

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ORIO: ESTUDO SOBRE PROCESSOS DE
COMPOSIÇÃO DE MOVIMENTO E VOZ

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Ricardo João Pereira Bárcia Nunes Gageiro

Amadora, Maio/2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

O Rio: Estudo Sobre Processos de Composição de Movimento e Voz

Trabalho de Projecto

Ricardo João Pereira Bárcia Nunes Gageiro

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Eugénia Vasques, Professora Coordenadora, Teoria e co-orientação de Professor Mestre Ciro Aprea, Professor Equiparado Adjunto, Corpo.

A m a d o r a , M a i o / 2 0 1 2

Agradecimentos: Ao empenho e disponibilidade da actriz Teresa Tavares, à Margarida Mestre pela tradução, aos meus alunos com quem aprendo todos os dias, aos meus mestres de teatro João Mota, Luca Aprea e Eugénia Vasques pelo gosto, entusiasmo e espírito crítico que me proporcionaram.

Introdução	
1. Porque procurei o mestrado	11
1.1 O que indaguei e o que encontrei no mestrado	15
Capítulo I	
2. Metodologia.....	19
Capítulo II	
3. Conceito de “acção real”, “partitura” e “cinestesia” de Eugénio Barba	23
3.1 Noção de “tarefa real” e de “apoio interior” no trabalho das aulas de movimento com o professor Luca Aprea	27
3.2 “Como Escutamos uma Música” um exercício de Peter Brook	30
Capítulo III	
4. O texto e os processos diferenciados de composição	33
4.1 O Rio de Alessandro Baricco	33
4.2 Os processos diferenciados de composição: “pensamento organizado”, “pensamento orientado” e “pensamento livre”	35
4.3 As potencialidades semânticas da “acção real” e a noção de “linguagem quotidiana”; “extraquotidiana” e de “treino”	36
4.4 Caracterização das variáveis de movimento: “imobilidade”, “grau de verticalidade”; “d direcção” e “cadência”	37
Capítulo IV	
5. Descrição do desenrolar do processo de trabalho	39
5.1 A introdução e conversa com o público na apresentação	45
Conclusão	
6. Linhas de reflexão sobre a pertinência do projecto	51
Bibliografia	57
Anexos	

A base pré-expressiva constitui o nível de organização elementar do teatro. Os diferentes níveis de organização do espectáculo são, para o espectador, incidíveis e indistinguíveis. Podem ser separados somente por abstracção numa situação de pesquisa analítica ou por via técnica, no trabalho de composição do actor.

(Barba, 1993, p.23)

Introdução

1.1 Porque procurei o mestrado

A motivação de ir ao encontro do mestrado em artes performativas na especialização de Teatro do Movimento foi a de aprofundar os meus conhecimentos técnicos e teóricos como intérprete e, inclusivamente, dar consistência à minha prática pedagógica enquanto formador de actores. Neste momento, interessa-me observar o lugar do corpo na formação do intérprete e em particular os impactos de uma prática de técnica corporal no processo criativo, focada, sobretudo, na composição. No presente projecto, decidi escolher como objecto de estudo o potencial expressivo do movimento e a da voz, separadamente; e, paralelamente, as possibilidades de conjugação entre ambas.

No meu percurso enquanto aluno da Escola Superior de Teatro e Cinema, no curso de bacharelato de Teatro na opção de Formação de Actores, anotei, com alguma regularidade, apontamentos sobre exercícios trabalhados em aula. A intenção era a de registar, da forma mais fidedigna possível, o que ia acontecendo para que assim não perdesse as sensações e, sobretudo, os efeitos inéditos que as referidas dinâmicas de aula provocavam. A transcrição propriamente dita é, desde logo, uma forma de reinterpretar e recompor no papel, acontecimentos, incluindo os menos descritíveis. A forma como escrevemos sobre o que acontece é, também, um processo de reorganização do nosso conhecimento. Deparei-me muitas vezes com o desafio de descrever o decorrer da aula, nomeando o que sucedia, mesmo que desconhecesse as práticas evocadas. Continuamente, tomava notas com a preocupação de encontrar a adequação escrita necessária à compreensão de uma leitura posterior. Foi nessa fase que comecei a dar nomes ao que fazia constituindo um vocabulário que me facilitasse aceder à aplicabilidade de princípios que orientam a prática.

Passo a evocar uma memória redigida das aulas de Interpretação, de 1º ano, onde o Professor João Mota, numa aula, particularmente marcante para mim, nos pediu para nos dispormos em círculo. A dinâmica começou num exercício rítmico em que cada aluno batia uma palma, alternadamente, percorrendo todos os elementos do grupo, da esquerda para a direita ou vice-versa. Seguidamente, executámos outros exercícios baseados numa lógica sequencial alternada com sentido rítmico, implicando o gesto e a sonorização vocal. A determinada altura o professor pediu-nos para nos sentarmos e distribuiu um instrumento de percussão por cada aluno. Posteriormente, o professor

sugeriu que os alunos marcassem uma cadência rítmica de grupo, em que qualquer um interviesse com a sonoridade que entendesse. Quando o primeiro aluno estivesse disponível ocupava o centro da roda e corporizava, de forma dançada ou não, o que todo o grupo exprimisse. Só podia estar uma pessoa, de cada vez, no centro e de olhos fechados. Quem se assumisse no meio devia inspirar-se nos que estavam na roda a tocar os instrumentos. O exercício começou e recorde-me de ver alguns colegas avançarem para o centro, uns mais sintonizados com o grupo, outros menos, mas todos num envolvimento profundo com o que faziam. A vontade ia aquecendo, até que decidi avançar, recorde com clarividência o enorme prazer de estar ali, e de, gradualmente, sentir engrandecer-se uma intensidade interior cada vez mais potente. Inclusivamente, lembro-me de uma sensação de desprendimento da gravidade, parecia que estava cada vez mais leve e a entrar numa zona que nomearia de expressão pura. Um estado interior raro em que o que sentia era o que exprimia sem qualquer tipo de antecipação ou premeditação. Talvez fosse esse o estado a que Grotowski chamaria “impulsão pura” ou “milagre do vazio interior”. A determinada altura deixei de pensar, senti o corpo e a mente como um todo. A única sensação descritível era uma vontade insaciável de não abandonar o movimento. O corpo movia-se por si numa intensidade vigorosa em movimentações desconexas, quase descontroladas. Nessa altura lembro-me do Professor João Mota sugerir que quando tivesse vontade poderia abrir os olhos, acabei por ir parando, progressivamente, até que dei a vez a outro colega. Desde esse dia, o olhar sobre o meu trabalho alterou-se significativamente.

Quando transcrevi este momento nunca tinha experimentado um nível tão marcante de vivência interior. Ainda guardo comigo esta memória de plenitude de diálogo interno entre racionalidade e emotividade. Senti que aqueci com aquele ritmo os primeiros passos e fui-me alimentando, progressivamente, de uma relação sinérgica entre o meu corpo e as sonoridades que os meus colegas emitiam. O prazer de atingir aquela dimensão interior não foi individual mas antes induzida por um gesto consonante de grupo.

Assim sendo, enquanto formador de actores, baseei as minhas planificações de aula a reestruturar e reordenar elementos de dispositivos distintos, descritos em anotações registadas enquanto aluno. A fase mais intensa de escrita sobre a prática foi no 2º ano do curso quando o Professor Luca Aprea assumiu a leccionação das disciplinas de Corpo e Interpretação. Tratava-se de um processo que implicava um treino intensivo e

equitativo de todos os alunos numa progressão sustentada que envolvia o corpo no plano técnico e de composição.

Após a conclusão do bacharelato, no 2º ano da licenciatura, no ramo de Formação de Actores/Encenadores, a minha intenção era estudar, sobretudo, práticas dramáticas, lógicas de criação, de composição e de direcção técnica e artística de actores, do mesmo Professor. O interesse não era trabalhar no âmbito da pedagogia mas antes na criação e composição de um espectáculo de teatro. Contudo, na altura, o Professor Luca Aprea estava exclusivamente a leccionar o que fez com que optasse pela observação da sua prática pedagógica. O propósito de trabalhar com o professor prevaleceu pela empatia vivenciada no 2º ano, onde a abordagem ao corpo como “técnica” e como “linguagem” deu-me novas referências para a definição dos contornos práticos e teóricos da criação cénica desde a perspectiva do intérprete.

Esta forma de predisposição perante o trabalho de criação, desvinculada das necessidades imediatas do espectáculo, enriqueceu a minha perspectiva sobre a composição centrada no actor. Essa visão ampliou-se, com maior incidência, a partir do momento em que comecei a dar aulas de interpretação, numa escola particular de teatro musical. Nesse contexto senti uma necessidade maior de reorganizar e planificar um modelo de aquisição de competências que visasse assegurar uma evolução sustentada e progressiva. Ao longo de três anos desenvolvi um plano de estudo e tenho observado o desempenho dos alunos e a respectiva evolução. Uma das metodologias empregues é a composição de movimento aplicada à elocução de um texto. Este é um processo anterior ao trabalho da interpretação em que o aluno aprende a identificar o potencial expressivo do movimento e da voz separadamente. Numa fase posterior, vão-se experimentando formas de combinar as movimentações do corpo com a proferição do texto em alternância ou sobreposição. Foi a partir deste modelo de trabalho que optei por conceber o presente projecto de mestrado.

O desenvolvimento de aprendizagens é descrito mais detalhadamente no primeiro capítulo referente à metodologia. Na escola de teatro musical os alunos fazem exames anuais em que uma das provas é a apresentação de um monólogo a um júri externo. Consequentemente, a partir desse propósito foi desenvolvido um processo de composição de movimento e voz visando, sobretudo, uma maior autonomia de treino. No decorrer da minha prática fui-me organizando a dar nomes ao que fazia e, dessa forma, tenho induzido os alunos a nomearem o que acontece em aula. Dessa forma, desenvolvi conceitos com aplicabilidade prática como os de “linguagem quotidiana”

“extraquotidiana” e “de treino”; tal como as variáveis “imobilidade”, “grau de verticalidade”, “cadência” e “direcção”. Esta terminologia foi adoptada a partir do trabalho anotado e desenvolvido nas aulas de Movimento do Professor Luca Aprea. Os conceitos evoluem e podem desenvolver-se em situações e períodos diferentes. O objectivo era situar conceptualmente o aluno relativamente aos contornos do trabalho prático.

Deste modo, no presente ano lectivo, tenho confrontado os alunos com a problemática da repetição e depuração da execução. Quando os alunos apresentam as propostas de monólogos que aprenderam a estruturar, parte das decisões relativas à relação entre o movimento e a voz estão tomadas, é nesse momento que procedemos à afinação dos detalhes. Em paralelo, os alunos de 2º e 3º ano começaram a trabalhar, inclusivamente, a versatilidade expressiva, a interpretação e a dramaturgia afectas ao monólogo escolhido. Acontece que não é linear o equilíbrio equitativo do desenvolvimento dos alunos. Ao longo de três anos de aprendizagem o amadurecimento de uma perspectiva técnica, por vezes, induz a um modelo de interpretação mais consistente e dominado.

O fruto do trabalho desenvolvido na escola de teatro musical motivou a concepção do projecto de final de mestrado, espaço privilegiado para questionar um processo. O propósito é demarcar-me do contexto escolar e colocar-me numa perspectiva exclusivamente experimental. Dessa forma, optei por trabalhar com uma actriz profissional com o intuito de questionar qual a pertinência de aplicação desta metodologia como processo de composição, afastada do contexto de onde emergiu. Eventualmente, podemos estar perante um conjunto de procedimentos que podem servir apenas o treino do actor. Por outro lado, podemos considerar esta metodologia aplicável a um processo criativo de um espectáculo, inclusivamente, como trabalho de experimentação.

Quando pensei os moldes da minha proposta final, para mim era importante evitar duas conotações, a da receita de aprendizagem ou a da fórmula eficaz para a composição de cena. Mediante essa ideia, optei por não convidar um aluno, conhecedor do processo, mas antes uma actriz que se disponibilizasse a experimentar uma forma de compor movimento e voz que, para ela, não fosse uma recorrência.

Além disso, neste projecto, foram acrescentados, à metodologia aplicada na escola, dois processos diferenciáveis. Num dos processos o movimento orienta-se pelas três linguagens e quatro variáveis, acima enunciadas, numa relação com a elocução do texto

que não é pré-determinada; e, no outro, a relação entre movimentação e elocução das palavras é aleatória. O intuito de experimentar três processos de composição diferentes na estruturação do mesmo monólogo era o de perceber que efeitos poderiam resultar tanto no trabalho da actriz como a nível da legibilidade das metodologias.

Esta ideia de decompor a materialidade ao dispor do actor aproxima-se de um modelo de trabalho que Eugenio Barba desenvolveu considerada por ele como “pré-expressividade”. Nesse contexto, o actor é um elemento da criação cénica que se trabalha a si próprio em várias dimensões, antes da concepção de um espectáculo. O actor aprende a encontrar o significado em si antes de querer significar o que ainda não lhe pertence. Através da dissecação das acções físicas e vocais, mas, inclusivamente, na relação com vários materiais como textos, imagens, músicas, melodias, exploração rítmica, espacial e de objectos. Foi a partir deste contexto que comecei a perceber a importância da “acção real” conceito que nos foi passado nas aulas do Professor Luca Aprea e é proveniente do trabalho de Eugenio Barba. A “acção real” foi a forma como aprendemos a desenvolver um conhecimento sobre o trabalho de corpo durante o desempenho do próprio movimento.

1.1 O que indaguei e o que encontrei com o mestrado

As minhas expectativas, quando me propus enquanto mestrando, eram reflectir, reavaliar, treinar e cimentar as minhas práticas enquanto intérprete e, consequentemente, como formador de actores. A minha procura estava direccionada para o aperfeiçoamento das minhas competências técnicas, enquanto executante, no trabalho de afinação da articulação do movimento. Em segundo plano, o objectivo centrava-se em experimentar a versatilidade expressiva da relação entre o movimento e a palavra. Por fim, em terceiro plano, a finalidade cingia-se ao amadurecimento de competências dramáticas que me conferissem uma capacidade mais alargada na gestão dos recursos plásticos e dos níveis de legibilidade de um objecto performativo.

No decorrer das aulas do mestrado, fui-me apercebendo que na componente prática a perspectiva sobre o trabalho da “acção real” tinha mudado significativamente. A forma como o Professor Luca Aprea nos propunha as tarefas pedia uma relação mais elaborada com o movimento e menos objectiva, proporcionando ao intérprete um espaço de escolha mais aberto. Esta forma diferente de trabalhar a “acção real”, comparativamente com as aulas do bacharelato, aproximou-me mais de uma dimensão perceptiva do

movimento. Contudo, actualizei uma forma de perceber a “acção real” numa amplitude mais alargada. A operacionalização do conceito tinha evoluído para uma aproximação maior à subjectivação, ou seja, uma materialização em movimento de princípios menos evidentes de serem corporizados no imediato, comparativamente com as aulas de Movimento do 2º ano. Esse facto fez com que o espectro da minha relação com o movimento se dilatasse e a noção de “acção real” se tornasse mais alargada. Nas aulas práticas do mestrado, todos os dias, trabalhámos a partir de pressupostos diferentes que podiam ser princípios antagónicos inerentes ao movimento, como o amplo e o não amplo; o simétrico e o assimétrico; ou o acelerado e o desacelerado. Inclusivamente, trabalhámos a relação do movimento com o espaço, as hipóteses de relação do corpo com determinados materiais, a exploração da voz falada, amplificada ou editada, da imagem ou da escrita, da significação mediante a noção de enquadramento do movimento, da relação de planos de movimento efectuados por diferentes corpos. O caminho não se fazia, como anteriormente, partindo do enfoque sobre uma particularidade, mas passava a fazer-se de princípios mais abrangentes favorecendo a cada um dos mestrados, um percurso mais autónomo, dadas as suas intenções, competências e perspectivas.

