1997.
- GODOY, Kathya Maria Ayres de. *Dançando na Escola: O Movimento da Formação do Professor de Arte*. São Paulo: 2003. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Educação: Psicologia da Educação.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullmann. Alton: Dance Books, 2011.
- LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Edição corrigida por Lisa Ullmann. Trad. Maria da Conceição Parahyba Campos. SP: Ícone, 1990.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Trad. Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. SP: Summus Editorial, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. SP: Círculo do Livro, 1976.
- MOTA, Julio. Artigo, *Rudolf Laban, A Coreologia e Os Estudos Coreológicos*. In: Repertório, Salvador, nº 18, p.58-70, 2012.1

MOMMENSOHN, Maria e PETRELLA, Paulo. *Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento*. SP: Summus, 2006.

QUINTEIRO, E. A.. *Estética da Voz: uma voz para o ator*. SP: Summus, 1989.

RECTOR, Mônica e TRINTA, Aluizio Ramos. *Comunicação do Corpo*. SP: Ática, 1999.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: UFRGS editora, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *La Construcción del Personaje*. Trad. Bernardo Fernandez. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

VINE, Tereza Margarida M.. *Dança Vocal: a voz do movimento, o movimento da voz*. Campinas, SP, 2005. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXOS

Questionário Respondido por Larissa Mercury

1 – Discorra um pouco sobre si, apresentando-se:

Meu nome é Larissa, tenho 19 anos. Trabalho como designer gráfico e estudo Marketing pela UNIP Sorocaba.

2 – Atualmente, exerce alguma atividade artística? Qual?

Sim, toco violão nas horas vagas, trabalho com ilustrações e escrevo religiosamente todos os dias.

3 – Pretende continuar a atuar? Participa ou pretende participar de outros processos cênicos? Discorra um pouco sobre suas perspectivas nas artes cênicas?

Futuramente sim. Agora estou dando tempo ao tempo. Mas vejo nas artes cênicas, especificamente, uma forma tangível de se expressar, comunicar e ter um contato mais direto, vivo com o espectador. Isso é o que me encanta e me faz ter vontade de atuar, escrever, assistir, enfim, estar nesse âmbito cênico.

4 – O que você considera importante em um processo criativo cênico?

A verdade. A partir disso podemos começar a cavar os sentimentos, a estudar, pesquisar e daí então, naturalmente surgirá a criação.

5 - Escreva como foi, para você, o processo criativo de “Pulsar da Medusa”, identificando momentos do início, do desenvolvimento e dos ensaios finais até a apresentação:

Foi tudo muito rápido, mas intenso. No começo foi meio difícil pegar o ritmo e se adaptar a ideia, pois estávamos saindo de um processo totalmente diferente, que era *O Abajur Lilás*, de Plínio Marcos. Uma outra linguagem. Mudamos da água para o vinho, de um submundo

marginal para o submundo do inconsciente de Clarice Lispector, e mais, de nós mesmo. Apesar disso o entrosamento entre nós era bom, pois já tínhamos um laço, então foi ficando mais “fácil” trabalhar. Então começamos o processo. O trabalho corporal e vocal foram se dando e as palavras e gestos foram surgindo através de exercícios e também trazíamos sugestões que foram tomando forma durante os ensaios. Para mim foi um pouco difícil me soltar nos primeiros exercícios, mas conforme a Rosana foi nos orientando creio que fui melhorando e me soltando mais e mais. A leitura do livro “Água viva” também foi essencial para a criação. Clarice é muito intensa, tão clara e tão confusa. Uma metamorfose ambulante. E ela consegue tocar o leitor e nos deixar pensativos, nos faz mergulhar em nós mesmos. Isso é tão profundo e com toda certeza ajudou-me a criar.