Culminámos na composição de uma peça de movimento e voz falada baseada na obra *Homero, Ilíada* de Alessandro Baricco, uma compilação de monólogos de personagens inspirada na obra original *Ilíada* de Homero. Cada mestrado escolheu uma personagem e o respectivo monólogo; foi nessa altura que escolhi *O Rio*, sendo este o primeiro contacto com o texto que escolhi para desenvolver, posteriormente, no projecto final de mestrado. A montagem da apresentação final de movimento do 1º ano de mestrado incluía parte das experiências trabalhadas em aula e a relação destas com os referidos textos. Estipulámos entre intérpretes a relação entre ciclos de movimento que tinham por base a corporização de uma determinada “acção real” reconhecível por todos. Esses ciclos diferiam nas premissas de movimento propostas para cada um deles e tinham um início, um desenvolvimento e um fim. A sequência dos ciclos foi orientada por uma mapa que estipulava a duração e a relação entre eles, o que nos permitiu situar as “acções reais” a serem executadas no tempo.

Na apresentação do trabalho final do 1º ano de mestrado o fundamental não era um enfoque sobre precisão da execução das acções físicas mas a corporização de princípios orientadores de movimento em sequências individuais, de par ou de grupo e a relação de

eventual sobreposição entre elas. Uma perspectiva sobre a “acção real” mais abrangente e menos fechada.

Contudo tem havido um período de aceitação e de acomodação a esta ideia e sinto que preciso de um tempo para integrar esta outra dimensão da “acção real”. O que vou tentar descrever neste relatório é, inclusivamente, o processo de como a minha interpretação e aplicação deste conceito tem progredido. Este não é apenas um relatório focado na “acção real” mas, também, sobre esta fase de transição no âmbito do meu conhecimento.

Gostaria ainda de fazer referência ao trabalho desenvolvido na componente teórica do 1º ano de mestrado: abordei conceitos e perspectivas de leitura mais desenvoltas, enriqueci a capacidade de estabelecer pareceres críticos sobre noções de identidade, arquétipo, personagem, performer, orientalismo, interculturalidade, análise de encenação, multiculturalidade, dimensão efrástica, metodologias de composição emergentes do teatro musical, fiz ainda estudos comparativos sobre encenações de espectáculos a que assisti, entre outros trabalhos, inclusivamente, o de escrita criativa para a cena. No âmbito teórico realço um breve estudo dos processos de composição da encenação de *Um Hamlet a Mais* de Ricardo Pais, onde indaguei como se pode progredir da materialidade plástica e expressiva à plasticidade encenada.

Depreendo assim que, no meu percurso com as práticas do mestrado, desenvolvi competências enquanto intérprete, dramaturgista, e formador das artes performativas. Por uma questão de afinidade e de maior domínio, o que me parece relevante destacar neste momento são os processos de movimento que se baseiam numa experiência que assenta em noções que se podem efectivamente corporizar de forma mais imediata. Como formador de actores é mais esclarecedor para mim trabalhar o conceito de “acção real” mais próximo do que me marcou e fui transformando a partir das aulas de segundo ano. Sendo certo que o que procuro neste Trabalho de Projecto de mestrado é justamente experimentar a composição de movimento através de três perspectivas diferenciáveis: a mais condicionada, no plano da execução e precisão, a que chamo “pensamento organizado”, a segunda que se baseia em dar corpo a variáveis do movimento diferenciáveis, numa perspectiva de maior amplitude optativa, nomeada “pensamento orientado” e, por último, um formato de composição desprovido de qualquer obrigatoriedade a que chamo “pensamento livre”. Daqui o título atribuído a este projecto: Estudo sobre Processos de Composição de Movimento e voz.

Capítulo I

2. Metodologia

Na relação com o trabalho, no âmbito das artes performativas, tem sido recorrente a sensação de querer investigar para além do que o que me é solicitado, levando em conta a afinidade com as matérias e processos em causa. Nas aulas, enquanto formando, a pertinência com que me eram transmitidos alguns conteúdos despoletava a vontade de saber ou treinar mais. Começou, então, a necessidade de situar as ideias que me têm sido transmitidas num mapa de conceptualizações reconhecível e, tanto quanto possível, revisitável. Neste projecto evidencio, os conceitos implícitos de “acção real”, “apoio interior”, “pensamento organizado”, “pensamento orientado” e “pensamento livre”, noção de “treino”, “extraquotidiano”, “quotidiano” e de variáveis de movimento como a “imobilidade”, o “grau de verticalidade”, a “cadência” e a “direcção”. O levantamento, estruturação e organização de conceitos amplia a sua utilidade pelas potencialidades de inter-relação, pela noção de abrangência e diferenciação das matérias estudadas e pela projecção de novas possibilidades.

Dessa forma, vou entendendo o trabalho como uma contínua experiência de aprendizagem e evidenciando das aprendizagens hipóteses de perspectivas de trabalho. Logo, fui coleccionando processos, escrevendo, reinterpretando e reorganizando até esboçar metodologias próprias, emergentes da experiência em diferentes contextos como formando, interprete e como formador de atores. Em retrospectiva, a minha relação com o trabalho pode considerar-se continuamente interligada, dinâmica e questionável. A redescoberta de procedimentos é mais favorecida numa relação esclarecida e esclarecedora de aproximação ao detalhe. Concluo que uma abordagem de proximidade à minúcia pode ser entendida como uma relação estimuladora de recriação de processos.

Quando trabalho com alunos, e muitas vezes com actores, no âmbito da interpretação, evito começar pela composição de personagens. Por isso, muitas vezes, o início estabelece-se na identificação, desenvolvimento e experimentação de acções concretas que exigem uma determinada qualidade de atenção na acção. No decorrer de aulas e ensaios fui-me apercebendo que começar pela exploração de uma situação de cena pode afastar-nos do domínio sobre o que fazemos e muitas vezes inviabiliza um trabalho de interpretação esclarecido, sobretudo, para o intérprete. A consistência do

desempenho da interpretação não deve ser explorada de início com a preocupação de interpretar mas antes de organizar o que é reconhecível enquanto tarefa, seja da natureza do movimento ou da voz. O actor tem como principal tarefa interpretar mas não pode deixar de ter uma relação directa com o detalhe sob pena de se afastar da assertividade enviando as suas intenções enquanto intérprete. Por isso, interessamo-nos por questões relativas a processos que orientam e sustentam a operacionalidade da interpretação. Devo ressaltar ao mesmo tempo que opto por um determinado tipo de procedimentos em detrimento de outros por uma questão de consistência e coerência mas estou ciente de que existem outras metodologias diferentes, pertinentes e eficazes.

No presente ano lectivo na escola de teatro musical, enquanto formador de actores, conto com duas turmas de 1º ano, uma de 2º e uma de 3º que me têm permitido perceber uma lógica evolutiva em que o intérprete pode desenvolver as suas capacidades técnicas, pré-expressivas, expressivas, interpretativas e dramáticas. Tal como referi anteriormente, passo a expor a metodologia aplicada na referida escola para evidenciar como cheguei a conceber os processos de composição que apliquei neste projecto.

Assim sendo, optei por passar ao 1º ano aquelas que podem ser ferramentas elementares para o trabalho do intérprete focadas no corpo e aparelho vocal. Destacando, sobretudo, exercícios baseados na operacionalização das variáveis do movimento tais como a “imobilidade”, o “grau de verticalidade”, a “cadência” e a “d direcção”. Esta primeira proposta de trabalho, pré-expressiva, baseia-se num modelo em que o corpo se move, à priori, sem qualquer intenção de significar. Gradualmente vão sendo introduzidos exercícios baseados em diferentes técnicas corporais, um legado das aulas do professor Luca Aprea que, nomeamos como “treino”. Mais tarde, trabalhamos a expressividade aproximando-nos de uma linguagem reconhecível entre todos como “quotidiana”, baseada em acções realistas. Evoluímos então para a alternância das três linguagens a “extraquotidiana” desprovida de significação, a “de treino” e a “quotidiana”, ao mesmo tempo que fazemos prevalecer as alternâncias entre as quatro variáveis anteriormente enunciadas. Quando os alunos revelam a capacidade de se moverem num plano pré-expressivo, sem porem em causa o próprio movimento e voz, passam a ser trabalhadas as noções de espacialização, de enquadramento e de movimentação no espaço cénico.

Posteriormente, os alunos começam a trabalhar o conceito de pré-partitura de movimento onde compõe sequências repetíveis de uma série entre oito a doze movimentações intercaladas por imobilidades. Depois de fixadas mostram-nas e aqui

começa a base do trabalho, quer a execução seja ou não precisa, pois o aluno passou ao primeiro passo no sentido da autonomia enquanto compositor. Na progressão introduzimos as vocalizações de sons ou até mesmo palavras que ocupam as imobilidades da primeira “partitura”. O aluno vai-se apercebendo que o corpo e a voz são dois materiais que, separadamente, têm um potencial expressivo e que, alternadamente, tendem a potenciar-se um ao outro desde o ponto de vista da materialidade e da continuidade. A seguir ao aluno demonstrar a capacidade de se expressar por uma marcação que ele próprio efectuou alternado o movimento e a fala, o patamar que se segue é o das sobreposições. Nesta etapa os alunos escolhem as palavras e, inclusivamente, as frases que entendam e sobrepõem-nas com movimento e, sobretudo, antes de se preocuparem a interpretar aprendem a repetir.

Este gosto de trabalhar numa proximidade com os actores proveio das dúvidas que me ocorriam, sobretudo quando me via obrigado a repetir e a ter de ser eficaz enquanto actor. Quando concorri pela primeira vez ao curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema apercebi-me que eram necessários pré-requisitos que não tinha integrado. Logo como no primeiro ano em que concorri não entrei por duas décimas tentei perceber, no período enquanto estive fora, qual a forma de me preparar para ser mais assertivo. Comecei a trabalhar autonomamente e consegui mediante a afinação de algumas competências técnicas acabar por entrar na escola. A partir desse momento percebi, de forma clara, que existem procedimentos que se podem encadear e favorecer desempenho do actor.

Desse confronto pessoal com as limitações perante um objectivo claro que era o de interpretar um papel de forma credível e suficientemente sustentada, e, pela evolução e resultados obtidos, comecei a ajudar outros candidatos. A ideia era ajudá-los a fazer opções, eliminando dúvidas para que se expusessem com maior probabilidade a alcançar aquele objectivo que, anteriormente, tinha sido o meu. Nos últimos anos fui desenvolvendo uma forma de comunicar com os intérpretes mais estruturada, esclarecida e esclarecedora.

Neste projecto reuni uma série de processos trabalhados e organizados com alunos e a ideia é tentar experimentá-los com uma actriz como se tratasse de um treino. Logo, não procuro neste projecto potenciar as capacidades interpretativas da actriz num exercício virtuosista de interpretação mas antes perceber qual a sua reacção perante três propostas distintas de composição de movimento e voz.

Todo o trabalho é um caminho, etapa a etapa, a poder ser percorrido de forma objectiva, com a celeridade devida, numa progressão adequada às capacidades do executante e às condições em que são propostas efectuarem-se as tarefas. No plano de trabalho pode estruturar-se um percurso gradual do mais elementar a uma conjugação sofisticada das componentes, favorecendo, sobretudo, a concretização. Desse modo, podemos idealizar um planificação em que a sequência de procedimentos a cumprir possa acontecer de forma sustentada visando a exequibilidade e a possibilidade de um desenvolvimento consistente. Neste projecto de composição de movimento e voz, as etapas são numeradas sugerindo um encadeamento de tarefas numa determinada ordem mas a sua aplicabilidade, dadas as circunstâncias, pode ser adaptada às necessidades privilegiando a continuidade. Logo, deve evidenciar-se a importância de se pensar um projecto em que os ajustamentos devem estar acautelados mediante o decorrer dos ensaios e as respectivas circunstâncias. No anexo I pode ser consultada a tabela da planificação das etapas do processo de trabalho.

No caso deste projecto estou a tentar elaborar uma metodologia que permita ao actor o cumprimento de objectivos alcançáveis em que a relação com a precisão se torna aberta a adaptações, inclusivamente, mais subjectivas. Um trabalho que leve progressivamente o intérprete a estabelecer uma relação inédita e pessoal entre o trabalho sobre si próprio e o que acontece, num plano que começa por ser pré-expressivo.

Capítulo II

3. Conceito de “acção real”, “partitura” e “cinestesia” de Eugénio Barba

O conceito de “acção real” foi-nos apresentado nas aulas de movimento do Professor Luca Aprea, contudo esta é uma noção concebida por Eugenio Barba proveniente do trabalho que desenvolve com os actores. Existem duas referências bibliográficas onde estão descritos alguns pareceres sobre a definição e operacionalização de “acção real”: *Canoa de Papel*, publicado em 1993, e *Queimar a Casa: Origens de Um Director* com edição em 2010, ambos da autoria de Eugenio Barba. Logo, passo a evidenciar algumas passagens das obras referidas e a descrever os impactos que elas têm na minha perspectiva sobre o trabalho.

Quando comecei as pesquisas sobre a “acção real” deparei-me com a seguinte definição: “É um princípio fundamental do teatro: sobre o palco a acção deve ser real, não (...) realista.” (Barba, 1993, p. 53). Uma forma que Barba desenvolveu com os seus actores foi a de trabalhar a “acção real” visando afastá-los do contexto de cena. Esta ideia começa a fazer sentido a partir do momento em que o actor opta, antes de querer assumir a credibilidade da acção no contexto teatral, por trabalhar a acção por si. Apesar de esta afirmação poder parecer irrelevante teve um impacto claro na minha perspectiva sobre o trabalho do actor. Este foi o ponto de partida para perceber que o fazer teatro deve afastar-se, antes demais, da ideia de simulação.

No Ódin Teatret, Eugenio Barba oferece aos actores da sua companhia, uma componente de formação antes e durante o trabalho de preparação dos espectáculos. Nesse espaço, desenvolve um trabalho com os actores que apelida “dramaturgia do actor” onde explora a criatividade emergente composta por elementos de uma dramaturgia proveniente da identidade e do imaginário do actor. Neste âmbito de formação, do processo de trabalhar com os actores constitui-se o “bios cénico” que pode considerar-se como um património criativo, expressivo e técnico. Este conceito dá consistência a uma espécie de sentido latente, um fluxo de significado emergente, que, inclusivamente, Eugenio Barba apelida de “pre-sens” que pode ser interpretado em duas leituras: a da presença do actor, bem como a do “pré-sentido de cena”. Neste trabalho o actor busca em si mesmo um núcleo auto-significante que mais tarde poderá ser convocado na estruturação e concepção de um determinado espectáculo. Este processo é baseado a partir de técnicas “extraquotidianas”, que se demarcavam da lógica da

gestualidade quotidiana. “As técnicas extraquotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível.” (Barba, 1993, p.57).

A técnica “extraquotidiana” é um conjunto de processos em que o corpo se trabalha afastado da significação mas que pode, pela destreza e coerência de desempenho, irradiar significado. Não se tratam de exercícios de estilização virtuosista de acções físicas, são técnicas que visam induzir o corpo a evitar representar-se somente a si mesmo. O “bios cénico” pode considerar-se um espaço de criação onde os actores, através de exercícios técnicos, se confrontavam, sobretudo, consigo próprios. Um encontro próximo com as suas limitações de onde emergiam contradições, conjecturas, por vezes divagações. Trata-se da corporização de um pensamento vivo.

As técnicas “extraquotidianas” podem ser centralizadas num trabalho de isolamentos de partes do corpo que não se movem enquanto outras assumem o movimento. Numa sequência alternada entre “imobilidade” e movimento, muitas vezes, o que é relevante não é a parte do corpo que se move mas a que durante a movimentação se mantém imóvel. O actor está perante um constrangimento vivido internamente e este é um impacto que se assume exteriormente na tonicidade de todo o corpo. Este exercício contém uma dramaticidade dinâmica em si mesmo: o conflito interno do movimento com o “não movimento”. Este diálogo interino exprime uma oposição real que, enquanto perdurar, pode conferir uma vitalidade latente no movimento do actor. Uma confrontação que pode estabelecer o que Barba chama “equivalentes” – uma correspondência possível de ser efectivada entre a dimensão “extraquotidiana” e “quotidiana”. As técnicas “extraquotidianas” podem, inclusivamente, ser transpostas para um espectáculo e servirem o significado mediante um determinado enquadramento.

Desse modo, uma das práticas “extraquotidianas” de treino na dramaturgia do actor é a de trabalhar os segmentos de uma apresentação de forma suficientemente decomposta e descontextualizada. A “acção real” também é considerada por Eugenio Barba como um segmento indivisível de movimento. Nesse sentido ele procedia ao exercício da divisão até se deparar com movimentos de amplitude reduzida mas que mantinham uma repercussão no corpo todo pela forma como tinha sido decompostos. Eram movimentos reconhecíveis, por vezes subtis, mas que se mantinham igualmente vivos no corpo do actor. “Quando no treinamento ou durante os ensaios eu subdividia uma situação qualquer (...), em segmentos sempre menores, chegava a um ponto

indivisível, um átomo minimamente perceptível: uma minúscula forma dinâmica (...) era aquilo a que eu e os meus actores chamávamos de uma *acção real*.” (Barba, 2010, p. 60).

No trabalho da “acção real” o que a caracteriza é, inclusivamente, a relação a que o actor se submete relativamente ao detalhe. Os pormenores dos movimentos, dos gestos e das transições entre eles são treinados com uma minúcia singular que permite ao actor uma destreza particular na sua execução. A relação próxima com a precisão mantém o corpo do actor decidido afastado de hesitações ou ocorrências corporais involuntárias.

Numa fase mais avançada da criação os actores compunham uma “partitura” onde encadeavam uma sucessão acções físicas e vocais a qual, em repetidas vezes, sofria várias reformulações antes de ser concluída. No caso dos actores que trabalham com Eugenio Barba há uma recorrência a uma marcação rigorosa que é fixada e chamada “partitura”. “A construção e as fases seguintes de elaboração de uma “partitura” aconteciam dentro de um processo minucioso para o actor, no qual eu reconhecia paciência e a recusa à facilidade.” (Barba, 2010, p. 62). Ouvir falar em “partitura” remete-nos para uma ideia fechada e austera em que os intérpretes se podem sentir demasiado condicionados por uma formatação tão restrita. Contudo, no processo de trabalho com os actores Eugenio Barba ressaltava a ideia de que por mais constrangedor que pudesse parecer a repetição de uma marcação detalhada, esse procedimento favorecia um estado de consciência no presente singular. “A elaboração da “partitura” (...) era uma actividade psicofísica por meio da qual o actor entrava noutro estado de consciência, com probabilidade de se tornar quente, transparente, luminoso: um corpo dilatado.” (Barba, 2010, p.66). Os actores que marcavam a “partitura” com a orientação de Eugenio Barba praticavam-na em muitas horas de treino com a consciência de que aquele desenho esquematizado só começava a ter vida própria depois de ser exaustivamente repetido. Esta é uma ideia de trabalho exigente que pode ser entendida como impositiva e demasiado limitadora mas depois de ter sido aplicada diversas vezes em espectáculos do Odin Teatret, acabou por se considerar um processo eficaz.

Na constituição de uma “partitura” Barba evidencia a consistência de uma coerência interna que se espelha externamente. Um trabalho que aproximava o actor da acção gerando um efeito de organicidade. “Eu também teimava que a partitura era necessária porque a coerência autónoma da acção do actor, independentemente do significado que assumia no espectáculo, desenvolvia uma qualidade particular e

preciosa (...) provocando um efeito de organicidade no espectador.” (Barba, 2010, p. 68) .

Por vezes, quando falamos de organicidade torna-se difícil exprimir o seu significado, mas gostava de ressaltar um princípio que desconhecia que nos pode ajudar a perceber melhor esse fenómeno no contexto de um espectáculo. A “cinestesia” é a sensação corporal interna dos movimentos dos outros em nós, ou seja, dois corpos podem comunicar no que exprimem e para além do que exteriorizam. “O visível e o cinestésico são indissociáveis. Aquilo que o espectador vê produz nele uma reacção física, a qual, sem que ele saiba, influencia a sua interpretação sobre o que vê. Esta relação entre o dinamismo do actor/dançarino e o espectador também é chamada de empatia cinestésica.” (Barba, 2010, p. 57).

Na perspectiva de Eugenio Barba a organicidade acontece quando o que ele nomeia de “empatia cinestésica” se verifica, ou seja, arriscaria afirmar que quando um actor alimenta uma relação consciente com as acções e efeitos que as acções têm nele, favorece a empatia entre o que acontece na sua interioridade e o que se vê. Esse fenómeno empático de si para consigo mesmo, observado pela perspectiva da “cinestesia”, é sentido, como tal, pelo espectador favorecendo o que podemos chamar de organicidade. Uma organicidade trabalhada interior e individualmente pelo actor que no espectáculo se manifesta na dimensão interna do espectador. “Entendo por “orgânico” as acções que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, se tornam-se convincentes independentemente da convenção ou género teatral do qual o actor faz parte.” (Barba, 2010, p.57).

Permanece a ideia de que Barba procurou, sobretudo, no testemunho escrito mais recente, uma exposição aberta dos seus processos em que, pela forma como descreve as suas práticas revela a intenção de se compreender a si próprio permitindo ao leitor compreendê-lo melhor. O trabalho que desenvolveu durante anos em Holsterbo, na Dinamarca, no Odin Teatret, revela não só uma entrega incondicional aos seus espectáculos mas ao trabalho paralelo de formação e investigação que preconizou com os actores da sua companhia. Um projecto de laboratório raro, contemporâneo, que conta com uma entrega incondicional dos seus actores e seguidores. “Eu exigia que cada actor (...) fosse até ao limite de suas capacidades e resolvesse a tarefa específica de seu ofício: recriar, a cada dia, na hora marcada, uma partitura de vida que todos nós, actores e espectadores, teríamos executado.” (Barba, 2010, p.101).

3.1 Noção de “tarefa real” e “apoio interior” no trabalho das aulas de movimento com o professor Luca Aprea

Apesar de saber que “tarefa” e “acção” são dois termos com um significado próximo quando o Professor Luca Aprea se referia ao conceito de “acção real” de Eugenio Barba ele utilizava o termo “tarefa”. Na minha perspectiva a palavra “tarefa” aproxima-me mais da ideia de trabalho a ser cumprido enquanto a palavra “acção” remete-me para uma ideia generalizada de teatralização. Evidencio a terminologia porque os impactos que as palavras têm em nós são o reflexo do que nós entendemos delas, expresso no que fazemos. No momento em que ouvi a palavra “tarefa” isso fez com que me remetesse à execução sem recorrer a “segundas intenções”, tinha um efeito imediato. No início o Professor pedia-nos tarefas, inclusivamente, sem usar o termo “tarefa real”.

Um dos primeiros exercícios que fizemos foi levar os joelhos ao chão “sem fazer barulho”, apesar da proposta aparentar simplicidade na concretização, estávamos perante um ponto de partida para uma abordagem inédita ao trabalho enquanto intérpretes do movimento. Tratava-se não só de ser um dos primeiros segmentos de movimento baseado em diferentes técnicas corporais que viemos a chamar “treino”, como uma proposta de nos induzir a incluir um nível de atenção acrescido no movimento. Mais do que o movimento em si, o pormenor de “não fazer barulho” conferia em nós uma qualidade de presença distinta porque o facto de convocar a qualidade de atenção durante a execução da acção afastava-nos da ideia de simulação. “Quando o “não fazer barulho” é convocado, com ele vem a intenção. Esta intenção “do” e “no” movimento é a que confere ao interprete uma qualidade de presença real. A qualidade de atenção que ele tem que destinar à execução desta acção é real, no sentido de “inevitavelmente” ligada ao presente da acção: ele só pode executar aquela qualidade pelo movimento e enquanto se move.” (Luca Aprea, Entrevista, 2012).

Em tudo o que fazemos existe uma intenção, segundo o princípio de que o teatro imita a realidade, o trabalho do intérprete pode considerar-se como uma simulação de uma sequência de intenções a ser efectuada de forma convincente. O trabalho em torno da “acção real” remete o actor não para o movimento propriamente dito mas para uma qualidade de atenção que se trabalha durante a acção. Um corpo que se move e que se habitua a escutar o que concretiza mantém-se atento na acção. Neste dispositivo a intenção emerge do presente, do que está realmente a acontecer, um corpo que move

como escuta é um corpo que se inscreve no que acontece. Esta forma de proceder no domínio das acções físicas liberta o actor da preocupação de ser convincente.

A “acção real” não seria propriamente o movimento dos joelhos mas o detalhe de “não fazer barulho” e, conseqüentemente, os efeitos que este pormenor despoletava no intérprete durante a execução da acção. Nas aulas de Movimento no trabalho da “acção real” o professor procurava reacções, adaptações perceptivas que podiam desencadear até pensamentos ou sentimentos. Quando nos era pedido para “não fazer barulho” era a própria tonicidade de todo o corpo que mudava mesmo antes de começar o movimento. Os efeitos são diferentes em cada corpo. O corpo pode começar por ser um corpo atento, ocupado por um pensamento concreto, mas consoante treinamos pela perspectiva da “acção real” vai-se efectivando uma reciprocidade continua entre o que se movimenta e o que se escuta. Essa circularidade entre acção e percepção favorece a subjectivação. A “acção real” pode considerar-se um exercício perceptivo de onde emerge a significação. Recordo-me de observar colegas a fazerem um trabalho sobre a “acção real” e de a sua qualidade de presença alimentar a minha capacidade de significação enquanto observador. O que se passava entre nós não era apenas o que se via mas o que acontecia internamente antes de se ver. A escuta dele também sobre ele próprio também era a minha e essa relação de “empatia cinestésica” promovia a significação latente que não era necessariamente a mesma na interioridade dos dois.

“O trabalho consiste em levar progressivamente o interprete a reconhecer e saborear estes gestos internos de adaptação perceptiva e cognitiva que alimentam a subjectivação/incorporação do processo.” (Luca Aprea, entrevista, 2012). E é neste âmbito que o professor perspectiva a ligação entre o trabalho do intérprete sobre si próprio e a composição de uma personagem no contexto de um espectáculo.

Quando começámos o nosso trabalho sobre a composição de um animal no exercício de 2º ano do bacharelato, com o Professor Luca Aprea, comecei por decompor os movimentos da minha própria corporalidade de forma segmentada. Antes de trabalhar a corporalidade do animal treinei o isolamento dos movimentos do meu próprio corpo destacando: cabeça, tronco e pernas. Como se tratava de um pássaro observei as acções físicas de várias espécies e foquei-me numa característica comum a todas, a relação musical inconstante entre “imobilidade” e movimento. Uma alternância de variações muito diversa entre segmentos de movimento curtos e longos. Quase como uma música interna repleta de imprevistos e, assim, transpus a relação que o pássaro tem com a “imobilidade” e movimento da sua própria cabeça, tronco e pernas para a

minha corporalidade. Treinei movimento a movimento e mais tarde as possíveis combinações rítmicas entre eles. Não mimei um pássaro mas criei “equivalentes” de musicalidade interna que aproximassem o meu corpo do corpo imitado.

No entanto, gostaria de ressaltar que o impacto que as “tarefas reais” tinham no meu trabalho era o de conseguir manter o pensamento ocupado, talvez porque tenha uma propensão maior para a subjectivação, na minha perspectiva, a relevância deste processo era organizar o meu pensamento na acção. Mais precisamente, ocupar o meu pensamento com uma ideia operativa que eu pudesse executar de forma esclarecida e imediata. Os próprios efeitos da “acção real” são diferentes dependendo do intérprete, comigo tinha, antes de qualquer outro, o efeito de me afastar da dispersão.

Houve uma altura que o professor nos falava, inclusivamente da ideia de “apoio interior” como uma ferramenta para aprendermos a ocupar o nosso pensamento com um ou mais objectivos a serem concretizados. Em alguns momentos o professor propunha que fizéssemos um encadeamento dos movimentos de “treino” sem interrupções. Durante a acção, no meu pensamento, prevaleciam, sobre quaisquer outras, as ideias de “treino” e de “continuidade”. Houve, inclusivamente, uma altura em que durante o aquecimento o professor pedia-nos para fazermos alternância de movimentos de “treino” para acções “quotidianas” e a essa reocupação do pensamento dávamos o nome de “apoio interior”. O “apoio interior”, na minha perspectiva, era uma forma útil de nomearmos o que devíamos priorizar internamente, um modelo de organização interna. Inclusivamente, um dos procedimentos de eu começar a aquecer nas aulas era ocupar o meu pensamento autonomamente e isso facilitava-me “entrar” no trabalho, por exemplo, pensar “vou executar movimentos de treino alternados com gestos quotidianos evitando interrupções”. Este gesto interno fazia com que a frase estivesse presente na acção como uma referência.

Uma das formas mais imediatas com que me inseria no movimento afastando-me da tendência de divergir era quando trabalhávamos as variáveis como, “grau de verticalidade”, “cadência” ou “direcção”. Lembro-me claramente do momento em que trabalhámos especificamente a “imobilidade”, o que o professor nos pedia não era para estarmos imóveis mas antes para aquecermos um estado de prontidão para o movimento. A combinação de executar o “treino” com “imobilidades” era uma das ocupações de pensamento a que mais recorria para aquecer a minha ideia de trabalho.

A “tarefa real” pela sua dimensão perceptiva e a noção de “apoio interior” pela perspectiva esclarecedora como me ocupava o pensamento são duas ferramentas que

passaram a ser transversais e basilares no meu trabalho. Quando no presente projecto me refiro à ocupação do pensamento não uso o termo “apoio interior” ou “tarefa real” faço-o diferenciando em três tipos: o “pensamento organizado” que contem premissas de execução de relação entre o movimento e a voz, o “pensamento orientado” que abrange a execução do movimento pelas variáveis independente a elocução do texto e o “pensamento livre” que é uma forma de agir sem predeterminações ou constrangimentos. Estes três tipos de processos intitulados de “pensamentos” emergiram da operacionalização dos conceitos de “tarefa real” e “apoio interior”

3.2 “Como Escutamos Uma Música” exercício de Peter Brook

Podemos debruçar-nos sobre um exercício de Peter Brook intitulado “Como Escutamos Uma Música”, descrito no livro *O Diabo é Aborrecimento* que se assemelha ao princípio de “tarefa real” ou de “apoio interior”.

Achei pertinente falar deste exercício, pois ele revela-nos um dispositivo baseado numa sequência de gestos e numa escuta cuidada desses mesmos gestos, onde a atenção se focaliza na musicalidade do próprio movimento. Uma “música” que vai estabelecendo uma continuidade interna coerente, não só entre gestos, mas na forma como o corpo se desprende dos constrangimentos que lhe vão sendo impostos. Um exercício de improvisação em tempo real que pode remeter o pensamento e o corpo para uma fruição que se basta a si própria.

Neste exercício é pedido aos participantes que movam o braço direito sem pensarem no que estão a fazer, orientados por uma voz que lhes dita o começo e as interrupções do movimento. Todos os elementos do grupo moveram e pararam o braço direito. Posteriormente, foi pedido “Tentem agora sentir a totalidade do movimento, sentir que estão prestes a exprimir. Sintam a impressão interior que se desprende dessa atitude. Olho-os a todos, aceitaram nada querer contar, no entanto cada um exprime alguma coisa. Nada é neutro.” (Brook, 1993, p.74). O que se manifesta no rosto de cada interveniente revela-nos, por um lado, apesar de a tarefa ter sido proposta de forma igual para todos, efeitos diferentes em cada um dos executantes e, por outro, que alguma coisa se modificou internamente. Em seguida, os intervenientes voltaram a mover o braço pela segunda vez executando a instrução de uma voz de comando. Na decorrer desta primeira sequência é requerido aos participantes que além de moverem o braço disponibilizem com maior predisposição a escuta das repercussões internas

despoletadas. Estamos perante um exercício perceptivo em que a forma de perceber o movimento parece aproximar-se ao modelo de operacionalização da “tarefa real”. E consoante os movimentos são assumidos os impactos internos são progressivamente escutados de forma diferente, provavelmente, mais atenta.