Tivemos um tempo muito curto e creio que isso afetou nosso desenvolvimento, poderíamos ter expandido muito mais, mas o show deve continuar. E continuamos. Cada vez mais os ensaios finais iam se aproximando e sabíamos que era uma despedida, fechamento de um ciclo individual de cada um e também do grupo. Coisas externas interferiram em algumas coisas, mas nada que não fosse sanável. E apesar dos pesares foi um grande trabalho em grupo e desenvolvemos algo muito bonito, tão poético, lírico. E mesmo com as tensões nos estávamos tão unidos no final. Entramos em cena. “Pá!” Aquele gelo básico na barriga. A energia é totalmente diferente, é algo extraordinário. As luzes, o público, a pressão e a leveza de apresentar algo que viemos trabalhando com tanto carinho, é mágico. Foi tão rápido. Sinto que poderíamos ter feito muito mais, mas o que foi feito foi suficientemente satisfatório. Estou grávida de 8 meses e nas apresentações eu já estava carregando um grãozinho e não sabia, descobri 2 meses depois, mas inconscientemente acho que já sabia. E creio que isso influenciou no processo final e apresentações.

6 - Você sentiu alguma diferença em si mesmo antes e depois de sua experiência neste processo? Se sim, explique.

Sim. Primeiramente há a mudança interior. A questão do existencialismo me rondando a todo momento. Se antes já existia, durante e depois do processo ficou mais intensa. Hoje tenho um entendimento da vida, do nascimento e morte totalmente diferente de antes. E também a minha consciência corporal e vocal mudou. Hoje tenho um leque de conhecimento muito maior do que anteriormente.

7 - Em decorrência dos exercícios praticados durante o processo, você percebeu algum ganho de consciência corporal, seja relativa à percepção do próprio corpo no espaço ou do corpo em relação ao outro, ou concernente à visualização do próprio corpo na cena? Acredita ter aumentado suas possibilidades de movimentos, potencializado sua expressividade corporal? Por quê?

Sim, como disse anteriormente eu consigo demarcar como era o meu conhecimento de antes e depois. Creio que adquiri uma consciência corporal diferente e que posso usar esse conhecimento para processos posteriores, mas ainda tenho que trabalhar e aperfeiçoar muito mais. Acho que isso se deu por conta dos exercícios e das orientações que recebemos.

8 - Em decorrência dos exercícios praticados durante o processo, você percebeu algum ganho de consciência vocal, seja a percepção da própria voz no espaço ou em relação ao outro, ou a percepção da voz na cena? Acredita ter aumentado suas possibilidades vocais, potencializado sua expressividade vocal? Pode dizer por quê?

Sim. Gosto de cantar e explorar a voz e percebo que cada vez mais venho ganhando uma consciência maior e controle da voz. Desde o processo até agora pratico os exercícios, já que é algo contínuo e, quanto mais eu exploro, mais eu vou ganhar.

9 - Falando tanto de aspectos vocais como corporais, durante a criação das cenas, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator peso? Se sim, pode citar pelo menos um momento, referenciando em qual cena e como?

Sim. Acho que foi um dos fatores que mais utilizei. Se não me engano é a décima cena, em que eu entro andando, paro no centro e olho o público por alguns segundos e ergo os braços e uma perna e paraliso. Tudo com muita tensão. Depois abaixo rapidamente e agarro minhas pernas e paraliso novamente. Então fico com os joelhos flexionados e tenciono os meus braços para a frente com os punhos fechados... E assim vai se dando a cena. Uma sucessão de movimentos pesados, lentos e rápidos. Carregando a tensão desde o movimento, até o olhar, a respiração, as palavras, etc.

10 – Também, se tratando de voz e corpo, durante a criação das cenas, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator fluência? Se sim, pode citar pelo menos um momento, referenciando em qual cena e como?

Sim, na cena final em que trabalhamos com o plástico. Temos os movimentos muito livres, espontâneos, nada marcado. Tentamos transparecer o mar, uma água viva, o nascimento, vários elementos, que dão diferente formas de interpretação.

11 – Do mesmo modo, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator tempo? Se sim, pode citar pelo menos um, referenciando em qual cena e como?