“Apercebemo-nos até que ponto, para além de todos os hábitos, estamos continuamente a exprimir, consciente e inconscientemente, mil coisas com o corpo. A maior parte das vezes, isto passa-se sem que o saibamos.” (Brook, 1993, p.75) O que se procura neste exercício é a afinação de uma escuta que revela que um corpo aparentemente quieto é um corpo dinâmico de onde emergem sinais voluntários e involuntários. Quanto mais afinada é a escuta maior pode tornar-se a legibilidade do próprio intérprete sobre os impulsos internos e como estes nos estão continuamente a sugerir possibilidades de movimento.

Enquanto no primeiro exercício cada executante assumiu o gesto por recriação própria, num segundo exercício a voz de comando passou a determinar o gesto a ser feito por todos. Houve aqui uma alteração de escuta sendo que cada pessoa deixou de se preocupar com o movimento, pois este passou a ser pré-determinado, e passou a escutar as qualidades e os efeitos do movimento em si. “Coloquem a mão inteiramente aberta parta a frente, com a palma da mão para o exterior.” (Brook, 1993, p.75). Apesar de nesta frase não estar incluída a instrução de escuta, provavelmente os participantes vão evocar inconscientemente uma destreza perceptiva cada vez mais fina dada a impressão interna experimentada anteriormente. Todos os elementos do grupo assumem o movimento sugerido. “ (...) Estão a viver alguma coisa que lhes é transmitida do exterior, diferente do gesto livre anterior (...)” (Brook, 1993, p.75). Isto leva-me a considerar, que, provavelmente o assumir um gesto que não emergiu da nossa própria criatividade pode parecer uma tarefa mais difícil do que mover o corpo sem constrangimentos. Contudo, quando a orientação para a execução de um movimento provém de um pensamento que não é o nosso, esse facto pode favorecer a nossa capacidade perceptiva. Dessa forma o corpo não racionaliza tanto, está mais disponível.

“(...)Tentem agora continuar, como se escutassem uma música, como este gesto se transforma quando se passa desta primeira posição, com a palma da mão para fora, para uma outra posição, com a palma da mão para o tecto. O que estamos a tentar fazer não é apenas sentir os dois gestos mas a passagem de um para o outro, e como isso implica uma transformação.” (Brook, 1993, p.75). Regularmente, quando nos são impostas duas tarefas concretas, revelamos a tendência para nos ocuparmos, prioritariamente, com o

início e o fecho do segmento de movimento descurando as transições como zonas de menor interesse. Muitas vezes isso também se reflecte na forma descontinuada como estamos a escutar o movimento e, inclusive, a executá-lo. Quando se acrescenta a novidade “como uma música” essa sugestão pode viabilizar uma relação com o movimento que se repercute, sobretudo, na continuidade, na pulsação e na qualidade de variação do movimento.

Em seguida, foi sugerido que cada interveniente procurasse variantes pessoais a partir dos gestos da palma da mão anteriormente sugeridos, evitando racionalizar. “Para não reflectir devemos ser sensíveis ao eco, **à ressonância produzida pelo gesto no corpo.**” (Brook, 1993, p.76). Provavelmente, nesta altura, a escuta e a execução do movimento estão mais próximos enquanto prolongamento um do outro. Neste estágio vivo, ocorre uma emergência criativa que faz dos impactos inéditos movimentos presumivelmente inéditos. Dessa forma, sugere-se uma reciprocidade dinâmica entre o movimento e a escuta. Uma atenção afinada que favorece a transparência entre o que somos e o que exprimimos. Evidencio a negrita esta frase, pois é sobretudo nela que se concentra a semelhança entre o exercício aqui descrito e a operacionalização de “acção real”.

Capítulo III

4. O Texto e os processos diferenciados de composição

A composição do actor pode fazer-se, em primeiro lugar, identificando o potencial expressivo ao dispor sendo este constituído, antes de qualquer outro, por duas linhas distintas, a expressividade do corpo e a da voz. No que concerne ao movimento trata-se de experimentar três processos distintos em que a combinação entre linguagens e variantes é diferente. Nas três metodologias aplicadas o movimento relaciona-se de forma sempre distinta com o texto numa tessitura que vai da aleatoriedade até à marcação detalhada. O monólogo está dividido em vinte subpartes tendo em conta a sua divisibilidade temática evitando prejudicar a inteligibilidade da narrativa.

No caso da presente proposta decidiu-se optar por, no que se considera a materialidade do âmbito vocal, memorizar e dizer um texto, e, posteriormente, relacionar movimento com o texto proferido. Logo, este projecto debruça-se sobre a exposição e experimentação de processos de composição de movimento aplicados à elocução de palavras. Deve sublinhar-se que este trabalho não tem como objectivo focalizar-se na eficácia da interpretação mas revelar lógicas de organização da composição do movimento e da relação entre o movimento e a palavra. A intenção é revelar o que ocupa o pensamento do actor enquanto ele executa as acções físicas e vocais. É um trabalho de experimentação de combinações diferentes entre o potencial expressivo da corporalidade e da oralidade.

4.1 *O Rio de Alessandro Baricco*

No trabalho dramaturgico começou por ser efectuada uma leitura integral da obra *Homero, Ilíada* da autoria de Alessandro Baricco. Originalmente foi escrita na língua italiana mas a versão estudada foi a traduzida em castelhano por Xavier González Rovira e publicada pela editora Anagrama. Estamos perante uma adaptação da *Ilíada* de Homero redimensionada em monólogos proferidos por personagens evocados na narrativa original como Criseida, Tersites, Helena, Pândaro, Eneias, Néstor, Aquiles, Diomedes, Ulisses, Pátroclo, Heitor, Antíloco, Agámemnon, Andrómaca, Príamo, Demódoco entre outros. Alessandro Baricco recriou, entre os personagens principais, a

personificação do rio Xanto, evocado no canto XXI da obra original, e introduziu no seu discurso directo a descrição e testemunho vivenciado das principais batalhas de Aquiles.

No exercício final do 1º ano de mestrado apresentámos excertos previamente seleccionados e traduzidos por cada um dos alunos para a língua portuguesa. Nessa fase, escolhi um breve excerto de *O Rio*, ente que se revolta contra a desumanidade cega de Aquiles fazendo-lhe frente até chegar a ser confrontado pelo fogo e acabar por retornar às suas correntes habituais.

No 2º ano de mestrado pensei em trabalhar o mesmo texto mas na versão completa. Nesse sentido, debrucei-me sobre a tradução e solicitei a colaboração da colega de mestrado Margarida Mestre. A versão final da tradução foi o resultado da aproximação das duas traduções sendo que a construção de algumas frases e a escolha pontual de vocábulos foi orientada por dois critérios: evitar a similaridade expressiva na concepção das frases e estabelecer uma maior proximidade à língua portuguesa, inclusive, na pontual adequação de expressões idiomáticas.

O monólogo integral de *O Rio* é composto por temas e sub-temas diferenciáveis que formam partes distintas divisíveis com níveis de relevância distintos. Desse modo, procedeu-se à identificação de cada uma das partes do texto e respectiva atribuição de subtítulos. Posteriormente, foi elaborada uma numeração com a intenção de marcar uma ordem sequencial e de evidenciar níveis de relevância e de relação de conteúdo entre os blocos de texto.

Numa primeira versão para os ensaios o texto integral de *O Rio* foi dividido em vinte e cinco partes diferenciáveis. Apurado o nível de importância, podemos considerar que estamos perante seis momentos de maior destaque. A narrativa começa com a contextualização da relação que o rio mantém com o cenário de batalha entre Aqueus e Troianos, seguindo-se de sucessivos confrontos entre Aquiles e alguns heróis do exército troiano. O primeiro confronto deu-se com Eneias em que este acaba por conseguir escapar devido a uma súbita falta de nitidez na visão de Aquiles. Logo, irado o herói aqueu arranca para a primeira investida devastadora sobre os troianos em que são mortos de uma assentada Ifítion, Demoleonte, Hipodamante e ao mais jovem dos filhos de Príamo, Políodoro. Segue-se o confronto com Heitor que não resiste à tentação de vingar a morte do seu irmão mais novo e lança-se contra Aquiles. Sucede que, inexplicavelmente, Heitor consegue escapar à ira de Aquiles por ter ocorrido, coincidentemente, uma segunda repentina perturbação da vista do herói Aqueu. Nesse momento Aquiles decide perpetuar o seu instinto homicida aniquilando Dríope,

Demuco, Laógono, Tros, Equeclo, Deucalion, Rigmo e Areitoo. Em seguida, o herói aqueu fez doze prisioneiros e sacrificou-os em honra de Pátrocolo, o seu fiel e amado escudeiro, morto pelos troianos em combate. Aquiles acaba por encontrar Licaón mais um dos filhos de Príamo que humilha, executa e lança nas águas do rio. Nesse preciso momento, o rio revolta-se e investe contra Aquiles formando ondas devastadoras numa perseguição infinda até se deparar com o fogo. Acaba por se dar uma aparição de fogo que detém as águas do rio, incendiando-o e salvando desta forma a vida do herói Aqueu. O rio volta às correntes habituais enquanto Príamo faz abrir as portas das muralhas de Ílio para abrigar os sobreviventes do exército troiano.

Após as leituras no decorrer dos primeiros ensaios foi estipulado suprimir-se a segunda investida sobre o exército troiano que culmina com o homicídio de Licaón, levando em conta as redundâncias e repetições do texto. Dessa forma, procedemos à exclusão de cinco partes das vinte e cinco subdivididas no início do trabalho de mesa. Assim sendo, a versão final revista e ligeiramente adaptada compõem-se de vinte subpartes numeradas e intituladas que compreendem a materialidade do texto às quais vão ser aplicadas diferentes metodologias de composição de movimento.

Ressalva-se ainda que a dramaturgia não foi apenas efectuada no sentido de analisar e interpretar o conteúdo escrito mas deveu-se, inclusivamente, à intenção de subdividir o texto servindo o propósito de facilitar a aplicabilidade de diferentes metodologias de composição. O intenção era interferir o mínimo possível na fluência e inteligibilidade do texto, tendo em conta a perspectiva da recepção. Portanto, a cada parte de texto foi atribuído um subtítulo relativo ao enredo e um rótulo identificativo da metodologia diferenciada de composição de movimento aplicada, salvaguardando a continuidade da narrativa e a exposição do processo.

4.2 Os processos diferenciados de composição: “pensamento organizado”, “pensamento orientado” e “pensamento livre”

A metodologia de composição de movimento assenta sobre o princípio elementar e transversal da “acção real” de Eugenio Barba, uma noção estudada com aplicabilidade prática tal como o de “tarefa real” ou “apoio interior” operacionalizadas pelo professor Luca Aprea. Neste projecto visa-se ocupar o pensamento do actor de três modos diferenciáveis: o do “pensamento organizado”, o do “pensamento orientado”, e o do

“pensamento livre”. A nomenclatura atribuída serve sobretudo o intuito de evidenciar a gradação de restrições impostas ao intérprete.

No “pensamento organizado” é efectuado um trabalho de marcação e memorização de “pausas” e “suspensões” relativamente aos momentos de interrupção do texto, sendo que a “pausa” corresponde a uma interrupção seguida de uma inspiração e a seguir à “suspensão” não sucede qualquer tomada de ar. Em seguida, marcam-se os movimentos em regime de alternância com o texto, ou seja, as pausas e suspensões são ocupadas com movimentos de maior ou menor amplitude. Maioritariamente, nos “quadros de pensamento organizado” não há sobreposição entre movimento e palavra. Contudo, em algumas marcações desses quadros chegámos a assumir sobreposições em que o movimento tem rigorosamente a mesma duração do que a enunciação da palavra. Inclusivamente, compusemos duas ou três frases faladas com sobreposição de movimento. No “pensamento orientado” o intérprete assume variáveis de movimento como o “grau de verticalidade”, a “d direcção”, a “cadência” e a diferenciação entre “imobilidade” e movimento. Enquanto o corpo se move por uma perspectiva de variação, o texto é dito sem que haja nenhuma relação directa entre a palavra e o movimento. Nos quadros de composição de “pensamento livre” o intérprete move-se sem qualquer restrição sendo a sua única obrigatoriedade dizer o texto.

Podemos então depreender que o “pensamento organizado” é um “apoio interior” estruturado por uma conjugação “tarefas reais” que ocupam o pensamento tornando a relação entre o movimento e o texto estável ao ponto de ser repetível com um grau de precisão elevado. O “pensamento orientado” baseia-se em direccionar variações de movimento restringidas pelos tipos de “linguagem” e relacioná-las com as “variáveis” do movimento. A relação entre corporalidade e palavra não tem de ser fixada. O “pensamento livre” não implica qualquer ocupação de pensamento, interioridade ou execução de tarefa de movimento.

4.3 As potencialidades semânticas da “acção real” e a noção de “linguagem quotidiana”; “extraquotidiana” e “de treino”

Apesar do princípio da “tarefa real” propor a integração de uma determinada perspectiva na execução do movimento ou de sugerir, de forma precisa, a execução de um determinado gesto, deve ser, em qualquer um dos casos, desprovida de qualquer intenção de significar. Partindo duma relação mais esclarecida com a precisão e

consequentemente com a percepção conferimos ao gesto uma potencialidade semântica mais alargada. Logo, quando assimilamos a operacionalização do conceito de “tarefa real” apesar de não nos focarmos num significado específico podemos observar as potencialidades semânticas emergentes que oscilam entre a abstracção e os possíveis significados. Enquanto um corpo se pode assumir como um rigoroso executante de variações de “grau de verticalidade” o observador pode depreender, em determinados momentos, diversas leituras. O movimento mesmo que afastado do significado perpassa por momentos de convergência e divergência de sentido. O movimento pode ser observado pelo grau de abstracção em que se assume. Um corpo por si só pode ser visto, inclusivamente, como evocador de significados e foi a partir desta noção que se decidiu dividir os quadros de movimento em linhas semânticas ou registos distintos.

Na “linguagem quotidiana” o movimento é assumido por acções realistas que qualquer um de nós poderia fazer na sua vivência diária; na “linguagem extraquotidiana” o movimento é todo aquele que se move por si sem qualquer intenção de significar e, por oposição ao anterior, não se assemelha a qualquer tipo de lógica enquadrável no quotidiano; e na “linguagem de treino” executam-se segmentos de movimento pré-determinados que desembocam uns nos outros como um vocabulário de corporalidade padronizado, tecnicamente treinado e repetível com elevado nível de precisão. A “linguagem de treino” é constituída por um conjunto de exercícios oriundos de distintas técnicas corporais. Assim sendo, usámos como mais uma orientação diferenciadora dos processos de composição do movimento três “linguagens”: “quotidiana”, “extraquotidiana” e “de treino”. Deste modo também é relevante perceber que a própria estética não é significativa neste projecto mas antes o balizamento e aplicação de três estilizações de movimento destringíveis de composição.

4.4 Caracterização das variáveis do movimento: “imobilidade”, “grau de verticalidade”; “direcção” e “cadência”

Por fim, no que diz respeito à metodologia de composição de movimento, as variáveis trabalhadas foram a “imobilidade”, o “grau de verticalidade”, a “direcção” e a “cadência”.

A “imobilidade” não se designa como paragem ou pausa do movimento pois não pressupõe qualquer tipo de estaticismo mas antes um estado de prontidão para o movimento seguinte. A “imobilidade” pode ser trabalhada no sentido de desenvolver a

possibilidade do movimento contida no “não movimento”. Quanto maiores forem as possibilidades de movimento encerradas num corpo, visivelmente parado, mais cativante este estado se pode tornar. A “imobilidade” é um estágio dinâmico de movimentos em estado de possibilidade.

Por outro lado, quando nos referimos ao “grau de verticalidade” podemos entendê-lo em três zonas distintas, a da “verticalidade” em que um corpo pode esboçar movimentos sem dobrar demasiado os joelhos ou inclinar significativamente o tronco, a “intermédia” em que os joelhos podem ir ao chão, tal como as mãos e o tronco pode assumir-se mais dobrado, e a da “horizontalidade” que compreende o movimento assumido numa proximidade maior ao solo.

No âmbito da variável da “direcção” devemos de antemão entender que todo o movimento se faz numa determinada “direcção”, mesmo quando não a assumimos como uma variável. Contudo, podemos idealizar linhas no espaço e percorrê-las com uma determinada “direcção”, denunciando essa intenção. Depreendo ainda que à “direcção” do movimento está sempre associada uma intenção sendo que assumir a “direcção” como variável é também evidenciar a intenção de ir de um ponto a outro no espaço em que a escala de grandeza do movimento pode chegar a ser bastante reduzida.

Na variável “cadência” estão compreendidas as acelerações, desacelerações, e manutenção da pulsação do movimento. Na perspectiva da “cadência” podemos, inclusive, explorar o movimento pela musicalidade rítmica do mesmo como referimos em exercícios anteriormente evocados.

Capítulo IV

5. Descrição do desenrolar do processo de trabalho

Os ensaios foram orientados mediante a planificação descrita na tabela do Anexo I referente ao plano de trabalho deste relatório. Na primeira etapa, a prática dramatúrgica em torno do texto foi elaborado como o descrito, anteriormente, no ponto 4.1 *O Rio* de Alessandro Baricco.

Os ensaios com a actriz começaram no mês de Fevereiro de 2011 e prolongaram-se durante o período de praticamente um ano em que nem sempre foi possível ensaiar devido a algumas indisponibilidades directamente implicadas com compromissos profissionais. Contudo, trabalhámos em três períodos com maior frequência: no início de Fevereiro de 2011 até meados de Maio de 2011, de Outubro do mesmo ano a Novembro e, no último período, de Janeiro de 2012 até à data da apresentação em Março. Os ensaios foram marcados em sessões de aproximadamente duas horas, sendo que a média foi a de dois ensaios por semana. Ainda em Fevereiro de 2012, os ensaios foram interrompidos durante duas semanas, passando a ser retomados nos primeiros dias de Março, com maior frequência, até à data da apresentação.

Antes do primeiro encontro de trabalho com a actriz foram tratadas as principais questões dramatúrgicas relativas ao texto e ao processo. No primeiro ensaio, a 22 de Fevereiro, apresentei o projecto e a respectiva planificação. Durante esse mesmo encontro fiz, ainda, questão de esclarecer que a intenção não era trabalhar a interpretação do texto mas a de pensar e aplicar um processo de composição de movimento e voz experimental, composto por perspectivas diferenciáveis. Ainda neste primeiro ensaio, fizemos a leitura do monólogo e dos respectivos subtítulos de enredo para uma compreensão que nos enquadrasse tanto na abrangência temática do texto como na especificidade sub-temática de cada bloco.

Centrados no objectivo de compor vinte quadros de movimento com processos distintos, as tipologias de pensamento, das linguagens e das variantes do movimento foram sendo esclarecidas. No entanto, a actriz revelou desconhecer, especificamente, como se concretizavam, sobretudo, os movimentos da “linguagem de treino”, do ponto de vista técnico, e que não estava rotinada a pensar no movimento pela óptica das linguagens e variantes. No decorrer das sessões de trabalho seguintes esclarecemos

verbalmente as dúvidas de cariz técnico e acautelámos procedimentos práticos que ajudassem a intérprete a experimentar os respectivos processos de composição.

Começámos regularmente os ensaios por fazer um aquecimento de corpo pondo em prática um treino de alternância de linguagens e de variantes. Tratava-se de um aquecimento de movimento onde a exequibilidade da noção de “apoio interior” também estava a ser experimentada ocupando o pensamento da actriz com premissas de movimento. Regularmente, começámos o treino da ocupação do pensamento por onde me lembro que o professor Luca Aprea insistia com maior incidência, nas primeiras aulas, ou seja, no princípio da “imobilidade”. Um executante que nunca tenha trabalhado sob qualquer orientação de movimento acede com maior facilidade a focar a sua atenção em mexer e parar o corpo do que em qualquer outro princípio. Logo a “imobilidade” é uma noção que pode servir de introdução à assimilação do princípio de “apoio interior” ou seja de ocupação do pensamento na acção.

Com o avanço dos ensaios fui evocando, além da variante da “imobilidade”, a do “grau de verticalidade”, acumulando à primeira a segunda variável e induzindo a actriz a corporizar a ocupação do seu pensamento. A actriz demonstrava, por vezes, numa fase inicial, movimentos mais lentos com imobilidades mais curtas e com o desenrolar do aquecimento diversificava com maior agilidade tanto os tempos de “imobilidade” como as oscilações de “verticalidade”. Evidencio este detalhe pois quando um intérprete começa a demonstrar maior versatilidade de tempo, plasticidade ou de amplitude de movimentos, pode revelar que se está a afastar de uma perspectiva racional do exercício. Esse é o propósito da ocupação do pensamento: alcançar progressivamente um estado mais intuitivo, num vocabulário de acções físicas menos recorrentes.

Demos início ao trabalho com o texto, em que fizemos as primeiras experiências de alternância e sobreposição entre movimento e voz, num âmbito meramente experimental. Contudo, pontualmente, quando a actriz punha em prática a alternância de texto e voz, verificavam-se algumas sobreposições, sobretudo, nas zonas de transição entre o término dos movimentos e o início da elocução das palavras. Fomos afinando a alternância procurando evitar sobreposições involuntárias e num curto espaço de tempo a actriz começou a executar intencionalmente os movimentos sem sobrepô-los às palavras.

Consoante os ensaios decorriam, a linguagem em que a actriz revelava mais dificuldades de execução era na “linguagem de treino”, dessa forma, muitas vezes, incidíamos no esclarecimento de execução de segmentos de movimento dessa natureza.

Nesse sentido, decidi passar à actriz, os segmentos de movimento mais assimiláveis do ponto de vista da execução. Inclusivamente, a linguagem a que apelidámos de “treino” foi praticada de forma um pouco mais intensiva.

Ainda na primeira fase dos ensaios, trabalhámos os blocos de “pensamento organizado”, fizemos uma marcação de respiração fixa e foram marcadas as pausas e suspensões em todos os blocos de “pensamento organizado”. Esta evidenciação é relevante porque, na premissa de ocupação do “pensamento organizado”, a elocução da voz, maioritariamente, não se sobrepõe ao movimento. Mesmo nos quadros de “pensamento organizado” quando recorremos eventualmente a sobreposições de movimento e voz pontuais, treinamos e afinamos para que a execução se torne dominada e consciente.

No ensaio, com o primeiro bloco de texto memorizado, depois do aquecimento, começámos a marcar os movimentos sem sobreposições, pois foi assim que pensámos este primeiro quadro de “pensamento organizado”. A actriz passou a improvisar algumas acções físicas com texto, sem recorrer a sobreposições de movimento e voz. Logo, juntos, fomos seleccionando aquelas que podiam assegurar, sobretudo, a qualidade da ressonância interna que o movimento parecia evidenciar. Depois de se proceder à composição de movimento do primeiro quadro seguiram-se as repetições e afinação da alternância entre movimento e palavra.

Em alguns momentos proporcionei à actriz orientar um aquecimento de forma mais autónoma baseada na alternância de diferentes combinações de linguagens e variantes visando, sobretudo, o favorecimento da apropriação da prática de ocupação do pensamento. Chegámos, à memorização das três primeiras subpartes ou seja três quadros compostos pelas três tipologias diferentes de pensamento: “organizado”, “orientado” e “livre”. Esta foi uma fase relevante, não porque estivéssemos a fazer os três primeiros quadros seguidos mas pelos três quadros executados representarem os três pensamentos do projecto.

Avançámos para a composição do quarto bloco, a novidade eram as três sobreposições entre gesto e palavra. Aqui levantou-se, pela primeira vez, a questão das sobreposições precisas na composição visto que a execução foi cumprida de forma rigorosa. O que era questionável não era a evidenciação de um erro mas a assertividade de procedimento. Apesar de a actriz corresponder com um desempenho irrepreensível ao que íamos acordando enquanto marcação, por vezes, conversávamos sobre como é que ela resolvia internamente as sobreposições e, inclusivamente, as alternâncias. No

decorrer dos ensaios a actriz explicava que criava uma lógica interna que fosse ao encontro das marcações. Acrescentando que, por vezes, não pensava em sobreposição ou alternância mas numa justificação que no seu raciocínio fizesse sentido. Um sentido, ou uma sequência de sentidos, que justificasse o encadeamento das acções.

Contudo, numa fase mais adiantada do primeiro período de ensaios, a actriz também reconheceu ter executado alguns quadros com as premissas da ocupação do pensamento numa perspectiva menos elaborada. Os aquecimentos focavam-se claramente nesse propósito, fazendo com que a actriz fosse trabalhando o corpo alternando as premissas da ocupação do pensamento ao mesmo tempo que dizia o texto até à zona que tinha memorizado, sem interrupções.

Estávamos perante uma problemática para uma reflexão posterior, uma oposição real entre a forma com que actriz estava habituada a trabalhar e uma nova metodologia. Contudo, na primeira fase dos ensaios conseguimos concluir as marcações até ao quadro 1.4.1. que era o nono da sequência do monólogo.

Mesmo nas últimas semanas da primeira fase de ensaios, começámos a perceber que não tínhamos a disponibilidade adequada, tínhamos marcado os nove primeiros quadros mas faltava marcar onze e estávamos longe de ter o trabalho concluído. Como estávamos a duas semanas do prazo limite da apresentação, não seria exequível concluir o monólogo, por isso, decidimos registar em vídeo o que tínhamos ensaiado. Acabámos por acordar dar continuidade ao trabalho numa fase posterior.

Acordámos reunir no final de Junho para fazer uma retrospectiva e debater possibilidades de continuar. Em Setembro, decidi inscrever-me pela segunda vez no 2º ano do mestrado com o objectivo de finalizar o projecto.

Em Outubro, retomados os ensaios, voltámos, havia que recuperar o movimento composto e repeti-lo. Alguns gestos estavam de tal forma assimilados que iam sendo recuperados mesmo que de forma imprecisa. O visionamento da gravação de vídeo captada no último ensaio em Maio foi essencial para a afinação da articulação dos movimentos e para o restabelecer do depuramento da relação entre o movimento e a palavra. Desse modo, direccionámos os ensaios, sobretudo, para composição dos quadros de “pensamento organizado” visto que a relação entre a movimentação e a elocução das frases é mais restrita. Apesar dos quadros de “pensamento orientado” e livre serem fundados em variações que podem ser criadas em tempo real, visto tratar-se de movimento não marcado, a actriz ia recorrendo à repetição das movimentações. Neste projecto, baseado em três tipologias de ocupação do pensamento, a actriz recorreu

mais a movimentos marcados porque, segundo ela, seria mais fácil de memorizar. De facto, por sentirmos que a disponibilidade temporal era limitada, arriscámos menos nos quadros de maior aleatoriedade do próprio movimento e da relação deste com a palavra. Estávamos perante uma questão de priorizar objectivos, optámos por nos focar primordialmente na conclusão da memorização do texto e das respectivas marcações.

No terceiro ensaio desta segunda fase, estávamos a executar com destreza os nove primeiros quadros e começámos a compor os quadros seguintes. Continuámos a insistir num aquecimento de movimento que salvaguardasse o treino da ocupação do pensamento. A ideia era intensificar as alternâncias com o mínimo de dispersão para tentar, sobretudo, afastar a actriz da ideia de simulação do próprio processo. Neste tipo de trabalho era essencial encararmos o ensaio, sobretudo, como um espaço de treino pois estávamos à procura de repercussões provenientes da experimentação de um processo.

Foi então que chegámos a ter os dez primeiros quadros trabalhados num bom nível de execução. Em Novembro o ritmo dos ensaios voltou a decair e decidimos gravar em formato de vídeo os doze primeiros quadros treinados e focarmo-nos, exclusivamente, na memorização do texto do décimo terceiro e do décimo quarto quadro. No último ensaio de Novembro, tentámos concluir os trabalhos até ao décimo quarto quadro mas os dois últimos, ficaram pouco consistentes. Consequentemente, vimo-nos mais uma vez obrigados a interromper os ensaios, o que não favoreceu um desenvolvimento de trabalho e resultados mais consistentes.

No mês de Dezembro interrompemos o projecto e reunimos no início de Janeiro para marcar uma série de novos ensaios sabendo que não podíamos falhar relativamente à nova data de apresentação que marcássemos. Optámos por planificar a apresentação para Março o que nos pareceu exequível dada a disponibilidade aferida. No primeiro ensaio de Janeiro, voltámos a reler o monólogo e passámos ao trabalho de afinação dos doze primeiros quadros. Os procedimentos de aquecimento mantiveram-se, e o objectivo primordial de memorizar o texto e as marcações até ao final também.

Num espaço muito curto de tempo, ainda em Janeiro, a consistência da memorização do texto ia sendo cada vez maior o que começou a viabilizar uma aproximação ao nosso primeiro objectivo: compor e executar os vinte quadros de movimento com o texto fixado. Deve dar-se relevância à questão das palavras memorizadas, pois a sua enunciação também é processada pelo pensamento, isto é, ocupa-o durante a acção, é mais uma tarefa. Por isso, quanto mais ágil fosse a relação

com o texto, menos se ocupava o pensamento, isto é, mais disponível ficaria para a corporização das linguagens e variantes do movimento. Chegámos a falar sobre esta questão, da preocupação com a memorização do texto, quase como uma pré-ocupação do pensamento que tinha impactos na execução do movimento: mantinham-no pensado.

Assim, nos dois ensaios seguintes começámos sempre por passar o texto do início ao fim, trabalhar as subpartes acabadas em primeiro lugar e a focarmo-nos na composição da décima oitava, tratando-se de um bloco de “pensamento organizado”, “linguagem quotidiana” com as quatro variáveis: ““imobilidade””, “grau de verticalidade”, “cadência” e “direcção”, acrescida de sete sobreposições de movimento e voz. Destaco a elaboração deste quadro pois estávamos perante o mais trabalhoso pela perspectiva do processo de composição. Além de estarmos com a tarefa de sobrepôr, em sete momentos distintos, o gesto ao texto, este é um quadro que a nível de ocupação do pensamento perpassa pelas três linguagens e quatro variantes.

Este foi um trabalho exaustivo no qual conseguimos identificar alguns efeitos que o processo estava a despoletar na interioridade da actriz. Falámos de como a perspectiva mecânica e o intuito dialogavam, num quadro repleto de alternâncias de pensamento. Visto de fora a actriz cumpriu formalmente as marcações, mas para ela, nem sempre era claro se pela perspectiva da ocupação do pensamento se pela sua própria organização interna de ideias. Estávamos perante a questão que nos dividia entre o que era pensado e como. Mesmo que a actriz se apoie internamente num ideário próprio que assegure a execução das marcações, ela mantém o seu pensamento ocupado durante a acção, resta saber se de forma mais difusa ou concisa. Concluímos que a questão é saber como é que uma ocupação do pensamento condiciona a acção física e verbal, seja ela qual for, partindo do pressuposto que o intérprete actua consoante a relação com a sua interioridade.