Sim, também na cena X eu trabalho intencionalmente com o fator tempo. É Tudo muito marcado. Cada respiração, cada passo tem um tempo. Desde a entrada, onde ando e paro no centro, olho o publico por 4 segundos, e depois subo os braços e ergo a perna direita e congelo por mais cerca de dois segundos. Cada movimento seguinte é regido pelo tempo de uma respiração, um olhar mais demorado e ou movimento mais lento ou rápido, etc., mas tudo trabalhando em cima do tempo.

12 – Ainda, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator espaço? Se sim, pode citar pelo menos um, referenciando em qual cena e como?

Sim, na cena II em que eu faço uma analogia do meu eu como um pássaro, onde eu o agarro logo em seguida o solto e começo a me mover, gesticulo, giro, etc.

13 - Acredita que sua experiência com os exercícios baseados nos quatro fatores do movimento contribui ou contribuíra para seus desempenhos em outros processos, cenas, peças? Explique o porquê de sua resposta.

Sim, a consciência corporal é outra. A gama para explorar, experimentar movimentos é maior agora. Com certeza servirá para trabalhos posteriores.

Questionário Respondido por Jéssica Alana

1 – Discorra um pouco sobre si, apresentando-se:

Meu nome é Alana, tenho 20 anos e faço teatro há um tempo. Gosto muito de misturar linguagens no teatro, como artes visuais e música. Prefiro um teatro onde a dramaturgia é mais focada na fisicalidade do ator.

2 – Atualmente, exerce alguma atividade artística? Qual?

Sim, faço graduação em Artes Cênicas.

3 – Pretende continuar a atuar? Participa ou pretende participar de outros processos cênicos? Discorra um pouco sobre suas perspectivas nas artes cênicas?

Pretendo continuar atuando. No momento estou trabalhando em um processo cênico que teve como ponto de partida Meyerhold. Minhas perspectivas em artes cênicas descubro a cada dia, e a cada dia é algo novo. Talvez seja um teatro onde há uma quebra de padrões podendo ser levado a todos grupos sociais, principalmente aos que tem menos acesso a arte.

4 – O que você considera importante em um processo criativo cênico?

O processo! A construção, pesquisa e experimentação. Não acredito em um “resultado final”, ou que essa mostra final seja o mais importante, mas sim a experiência que parte dos ensaios e estudos para ser levado ao público.

5 - Escreva como foi, para você, o processo criativo de “Pulsar da Medusa”, identificando momentos do início, do desenvolvimento e dos ensaios finais até a apresentação:

Para mim foi muito construtivo, cresci e aprendi muito como pessoa e artista. Fomos indo aos poucos, no início conhecendo nossos movimentos interiores – movimentos que também são movimentos vocais. Após esse processo de autoconhecimento partimos para construção de cenas, através de tudo que encontramos de movimentação em nosso corpo/voz e não conhecíamos, e coisas que íamos descobrindo ao longo do processo, e no final ensaiávamos as cenas criadas, além de alguns aquecimentos.

6 - Você sentiu alguma diferença em si mesmo antes e depois de sua experiência neste processo? Se sim, explique.

Sim, após o processo tive um grande amadurecimento artístico, consciência sobre corpo/voz, e ver que eles não são algo separado como nos é imposto.

7 - Em decorrência dos exercícios praticados durante o processo, você percebeu algum ganho de consciência corporal, seja relativa à percepção do próprio corpo no espaço ou do corpo em relação ao outro, ou concernente à visualização do próprio corpo na cena? Acredita ter aumentado suas possibilidades de movimentos, potencializado sua expressividade corporal? Por quê?

Sim, pois as práticas me possibilitaram a conhecer melhor a relação eu – espaço, eu – outro, trazendo uma consciência corporal que não era notada antes. O descobrimento dos movimentos, das dinâmicas, de como o peso influencia nas intenções, a fluidez, entre outros.

8 – Em decorrência dos exercícios praticados durante o processo, você percebeu algum ganho de consciência vocal, seja a percepção da própria voz no espaço ou em relação ao outro, ou a percepção da voz na cena? Acredita ter aumentado suas possibilidades vocais, potencializado sua expressividade vocal? Pode dizer por quê?