Por fim, chegámos a uma proposta acabada de composição de todos os quadros do monólogo no início de Fevereiro e, assim, fizemos o primeiro ensaio corrido. Nessa fase os ensaios começavam com um curto aquecimento e concentravam-se na passagem de toda a sequência em que eram tomadas notas para se agilizarem rectificações. Tinha chegado o momento de treinar o monólogo com as legendas dos respectivos quadros projectadas. Assim, preparei a apresentação de slides, e experimentámos passar o monólogo e afinar a transição dos rótulos do processo de composição de cada subparte. Esse ensaio foi registado em vídeo para posterior observação da relação entre a execução da composição e a projecção dos rótulos. Observámos o vídeo e apercebemo-

nos que os rótulos projectados eram uma imagem com uma relevância significativa não só pela dimensão das letras como pela informação contida, contudo, prevaleceu a ideia que a complementaridade justificava a projecção. Inclusivamente, o tempo da transição entre rótulos teve de ser editado no sentido de esbater a prevalência da imagem projectada sobre o trabalho da actriz. Decidimos manter a projecção dos rótulos na apresentação ao público crendo que com uma contextualização prévia e conversa posterior pudéssemos elucidar a plateia e o júri sobre as premissas de composição, de movimento e voz, do monólogo propriamente dito.

Nas duas últimas semanas de Fevereiro tivemos de interromper os trabalhos pelos mesmos motivos anteriormente referidos, salvaguardando mais oito ensaios antes da apresentação final marcada para o dia 16 de Março.

No dia 6 de Março, retomámos a última etapa de ensaios e fizemos duas passagens de todo o texto, seguidas de outras duas de movimento e texto. Procedemos a algumas afinações, sobretudo referentes a quadros de “linguagem de treino”. Acabámos este ensaio a fazer duas passagens com projecção de rótulos. Nos dois últimos ensaios recorremos a apenas a duas passagens e acabámos por conversar sobre o processo de trabalho fazendo um balanço desde o primeiro ensaio.

Na altura em que idealizei este projecto tinha como objectivo concluí-lo nos três meses após o primeiro ensaio. Apesar de este ter de ser um projecto de mestrado assumido em simultâneo com outros compromissos profissionais, acabámos por conseguir concluí-lo. Devo evidenciar que o balanço final é francamente positivo, mesmo com as vicissitudes que nos assolaram. No entanto, a conjugação de prioridades que nos vimos obrigados a assumir impossibilitaram o cumprimento regular de calendário. Logo, não posso deixar de considerar que o processo de trabalho sofreu algumas atribuições não previstas que devem ser levadas em conta tendo em vista o resultado final.

5.1 A introdução e conversa com o público no dia da apresentação

No dia da apresentação, optei por discriminar na folha de sala as premissas do projecto. Evidenciei a passagem da noção de “acção real” de Eugenio Barba à operacionalização trabalhada nas aulas de movimento do professor Luca Aprea através conceito de “tarefa real”. Mencionei, ainda, a relação que a “tarefa real” tem com a ideia de “apoio interior” na perspectiva da ocupação do pensamento e de como estas

noções se diferenciavam em “pensamento organizado”, “orientado” e “livre”. Por fim, fiz referência às três tipologias de “linguagem quotidiana”, “linguagem extraquotidiana” e “linguagem de treino” aplicadas e às variáveis de movimento: “imobilidade”, “grau de verticalidade”, “cadência” e “direcção”.

Optei então, ainda no tempo de introdução, por elucidar, com a maior brevidade possível, o que vinha exposto na folha de sala. Acabei por ficar com a sensação que não tinha usado o tempo da forma mais adequada pois preocupei-me, sobretudo, com que aquele momento não se tornasse demasiado longo. Logo, fiquei com a impressão de que nem tudo estava suficientemente explícito para ser legível dada a estruturação detalhada do projecto. Contudo, usei da palavra durante breves minutos e passámos, em seguida, à apresentação do monólogo e projecção dos respectivos rótulos de composição. Na minha perspectiva, o desempenho da actriz foi irrepreensível perante o que nos tínhamos proposto apresentar.

Posteriormente, procedemos a uma conversa informal em que a Professora Doutora Eugénia Vasques começou por perguntar se o objecto apresentado correspondia à exposição do processo ou a um resultado final. Nesse sentido respondi que não estávamos perante um objecto acabado mas antes no exercício da exposição de um processo.

Devemos considerar que o monólogo apresentado fez-se sem o propósito de alcançar notabilidade no desempenho da interpretação, o virtuosismo estava na forma esclarecida com que a intérprete poderia chegar a executar as tarefas. A proposta era perceber como é que podemos organizar, no pensamento, a relação entre execução do movimento e elocução de palavras. O que a actriz procurou executar está antes da intenção de significar, ou seja, na precisão com que se podem realizar as acções físicas e vocais. Neste caso optei por trabalhar com uma actriz profissional com experiência numa perspectiva de treino e experimentação. No entanto, com os meus alunos, no âmbito da formação de actores, cheguei a depreender que com a metodologia do “pensamento organizado” se pode atingir uma maior proximidade ao patamar de uma organicidade sustentada. O treino, a decomposição e a reorganização de tarefas afectas à corporalidade e oralidade serve para que, eliminando atempadamente as dúvidas, o actor pense o mínimo possível enquanto se propõe interpretar. Quando levamos à exaustão as preocupações de marcação podemos induzir o actor a uma relação equilibrada de ressonância entre a sua interioridade e a sua expressão. Nesse sentido, menos barreiras

existem entre o que foi previamente estabelecido e o que se pretende exprimir abrindo-se um espaço à emergência da própria naturalidade.

Em seguida, a Professora Doutora Eugénia Vasques evidenciou a diferença entre naturalidade e organicidade falando sobre a interpretação do actor Miguel Borges no espectáculo *A Morte de Danton*, encenado por Jorge Silva Melo. A ideia era diferenciar a naturalidade desse mesmo actor que, na perspectiva da Professora, é mais emocional e desordenada do que a noção de organicidade, por mim evocada, que visa decompor para chegar mais longe. No caso do monólogo apresentado, a Professora referiu, ainda, que a actriz Teresa Tavares traz consigo uma experiência prévia da qual ela não se desfez por completo, sobretudo, ao nível das opções de elocução. Dessa forma, a Professora caracterizou-a como “dicção de estilo antigo que se caracteriza pela mudança da vogal surda final em “i” ou do “e” grave final tornado proclítico”. Consequentemente, considerou que esse facto afastava a actriz da organicidade, ou melhor, imprimia uma artificialidade na elocução das palavras.

Posteriormente, interveio a actriz Teresa Tavares assumindo-se como uma pessoa em que no seu quotidiano se considera pouco organizada, explicando que, na sua perspectiva, o actor transforma sempre o que o encenador lhe propõe. De outra forma disse que tanto nesta experiência de directivas mais restritas como noutras, a actriz processa o que o director de actores lhe pede num código que, para ela, seja assimilável.

Em seguida interveio o Professor João Mota afirmando que ficou sem conhecer a metodologia, achou profundamente esquemático e considerou o monólogo como não apresentável, e, a sê-lo, apenas como exercício. Acrescentou que quando se fala em organicidade, na sua perspectiva, esta não requer premeditação. O Professor referiu que não tinha identificado nenhum momento de organicidade no decorrer da apresentação, considerando o trabalho apresentado como um exercício puramente esquemático sem que se percebesse a razão do que acontecia. O Professor João Mota fez referência a uma marcação repetida e que sobre o que tinha interpretado do método aplicado, do seu ponto de vista, não tinha interesse. Alegando ainda que um actor que não sabe o que é organicidade não pode ser considerado actor, visto que, esse mesmo actor deve, no decurso da sua formação, estudar e trabalhar intensamente para que, posteriormente, saiba por onde tem de ir. Houve ainda referência à falta de unidade, que, na perspectiva do Professor, é o essencial, seja em movimento ou em voz. Apesar do Professor considerar que a unidade não esteve presente e que sentiu, inclusivamente, que, algumas vezes, havia elementos que se dispunham em desacordo, ponderou a hipótese de ser

propositado. Na perspectiva do professor, aconteceu-lhe tentar ver o desempenho da atriz e ao mesmo tempo ir tentando ler o que estava na tela de fundo e revelou não conseguir acompanhar o que estava escrito. Desse modo, disse ainda, que quando está a ler quer ver uma correspondência directa entre o que se vê e o que se pretende que seja feito. O Professor João Mota concluiu alegando que seja o encenador ou professor deve situar devidamente o público antes ou depois da actuação para salvaguardar uma ligação mais esclarecida entre os objectivos do exercício e a legibilidade sobre o mesmo.

Após a intervenção do Professor João Mota, depreendi que, para quem nunca vivenciou o processo e que não tenha acesso a um esclarecimento suficientemente explícito, torna-se pouco viável uma compreensão adequada sobre a apresentação. Considerei, inclusivamente, que a minha introdução não foi a mais adequada no sentido de contextualizar o espectador perante o exercício em causa, as legendas referentes à ocupação do pensamento não eram interpretáveis sem uma introdução prévia mais elucidativa.

Em seguida, passou a intervir o Professor Luca Aprea que alegou que o que poderia ser apreciável eram os efeitos de vitalidade na atriz, acrescentando que a questão de ter uma tarefa justifica-se nos impactos que esta tarefa tem, não tanto na tarefa em si. E que o que estava a ser a minha procura era mais o facto de se pedir a alguém para “agarrar num objecto sem fazer barulho” antes de optar por ocupar o pensamento da atriz com uma indicação em que se evoca uma determinada emoção. O professor afirmou que, em palco, o que manda são esses efeitos de vitalidade que emergem da reacção que o actor tem à tarefa que lhe é proposta. Mencionou, ainda, que este era um exercício que eu precisava de fazer porque essa é a fase que atravesso embora a minha vida seja, por vezes, muito mais desordenada, vital e confusa. Desde o princípio da nossa relação professor-aluno que o Professor se apercebeu que eu procuro fazer este gesto, sobretudo, para que isto tenha um impacto, não para se tornar misterioso. Seguidamente, o Professor referiu-se à atriz explicando que houve alguns momentos desse efeito de vitalidade nela que nos deu a sensação de “tarefa real” como uma espécie de constrangimento, não como libertação, a qual a atriz se prestou a executar. O professor disse, ainda, parecer haver uma necessidade minha de fazer assim, porque preciso de ver as tarefas de forma muito directa e esclarecida, embora isto possa ser mortal no sentido de forçado. Se a Teresa faz de uma determinada maneira o que interessa é o que nós estamos a sentir, isto é, o efeito que o braço tem antes de ser dito o texto, ou seja, essa pequena transformação. A relação da Teresa com este tipo de tarefa

era a de cumprir o estipulado sendo do conhecimento do Professor um trabalho, tanto meu como dela, bem mais vivo. O Professor Luca Aprea concluiu afirmando que para ele havia uma perspectiva prevalecente, que era cada vez mais clara, a de formador, e que essa perspectiva de pesquisa está a ganhar pertinência operativa.

Na plateia, estava a assistir uma aluna da escola de teatro musical em que dou aulas de interpretação pelo terceiro ano consecutivo que já tinha experimentado, mais do que uma vez, a metodologia do “pensamento organizado” na preparação de monólogos. A aluna evocou uma comparação entre o 1º ano e o 2º em que trabalhou esta metodologia e começou a aperceber-se da evolução e da aproximação à organicidade, uma organicidade sustentada. A aluna concluiu, reforçando, que o método de treino em causa delega no actor eficácia e discernimento na capacidade autónoma criativa de compor o movimento em relação à elocução de palavras.

A Professora Doutora Eugénia Vasques interveio ressaltando a importância do que estava a ser dito, sublinhando que estávamos perante um caso excepcional de experiência laboratorial como fizeram tantos outros, como Stanislavski, que nos conta nos seus livros porque é que faz assim, que é uma pergunta-motor revelada na presente apresentação. A professora acrescentou que a segunda dimensão revelada com este exercício é a do formador, com uma influência muito directa da metodologia do Professor Luca Aprea em termos de base, o que levantou no meu papel de formador/treinador novas questões-motor.

Assim sendo, a Professora ainda acrescentou, estou a assumir-me como um obsessivo, um analista destas questões afectas ao trabalho do actor e a teorizar sobre elas. Continuando, afirmou que a actriz, neste caso, podia considerar-se o objecto de estudo observado ao microscópio pelo cientista-formador e o público estava a observar, de fora do processo, e a tentar compreender.

A Professora concluiu que, numa terceira dimensão, este tipo de metodologia e de treino conduz, naturalmente, a uma determinada estética, pois não há treino nem formação sem uma ideia implícita de estética e linguagem. Acrescentou ainda, que não era em vão que uma pessoa treinava num determinado sentido e não noutro, nada é neutro acabando por nos conduzir às respectivas consequências estéticas. E terminou, evidenciando que o que a aluna Joana disse não é inútil. Para que estética e para que linguagem cénica conduzirá este processo? Quem é que nós vimos aqui? O analista de técnicas de treino de actores. O que deve ser considerado particularmente relevante

porque é muito raro. O papel assumido na concepção deste trabalho, na visão da Professora, é muito raro e o gosto é vê-lo evoluir.

Por fim, afirmo que é apaixonante trabalhar com actores, sobretudo porque tento fazer com que eles descubram o que muitas vezes não é claro. Ajudei alguns actores, muitos deles numa fase em que nem sequer se consideravam actores, a descobrirem o seu percurso, a crerem sustentadamente na sua capacidade. A minha prática enquanto formador é essencialmente baseada em processos e metodologias legados por três mestres, nos quais aprendi a parte mais significativa do que ousei prolongar com a acuidade de não desvirtuar. Refiro-me ao Professor João Mota, ao Professor Luca Aprea e ao Professor João Brites. Dirigir actores é uma experiência humana que me atrai muito por, nesse espaço, poder fazer acreditar alguém naquilo que numa fase inicial não é vislumbrável. Eu considero que o grande problema do actor é ele próprio, é como consigo, e por ser assim consigo, por considerar que sou o meu maior problema enquanto actor, é que tento facilitar nos outros aquilo que ainda não consigo facilitar em mim.

Conclusão

6. Linhas de reflexão sobre a pertinência do projecto

Este projecto começou a partir de um termo “acção real” que me foi apresentado pelo Professor Luca Aprea nas aulas de Movimento do 2º ano de Formação de Actores. Desde então, passaram praticamente doze anos e sinto que este conceito pode ser trabalhado em diferentes níveis de aplicabilidade. Quando o comecei a praticar, no início, tal como referi anteriormente, a “acção real” começou por ser uma ocupação de pensamento que me ajudava a evitar a minha tendência dispersiva e era uma forma de me manter situado na acção. A este nível a “acção real” começou por ser um “apoio interior” que me foi revelando uma nova relação com o detalhe.

Numa fase mais avançada da minha relação com o conceito, fui percebendo que a minha percepção se afinava consoante ia pondo em prática este tipo de trabalho. O que me afastava da simulação e me entusiasmava pela qualidade de atenção que conseguia despoletar internamente. Esse estado interior inédito era proveniente da forma como punha a minha perceptividade a dialogar com o movimento. Um estágio de interioridade em que os impactos eram continuamente tornados movimento e o movimento continuava a proporcionar novos impactos. A minha relação com o presente era distinta, e muitas vezes mergulhava na escuta da musicalidade entre impactos que identificava e aprendia a continuar. Mesmo a trabalhar apenas sobre a variação entre “imobilidade” e movimento cheguei a atingir esse estágio: o de perder a noção de tempo.

A perspectiva mais avançada da “acção real” é quando se atinge um ponto em que o que acontece interna e externamente com o corpo se pode tornar indivisível. É como assumirmos um pensamento corporizado que vive, fazendo emergir dessa vitalidade, sentidos que conferem ao executante uma autonomia auto-significante. Neste patamar o actor pode assumir-se um pólo de emergência dramaturgica e criativa de onde imanam conteúdos que podem ser trabalhados a nível da composição de uma personagem ou da elaboração de um espectáculo.

No decorrer destes anos, investiguei, inclusivamente, a prática pedagógica do Professor Luca Aprea e senti que o conceito de “acção real” se foi alterando, inclusivamente, nas aulas práticas de mestrado de há dois anos atrás era diferente. Nestas aulas de mestrado, senti que houve um desfasamento entre o que procurava e o que me era proposto, uma zona de trabalho sobre a “acção real” que ainda não domino.

Conseguo perceber as suas premissas de aplicabilidade mas sinto que ainda não consegui atingir uma ideia suficientemente madura desta forma de operacionalizar o conceito para o adoptar para a minha prática.

Contudo, a minha forma de aplicar também se alterou comecei a trabalhar o conceito de “acção real”, nas aulas do 2º ano do bacharelato, sobretudo pela perspectiva que anteriormente referi, ou seja, a de contrariar a minha tendência natural para dispersar. Nessa altura, a minha interpretação da “acção real” começou por ser a de manter o pensamento ocupado com acções ou premissas concretizáveis no imediato que me aproximassem, de forma inédita, ao que fazia. Assim conseguia manter quase sempre esclarecidas no pensamento as premissas que corporizava.

Quando comecei a dar aulas de teatro, mesmo antes de trabalhar na escola de teatro musical, comecei a perceber que as primeiras dificuldades com que um aluno se depara são as que o remetem à relação com o silêncio e com a “imobilidade”. Então, comecei a delinear uma sequência de exercícios que fossem ocupando, gradualmente, o pensamento dos alunos. Esta é a perspectiva do “apoio interior” induz o aluno a ocupar o seu pensamento com variáveis isoladas como o “grau de verticalidade” ou complementares como a “imobilidade” e a “cadência” que o afastam da dispersão. No decorrer das aulas, vamos percebendo como se vai apurando a relação com a “imobilidade”, mais do que qualquer outra variável. A “imobilidade” passa progressivamente a ser um estado de transição, sempre vivo, entre dois movimentos. Assim, enquanto formador, a relação que mantenho com a “acção real”, é, predominantemente, uma forma de manter dinâmicos, sobretudo, os não movimentos.

Na escola de teatro musical insisti neste tipo de treino com os alunos e comecei a transpô-lo para uma aplicação directa na marcação de monólogos. Nas primeiras aulas, trabalhamos apenas as variáveis do movimento e as respectivas combinações e, posteriormente, constituímos sequências de movimento repetíveis para serem treinadas. Fazemos selecção de textos e aplicamos-lhe uma sequência dominada de movimento. Um dos ruídos a eliminar no trabalho dos alunos são os gestos involuntários, daí uma das premissas para os menos experientes ser a não sobreposição do movimento e do texto. Numa primeira análise, pode parecer constrangedor mas em pouco tempo passa a ser um exercício que viabiliza um domínio de execução que permite eliminar dúvidas. Consoante se vai revelando mais maduro perante este processo, em situação de monólogo, o aluno começa a fazer sobreposições, previamente marcadas, de movimento com as palavras ou frases que entenda. Assim, o intérprete aprende a decompor para

poder compor e executar acções físicas e verbais, sobretudo decididas. A este processo apelido de “pensamento organizado” o qual pode favorecer um actor imaturo, num curto espaço de tempo, a assumir-se assertivo no que faz.

Foi desta forma que começou a ser concebido este projecto final, num plano de trabalho que me permitisse aplicar o princípio do “pensamento organizado”, que estabelece uma relação fixa entre movimento e texto. Tal como um pianista que seja cantor treina as suas partituras de piano e voz, autonomamente, para as poder interpretar conjuntamente, também o actor pode treinar rigorosamente a mesma relação entre movimento e palavra. A principal diferença é que os movimentos das mãos do pianista são pouco amplos e as movimentações do actor podem não ser. Ambas as relações entre movimento e voz são idênticas e podem ser fixadas ao mínimo detalhe, sem que esse facto condicione a qualidade da interpretação. O pianista cantor pode começar por soar mecanizado enquanto se apropria da partitura mas isso não implica que ele esteja condicionado a denunciar a mecânica do que faz quando interpreta. Uma coreografia é igualmente fixada por uma contagem de tempo que está directamente ligada ao movimento. O bailarino só começa a dançar quando, pelo treino, abandona a racionalidade da contagem. A principal questão com que me deparo neste processo é como é que se podem marcar acções físicas e vocais a um actor sem que este carregue com ele o estigma do constrangimento no que faz.

Ao início, antes de conceber o projecto, pus a hipótese de o fazer autonomamente interpretando o monólogo através dos processos que estudo. Contudo, senti que precisava de o ver de forma suficientemente distanciada, a ser experimentado, pois sinto que estou numa fase de transição de interpretação do próprio conceito de “acção real”. Este modelo facilita não só identificação e caracterização do que se pode estar a alterar como viabiliza perspectivar para onde é que este tipo de trabalho se pode desenvolver. Este projecto de mestrado permitiu-me esclarecer de que forma é que me situo em relação ao conceito. Tinha duas opções ou escolhia uma aluna mais experiente ou uma actriz disposta a experimentar. Achei mais desafiador confrontar uma actriz do que um dos meus alunos.

Desta forma propus o projecto à actriz Teresa Tavares que se disponibilizou para, juntos, experimentarmos processos de composição e voz. De facto, foi muito estimulante no início, pois a Teresa é uma actriz que trabalha empenhada e interessa-se por pensar processos de trabalho. Apesar de todas as expectativas apontarem para que os ensaios decorressem de acordo com a sua planificação ocorreram vários imprevistos

que inviabilizaram uma continuidade sustentada e de certa forma consistente. Apesar disso, foi muito cativante trabalhar com a Teresa pois considero-a uma actriz notoriamente eficaz em relação ao que lhe é proposto fazer. A actriz cumpriu todas as marcações de forma exímia, sobretudo, as do “pensamento organizado”. Contudo, no “pensamento orientado” e “livre” não houve tempo suficiente para termos em prática uma relação menos marcada entre movimento e voz. Preferimos não arriscar, sobretudo, porque as tipologias de pensamento do monólogo eram intercaladas, o que fazia com que quando surgisse um quadro de “pensamento organizado”, se a espacialização não fosse acautelada, poderia desordenar as marcações. Acabámos por cumprir parte do objectivo do projecto que era experimentar a alternância entre processos diferenciados de composição de movimento e voz. De uma forma geral, na marcação dos quadros, a actriz revelou obedecer às indicações abstraindo-se significativamente das premissas de combinação entre “linguagens” e “variáveis”. Mais uma vez creio que não houve tempo suficiente para a assimilação do “pensamento organizado” nem para a fruição do “pensamento orientado” e “livre”. Contudo, foi importante para mim a concretização do projecto pois sinto que existem premissas ligadas à “acção real” que ainda não domino e outras das quais me apropriei, afastando-me, inclusivamente, do seu sentido original.

Na apresentação, por não ter preparado um período de contextualização mais elucidativo fez com que quem não conhecesse a metodologia não a pudesse discutir como eu gostaria que tivesse acontecido. Era igualmente importante para mim que o público disfrutasse do processo e, de certa forma, esse foi o ponto menos positivo do projecto. A ideia era debater as possibilidades autónomas e de coexistência dos três processos em causa. Dessa forma, deveria ter começado a apresentação com um aquecimento com a actriz em que ia explicando ao público as “linguagens” e “variantes” e em que progressivamente revelava, com algumas interrupções, a lógica de composição dos três primeiros quadros. Depois então, deixava o público assistir ao desenrolar da apresentação comprometendo-o eficazmente com o que acontecia. A projecção e a própria iluminação remetiam a actuação mais para a ideia de espectáculo do que propriamente de experimentação, o que induziu parte da assistência em erro. Sinto, inclusive, mesmo em contradição com a ideia de me afastar do estigma da “receita de um processo” que se tivesse convidado um aluno em vez de uma actriz situava os espectadores numa zona mais esclarecida e menos formal. Ressalvo que gostaria vivamente de discutir este processo pela forma como ele foi concebido, aplicado e como se aproximou ou afastou dos seus objectivos.

Sinto que estou numa fase de amadurecimento de procedimentos de trabalho enquanto formador de actores, do qual vou obtendo respostas muito positivas aquando da aplicação do princípio do “pensamento organizado”. Sinto que mesmo quando recorro a um processo de marcação que se baseia num diálogo de propostas e contrapropostas com os actores não deixo de estar a trabalhar parte do conceito de “acção real”. Trabalho-o, sobretudo, pela perspectiva da “empatia cinestésica” e atenção sobre o detalhe. Aprendi que as partes que selecciono para que o actor repita são os segmentos que ressoam internamente no meu corpo e os considero, segundo o que Professor Luca Aprea dizia no dia da apresentação, como impactos de vitalidade. Tenho aprendido a confiar nas sensações internas que os actores despoletam neles e no imediato em mim. A minha escuta tem-se apurado não só enquanto intérprete do movimento mas enquanto formador. Nesse outro processo baseado no diálogo com o actor, tento ajudá-lo a optar por uma sequência baseada na relação que ele próprio sugere, ao transparecer os acordos e desacordos internos, pelas acções físicas e vocais. Ele passa a executar material criado por ele e editado pelos dois.

Aprendi, inclusivamente, a gerir a versatilidade expressiva de um monólogo favorecendo uma amplitude plástica alargada. Por exemplo, se observarmos um monólogo em “linguagem quotidiana” inspirada numa gestualidade realista podemos favorecer a sua plasticidade acelerando ou desacelerando a elocução do texto, marcando zonas de voz mais sussurrada e outras de voz projectada, gerindo a “verticalidade” do corpo, as “imobilidades”, duração das pausas e suspensões do texto, a “cadência” e a “d direcção” do movimento. Podemos gerir o potencial expressivo do corpo e da voz, recombinao relações entre ambos, evitando a repetição e viabilizando a versatilidade.

Estou a caminhar no sentido de promover uma organização interna, que sinto necessária, para tornar mais eficaz e menos dispersa a minha prática, sobretudo, a pedagógica. Neste momento, estou a fazer as marcações das apresentações finais com alunos, na encenação dos exercícios finais, e sinto que temos constituído uma linguagem comum, que nos afasta de equívocos de comunicabilidade. Os nomes que fomos dando ao que começámos por fazer em exercícios nas aulas e agora nos ensaios são os mesmos.

No trimestre anterior trabalhámos uma composição de movimento e voz de um monólogo e respectivo treino e interpretação. Registámos em vídeo e aprendemos a avaliar, através de critérios discutidos e seleccionados por todos assim como: a articulação do movimento, domínio da relação entre o movimento e o texto, a

articulação da fala, projecção da voz, domínio do tempo do movimento, domínio do tempo da fala, expressão mecânica, expressão orgânica, domínio do olhar, entoação e interpretação. Os critérios mais debatidos foram os da expressão mecânica e expressão orgânica. Sendo que o da expressão mecânica é o que avalia a mecânica da expressão, isto é, se a sequência está dominada mecanicamente. Enquanto a expressão orgânica refere-se ao momento em que a sequência começa a tornar-se não pensada, este critério está directamente relacionado com o domínio do tempo do movimento e o domínio do tempo da fala. Quando o actor deixa de pensar no que faz, passa a ocupar o que faz. A ocupação do pensamento passa a ser, acção não premeditada, equivalente à organicidade quotidiana. A expressão orgânica é um estado de pensamento ocupado avançado que se pode considerar consequentemente como desocupado.

Uma das maiores problemáticas com que me deparei enquanto intérprete foi como repetir, não porque não o soubesse repetir formalmente mas porque, sempre foi claro para mim, que a motivação de uma acção não se repete. Quando comecei a fazer teatro profissional continuei obstinado com a questão e penso que, muitas vezes, dei por mim duvidar em cena. Desde que entrei para a escola onde me formei que passei a orientar a preparação de alguns actores amadores, profissionais e alunos de teatro. Procuo perceber como é que os posso ajudar a não duvidar, a não hesitar e a não negar. Por vezes, questiono este caminho enquanto formador mas quero fazer pelos outros o que idealizo que pudessem fazer comigo enquanto intérprete.

Penso que devo dar continuidade a um percurso focado nos detalhes que transformam a grande escala do que se vê. Acredito que a eficácia cénica se pode treinar como um artífice treina a sua habilidade para aperfeiçoar a forma. Na verdade o que ele pratica não é a destreza mas também a permeabilidade entre a sua interioridade e o que exprime.

Bibliografia

Appia, Adolphe, *A Obra de Arte Viva*, trad. de Redondo Júnior, ed. de Eugénia Vasques, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2002, CD-Rom.

Aristóteles, *Poética*, trad. de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, 4ª edição.

Artaud, Antonin, *O Teatro e o Seu Duplo*, trad. de Fiana Hasse Pais Brandão, Fenda, 1989.

Barata, José Oliveira, *Estética Teatral*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, 1ª edição.

Barata, José Oliveira, *Didáctica do Teatro*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

Barba, Eugenio, *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*, trad. de Patrícia Alves, São Paulo, Editora Hucitec, 1993.

Barba, Eugenio, *A Mis Espectadores*, trad. de Rina Skeel, César Brie, Raúl Jaíza, Lluís Masgrau, Arturo Rodriguez Peixoto, Gijón, Ediciones SobreEscena, 2004.

Barba, Eugenio, *Queimar a Casa: Origens de Um Diretor*, trad. de Patrícia Furtado de Mendonça, São Paulo, Editora Perspectiva, 2010.

Baricco, Alessandro, *Homero, Ilíada*, trad. de Ravier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 2007, 5ª edición.

Barthes, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, trad. de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.

Bonfitto, Matteo, *O Actor Compositor*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

Borie, Monique; Martine, Rougemount de; Scherer, Jaques, *Estética Teatral*, trad. de Helena Barbas, Lisboa, 1996, 1ª edição.

- Brook, Peter, *The Open Door*, New York, Theatre Communications Group, 1995.
- Brook, Peter, *O Diabo é Aborrecimento*, trad. de Carlos Porto, Porto, Edições Asa, 1993, 1ª edição.
- Chekhov, Michael, *Para o Ator*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora 1986.
- Clément, Élisabeth; Demonque, Chantal; Hansen-Love, Laurence; Kahn, Pierre, *Dicionário Prático de Filosofia*, Terramar, 1994.
- Costa, J.Almeida e Melo, A. Sampaio e, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora,1977, 5ª edição.
- Craig, E. Gordon, *Da Arte do Teatro*, trad. de Redondo Júnior, Lisboa, Arcádia.
- Diderot, Denis, *Paradoxo Sobre o Actor*, trad. de Luís de Matos Costa, Lisboa, Hiena Editora, 1993, 1ª edição.
- Janô, António Januzelli, *A Aprendizagem do Actor*, São Paulo, Editora Ática, 2003,1ª edição.
- Leach, Edmund, *Comunicação e Cultura*, trad. de Elisabete Nunes, Lisboa, Edições 70.
- Grotowski, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, trad. de Rosa Macedo e J.A. Osório Mateus, Lisboa, Forja, 1975.
- Meyerhold, Vzévolod, *O Teatro Teatral*, trad. de Redondo Júnior, Arcádia, 1980, 1ª edição.
- Morais Silva, António de, *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*; Editorial Confluência, 1945.
- Roubine, Jean Jacques, *A Arte do Actor*, trad. de Yan Michalski e Rosyane Trotta, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Lda, 1987, 1ª edição.

Saura, Jorge, *E. Vajtánov: Teoría y práctica teatral*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

Stanislavski, Constantin, *A Minha Vida na Arte*, trad. de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1989.

Stanislavski, Constantin, *A Preparação do Actor*, trad. de Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998, 14ª edição.

Stanislavski, Constantin, *A Criação de um Papel*, trad. de Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995, 5ª edição.

Stanislavski, Constantin, *A Construção da Personagem*, trad. de Arsénio Mota, Lisboa, Serviços Sociais dos Trabalhadores da C.G.D. Secção Cultural, 1977, 1ª edição.

Stanislavski, Constantin, *Manual do Actor*; compilação de Elizabeth Reynolds Hapgood, tradução de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1997, São Paulo, 2ª edição.