Sim, fazíamos um trabalho vocal e tentávamos descobrir possibilidades que existem em nossa voz e não costumamos explorar. A percepção da projeção no espaço, articulação, ressonâncias.

9 - Falando tanto de aspectos vocais como corporais, durante a criação das cenas, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator peso? Se sim, pode citar pelo menos um momento, referenciando em qual cena e como?

Sim, como a cena da Borboleta, onde eu focava o peso leve. Era a transformação dessa borboleta, passando pela sua metamorfose, pesado no início e no final era livre, leve. Houve vários exercícios para se chegar nessa cena.

10 – Também, se tratando de voz e corpo, durante a criação das cenas, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator fluência? Se sim, pode citar pelo menos um momento, referenciando em qual cena e como?

Sim, nos exercícios, e em várias cenas nós atores usávamos a fluência como ponto de partida para a cena, utilizando desse fator para a criação.

11 – Do mesmo modo, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator tempo? Se sim, pode citar pelo menos um, referenciando em qual cena e como?

Sim, nas partituras vocais. Explorei minha voz em diversos ritmos, tempos, articulações. Foi um passo muito importante para a criação da minha partitura vocal na peça, utilizando o tempo para fazer ondulações sonoras.

12 – Ainda, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator espaço? Se sim, pode citar pelo menos um, referenciando em qual cena e como?

Sim, fazíamos exercícios vocais todos os sábados, mudando a escala da voz, do agudo para o grave, nos apropriando das sonoridades, vocalizando diversas sílabas. E também se dá aos exercícios corporais, como o corpo reage ao espaço, apropria dele, ocupando todo o espaço.

13 - Acredita que sua experiência com os exercícios baseados nos quatro fatores do movimento contribui ou contribuirá para seus desempenhos em outros processos, cenas, peças? Explique o porquê de sua resposta.

Com certeza, pois me ajudou a ter mais consciência do meu corpo/voz em movimento/espaço, minha relação com o outro em cena, e descobrir as diversas possibilidades que meu corpo e minha voz oferecem, me apropriando dos fatores para a criação cênica.

Questionário Respondido por João Goulart

1 – Discorra um pouco sobre si, apresentando-se:

Tenho 18 anos, moro em Sorocaba (SP), estou cursando atualmente Geografia na UFSCar Sorocaba. Acredito no poder da transformação social através da arte e que a Geografia possa me proporcionar ramificações para chegar a essa.

2 – Atualmente, exerce alguma atividade artística? Qual?

Faço parte do Coletivo Cê, residente em Votorantim (SP).

3 – Pretende continuar a atuar? Participa ou pretende participar de outros processos cênicos? Discorra um pouco sobre suas perspectivas nas artes cênicas?

Com certeza, acredito que a vida cotidiana não se separa da cena, de um processo criativo ou do poder das marcas debruçadas na arte. Vejo a arte cênica ultrapassada, a ponto de que a reprodução nunca é válida em vista de que a arte tende a quebrar estruturas enrijecidas. Crises com a linguagem, com o "como fazer", a forma, são sempre constantes em uma sociedade complexo-contemporânea que vivemos.

4 – O que você considera importante em um processo criativo cênico?

A sinceridade.

5 - Escreva como foi, para você, o processo criativo de “Pulsar da Medusa”, identificando momentos do início, do desenvolvimento e dos ensaios finais até a apresentação:

A Cia. Cinesfera surgiu após um momento de fragilidades artísticas e humanas que assolava o grupo. Assim a decisão por trabalhar corpo partiu de minha vontade e da Alana. As ideias posteriores foram vindas de todos. A Rosana (diretora) propôs que trabalhássemos a partir da obra "Água Viva" de Clarice Lispector e assim fomos traçando uma linha não linear entre corpo, palavra, ação e voz. O processo foi de extrema importância para o João artista e humano por propor uma vivência diferenciada e amadurecimento, pautada nos registros semanais ou nos ensaios físicos aos sábados à tarde. Analiso o início do processo como uma procura por

identidade, por uma linguagem, fator que nos assolou até as apresentações. Queríamos entender como era nos lançar em um trabalho de dança sem ter um preparo físico e mental eficiente para a proposta. Aí surgiram textos, poemas feitos por todos embasados da literatura da obra base. Tivemos como referência primordial as teorias do Laban, as quais delimitaram um esboço do que seria o resultado. A apresentação foi especial, mas entendo como um momento transitório. Analisando penso que teria proposto outras coisas durante o processo, ou no amadurecimento da proposta, que reverberaria em outro resultado. Entendo também que a pesquisa pode ser revisitada a qualquer momento, nada está finalizada, muito pelo contrário.

6 - Você sentiu alguma diferença em si mesmo antes e depois de sua experiência neste processo? Se sim, explique.

Com certeza, acho difícil sairmos de algum processo sem modificações físicas, sociais, artísticas, culturais.

7 - Em decorrência dos exercícios praticados durante o processo, você percebeu algum ganho de consciência corporal, seja relativa à percepção do próprio corpo no espaço ou do corpo em relação ao outro, ou concernente à visualização do próprio corpo na cena? Acredita ter aumentado suas possibilidades de movimentos, potencializado sua expressividade corporal? Por quê?

Sim, desmascaramos um corpo que não sabíamos que existia. Claramente hoje percebo que perdi um pouco da consciência corporal obtida durante o processo por ter parado de me relacionar com o corpo e voz da mesma maneira de antes. Os exercícios propostos pela Rosana eram muito pautados na prática, assim ficávamos a vontade em experimentar as qualidades de movimentos propostas por Laban, sem esquecer-se de outros referenciais como Pina Bausch, Isadora Duncan, Butoh.

8 - Em decorrência dos exercícios praticados durante o processo, você percebeu algum ganho de consciência vocal, seja a percepção da própria voz no espaço ou em relação ao outro, ou a percepção da voz na cena? Acredita ter aumentado suas possibilidades vocais, potencializado sua expressividade vocal? Pode dizer por quê?

Sim, acredito que a resposta anterior possa complementar essa.

9 - Falando tanto de aspectos vocais como corporais, durante a criação das cenas, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator peso? Se sim, pode citar pelo menos um momento, referenciando em qual cena e como?

Sim. A minha primeira cena era pautada no fator peso, eu explorava o movimento da escápula reverberando até os braços. Esse movimento era realizado a partir do pelo leve e pesado. Inúmeros momentos foram utilizados esse fator, por ter sido bem explorado durante o processo.

10 – Também, se tratando de voz e corpo, durante a criação das cenas, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator fluência? Se sim, pode citar pelo menos um momento, referenciando em qual cena e como?

Sim. Acredito que nas minhas cenas que eu partia para o campo do improviso. Observa-se tanto na minha primeira cena e na cena com a saia. Nas cenas da Alana, também partindo pela perspectiva do improviso, tinha fator fluência.

11 – Do mesmo modo, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator tempo? Se sim, pode citar pelo menos um, referenciando em qual cena e como?

Sim. Em todo espetáculo brincávamos com o tempo, intervalos, durações, acentos, pulsos, intensidades.

12 – Ainda, houve momentos em que trabalhou intencionalmente com o fator espaço? Se sim, pode citar pelo menos um, referenciando em qual cena e como?

Sim. O fator espaço também era explorado o espetáculo inteiro. Cinesfera (cena do trio e cena da índia com a Alana), planos, icosaedro, níveis (cena do trio, cenas da Lary, cena do tecido), direções, atitudes contrastantes.

13 - Acredita que sua experiência com os exercícios baseados nos quatro fatores do movimento contribui ou contribuíra para seus desempenhos em outros processos, cenas, peças? Explique o porquê de sua resposta.

Sim, todo conhecimento adquirido durante o processo foi muito valioso. Não só pela parte prática e técnica, mas pela humanidade, pela vivência, respeitando as diferenças. Mas como já

disse, esse processo foi um divisor de águas, hoje consigo enxergar melhor o que entendo e o que quero fazer com e através da arte.