Thomas, Richards, *At Work With Grotowski On Physical Actions*, Routledge, London, 1993.

Vasques, Eugénia, *João Mota, O Pedagogo Teatral*, Lisboa, Edições Colibri, 2006, 1ª edição.

Vasques, Eugénia, *O Que é Teatro*, Quimera Editores, 2003, 1ª edição.

Vieira, Margarida Magalhães, *Voz e Relação Educativa*, Porto, Edições Afrontamento.

Pavis, Patrice, *Dicionário de Teatro*, trad. sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.

Anexos

Anexos/Anexo I - Plano de Trabalho

Etapa 1 Abordagem dramaturgica ao texto	Etapa 2 Princípio do “pensamento organizado”	Etapa 3 Princípio do “pensamento orientado”	Etapa 4 Princípio do “pensamento livre”
1.1 Revisão da tradução	2.1 Abordagem à articulação do movimento	3.1 Abordagem prática à noção de “apoio interior” ou do “pensamento orientado”	4.1 Abordagem ao movimento livre com texto
1.2 Análise e tratamento dramaturgico 1.2.1 Organização numerada e nomeação de temas e sub-temas.	2.1.1 Treino de variáveis do movimento 2.1.1.1 Treino de variação de “imobilidade” e movimento 2.1.1.2 Treino de variação do “grau de verticalidade” 2.1.1.3 Treino de variação de “cadência” 2.1.1.4 Treino de variação de “direcção” 2.1.1.5 Treino de alternância e sobreposição de variáveis	3.1.1 Apoio na variável “imobilidade” 3.1.2 Apoio na variável do “grau de verticalidade” 3.1.3 Apoio na variável de “cadência” 3.1.4 Apoio na variável de “direcção” 3.1.5 Apoio na sobreposição/alternância das variáveis: “imobilidade”, “verticalidade”, “cadência”, “direcção” e Tempo	
1.3 Identificar zonas de transição temática	2.1.2 Abordagem a três linguagens de movimento diferenciadas		
	2.1.2.1 “linguagem de treino” ou padronizada 2.1.2.2 “linguagem extraquotidiana” ou sem significado 2.1.2.3 “linguagem quotidiana” ou com significado		
	2.2. Treino de articulação e projecção de voz com texto		
	2.2.1. Treino de respiração com texto.		
	2.2.2. Atribuir pausas e suspensões ao texto. 2.2.3. Memorização do texto com pausas e suspensões pré-definidas		
	2.3 Abordagem à composição de movimento e voz		
	2.3.1 Composição de “partitura” de movimento e voz com texto		
	2.3.1.1 Treino de elocução do texto com pausas e suspensões. 2.3.1.2 Conversão de pausas e suspensões em movimentos nos quadros de “pensamento organizado” 2.3.1.3. Seleccionar palavras ou frases e sobrepor movimento 2.3.1.4. Optar por segmentos de linguagem de movimento padronizada, sem significado ou com significado 2.3.1.6 Ajuste do tempo do movimento ao tempo do texto tendo como princípio o conceito de continuidade		

Etapa 5 Aplicação de três abordagens diferenciadas no trabalho de composição de movimento e voz	Etapa 6 Atribuir rótulos identificativos da metodologia de composição de movimento à sequência de temas e sub-temas	Etapa 7 Apresentação do monólogo/processos de composição	Etapa 8 Elaboração do relatório sobre o processo de trabalho
5.1 Princípio do “pensamento organizado”			
5.2 Princípio do “pensamento orientado”			
5.3 Princípio do “pensamento livre”			

Anexo II

Tradução - Subtítulos dos Temáticos e Rótulos de Composição - *O Rio* a partir da obra *Homero, Ilíada* de Alessandro Barrico

0. A revolta de um Rio

Pensamento Organizado; Linguagem Quotidiana; Variável: Imobilidade com alternância de Movimento e Voz sem sobreposição de Movimento e Voz.

Tinha visto anos de guerra, porque um rio não flui cegamente no meio dos homens. E durante anos escutei lamentos, porque um rio não flui surdo ali onde morrem os homens. Sempre impassível, tinha levado até ao mar os resplendores daquela feroz represália. Mas naquele dia demasiado foi o sangue, e a ferocidade, e o ódio. No dia de glória de Aquiles eu revoltei-me, desconcertado. Se não tens medo de fábulas escuta esta.

1. Amanhecer entre Aqueus e Troianos

Pensamento Orientado; Linguagem Quotidiana; Variável: Imobilidade com sobreposição aleatória de Movimento e Voz.

Era o amanhecer e diante da muralha dos aqueus os dois imensos exércitos dispuseram-se um em frente ao outro. Vi relampaguear as armas de bronze, aos milhares, com a luz do primeiro sol. Estava Aquiles diante dos seus, com novas armas, impressionantes, divinas. E na primeira fila, diante dos troianos, Eneias, o filho de Anquises. Adiantava-se ameaçador enquanto oscilavam o seu poderoso elmo e a lança de bronze. Aquiles não esperava outra coisa. Com um salto saiu das filas dos seus guerreiros, colocando-se mesmo diante de Eneias, espumando de raiva como um leão ferido, e como um leão ferido sentia a ânsia de vingança e de sangue.

1.1. A Provocação de Aquiles a Eneias

Pensamento Livre.

Começou a gritar: “Eneias, o que é que te passa pela cabeça? Acaso queres desafiar-me? No que crês? Que se me venceses Príamo te dará a sua coroa? Para isso já tem Heitor e todos os seus filhos. Não estarás por ventura a pensar que te dará o poder a ti? Vai-te agora que ainda estás a tempo. Nós os dois já nos desafiámos, e recordar-te-ei

como foram as coisas: não te cansaste de fugir. Vamos, fuge agora mesmo: dá a volta e corre. Não voltes mais.”

1.2. A Resposta de Eneias à provocação de Aquiles

Pensamento Organizado; Linguagem Quotidiana; Variável: Imobilidade com alternância de Movimento e Voz com três sobreposições de Movimento e Voz.

“Crês que me assustas?” respondeu-lhe Eneias. “Mas eu não sou nenhuma criança, sou um herói. Corre sangue nobre e divino pelas minhas veias, como pelas tuas. E não tenho vontade de permanecer aqui a trocar injúrias contigo, como se fôssemos mulherezinhas a discutir no meio da rua, em vez de heróis no meio da contenda e do massacre. Pára de falar, Aquiles, e luta.”

1.3. Investida de Eneias sobre Aquiles

Pensamento Livre.

Empunhou a lança e arremessou-a. A ponta de bronze ressoou contra o enorme e esplêndido escudo de Aquiles. Tinha sido construído com infinita mestria. Duas capas de bronze, no exterior; duas capas de estanho, no interior. E, no meio, uma capa de ouro. A lança de Eneias atravessou o bronze mas deteve-se no ouro.

1.3.1. Investida de Aquiles sobre Eneias

Pensamento Organizado; Linguagem Extra-quotidiana; Variável: Imobilidade com alternância de Movimento e Voz sem sobreposição de Movimento e Voz.

Levantou então Aquiles a sua lança. Eneias estendeu para diante o braço que sustinha o escudo. A ponta de bronze voou com rapidez pelo ar, partiu o escudo, passou como um sopro por cima da cabeça de Eneias e foi cravar-se no solo, atrás de si. Eneias ficou petrificado pelo medo. A lança tinha falhado por muito pouco. Aquiles desembainhou a espada. Gritando de uma maneira horrível lançou-se para a frente.

1.3.2. A Improvável esquiva de Eneias

Pensamento Orientado; Linguagem de Treino; Variáveis: Imobilidade e Grau de Verticalidade com sobreposição aleatória de Movimento e Voz.

Eneias sentiu-se perdido. Agarrou com as suas mãos uma grande pedra que encontrou por perto. Levantou-a para se defender. E vi que Aquiles, de repente, como que ofuscado, perdia o ânimo, como se dentro da sua cabeça se estivesse a passar

alguma coisa, até que parou, perdido; a sua visão dava voltas em redor, como se procurasse o que tinha perdido. Eneias não pensou muito, voltou-se e desatou a correr até desaparecer entre os troianos. De maneira que Aquiles, quando voltou a si, olhou em volta e já não o viu. Ainda estava ali a lança que tinha falhado o alvo por um sopro, cravada no chão, mas ele já não estava.

1.4. Aquiles focaliza-se na sua Investida sobre os Troianos

Pensamento Livre.

“Parece arte de magia”, murmurou Aquiles. “Eneias deve ser amado por algum deus, para poder desaparecer assim. Que se vá em má hora! Não é dele que me tenho de ocupar. É hora de entrar em combate”. Assim falou e se lançou sobre os troianos.

1.4.1. A primeira Investida devastadora de Aquiles sobre o exército Troiano

Pensamento Organizado; Linguagem de Treino; Variáveis: Imobilidade e Cadência com cinco sobreposições de Movimento e Voz.

O primeiro que matou foi Ifition, acertou-lhe na cabeça que se partiu ao meio: caiu o herói com estrondo e passaram-lhe por cima as rodas dos carros aqueus. Depois matou Dmoleonte: acertou-lhe na têmpora, o elmo de bronze não resistiu e a ponta da lança perfurou-lhe o cérebro. Desceu a sombra sobre os olhos do herói. Depois matou Hipodamante, enquanto este tentava fugir, aterrorizado: alcançado no meio das costas, caiu no chão berrando como um animal. A alma abandonou o corpo do herói.

1.4.2. O homicídio de Polídoro, o mais novo dos irmãos de Heitor

Pensamento Livre.

Depois matou Polídoro, o mais jovem dos filhos de Príamo, e o mais amado. Aquiles acertou-lhe a meio das costas: a lança atravessou o corpo e saiu pelo peito; caiu o herói de joelhos com um grito e uma nuvem, escura, envolveu-o.

1.4.3. A imprudente vingança de Heitor contra Aquiles

Pensamento Orientado; Linguagem Extra-quotidiana; Variável: Cadência com sobreposição aleatória de Movimento e Voz.

Quando Heitor viu o seu irmão mais novo de joelhos, com as entranhas na mão, foi assaltado pela raiva e esqueceu-se de toda a prudência. Sabia que não devia sair a descoberto e que tinha que esperar por Aquiles no meio da multidão, onde estava bem

protegido pelos seus companheiros. Mas viu o seu irmão, a morrer daquela maneira, não pensou em nada, lançou-se em direcção a Aquiles gritando.

1.4.3.1. A reacção de Aquiles à investida de Heitor

Pensamento Livre.

Aquiles viu-o e nos seus olhos brilhou um clarão de triunfo. “Vem Heitor, aproxima-te mais”, gritou. “Aproxima-te da tua morte!”

1.4.3.2. A investida de Heitor contra Aquiles

Pensamento Organizado; Linguagem Quotidiana; Variáveis: Imobilidade e Direcção sem sobreposição de Movimento e Voz.

“Não me metes medo Aquiles” respondeu. “Sei que és mais forte do que eu, mas a minha lança é tão capaz de matar como a tua. E será o destino a decidir quem há-de morrer”. Então lançou a sua arma, mas a ponta de bronze foi cravar-se no solo, não muito longe do inimigo.

1.4.3.3. A inexplicável salvação de Heitor

Pensamento Orientado; Linguagem Extra-quotidiana; Variáveis: Cadência e Direcção com sobreposição aleatória de Movimento e Voz.

Aquiles pensou que já o tinha nas suas mãos. Com um grito terrível avançou para diante, brandindo a lança. Mas de novo escureceu-lhe a vista e alguma coisa se perdeu na sua mente. Por três vezes se arremeteu para diante, mas como que às cegas, como se combatesse envolto por uma nuvem profunda. Quando voltou a si, Heitor já não estava ali: tinha desaparecido entre os troianos.

1.5. A terceira e última investida de Aquiles sobre o exército troiano

Pensamento Organizado; Linguagem de Treino; Variável: Direcção sem sobreposição de Movimento e Voz.

Então pôs-se a gritar. “Morrei todos! Não vos salvará este rio, perseguir-vos-ei até às muralhas de Tróia. Perecereis com uma morte horrível e pagareis por tudo o que fizestes a Pátroclo.” Entrou de novo na água e continuou a matar: Asteropeo, e Tersíloco, e Midon, e Astílipo, e Mneso, e Trasio, e Enio, e Ofelestes.

2. O Rio quebra o seu silêncio

Pensamento Livre.

Era um massacre. E então eu gritei: “Afasta-te de mim Aquiles, vai para longe se queres continuar a matar. Deixa de deitar cadáveres nas minhas belíssimas águas, porque eu não vou ter força para levá-los a todos até ao mar. Horrorizas-me, Aquiles, pára, ou vai-te embora”. E Aquiles respondeu-me: “Saio daqui quando os tiver morto a todos, rio.”

2.1. A devastadora investida do Rio sobre Aquiles

Pensamento Orientado; Linguagem Quotidiana e Extra-quotidiana; Variáveis: Imobilidade e Grau de Verticalidade com sobreposição aleatória de Movimento e Voz.

Foi por isto que provoquei uma enorme onda, temível, que se levantou no ar e foi bater no escudo de Aquiles, enrolando-se sobre ele. Vi que ele tentava agarrar-se a qualquer coisa. Havia um tronco, no ribeiro, grande e florido: agarrou-se aos seus ramos, mas a onda também levou dali a árvore, com as raízes e tudo o resto; o tronco precipitou-se na água, arrastando-o a ele também.

2.1.1. A incessante perseguição a Aquiles

Pensamento Organizado; Linguagem Quotidiana; Variáveis: Imobilidade, Grau de Verticalidade, Cadência e Direcção com sete sobreposições de Movimento e Voz.

Então Aquiles levantou-se, com um esforço sobre humano e conseguiu escapar-se dos remoinhos alcançando a margem, tentou escapar pela planície. Mas também aí o persegui: para além do meu leito, persegui-o com as minhas águas, inundando todos os campos. Ele fugia e a grande onda em que me tinha transformado perseguia-o: e quando ele se detinha, e dava a volta, eu lançava-me para cima dele, e ele voltava a encontrar terra debaixo dos seus pés e começava a correr de novo, até que acabei por ouvi-lo gritar: o divino Aquiles pôs-se a gritar: “Mãe! Mãe! Será que ninguém me vem salvar? Porque que não me disseste, então, que morreria perto das muralhas de Tróia? Se pelo menos, me tivesse morto Heitor, que entre todos é o mais forte...Eu sou um herói, e é um herói que me tem que matar. Em vez disso vejo o meu destino acabar numa morte tão indigna, arrastado por um rio, como se fosse um miserável guardador de porcos qualquer!”. Aquiles corria entre as águas, entre cadáveres e armas que flutuavam e se arremoinhavam em seu redor: ele corria com uma força divina, mas eu sabia que não o salvariam nem a sua força, nem sua beleza, nem as suas esplendorosas armas; ele

acabaria no fundo de um marasmo coberto de lodo, e sobre ele se acumularia areia e gravilha, e para sempre, para sempre, seria esta a sua impenetrável tumba. Encrespei-me no ar, numa última onda enorme que o levaria dali, repleta de espuma, cadáveres e sangue.

2.2. A inexplicável aparição do fogo

Pensamento Orientado; Linguagem Quotidiana, Extra-quotidiana e Treino; Variável: Imobilidade com sobreposição aleatória de Movimento e Voz.

Foi então que vi o fogo. Da planície, inexplicavelmente mágico, o fogo. Uma muralha de fogo que vinha até mim. Ardiam os salgueiros, os olmos e os arbustos; ardiam os cadáveres, as armas e os homens. Parei. O fogo alcançou-me. O que ninguém, nunca, havia visto, todos viram nesse dia: um rio em chamas. As águas a ferver, os peixes escapulindo-se por entre remoinhos incandescentes.

3. O retorno às correntes habituais

Pensamento Livre

Do mesmo modo veria eu fugir os troianos, muitas noites depois, do incêndio da sua cidade.

Do meu leito, ao regressar derrotado às minhas correntes habituais, vi Aquiles perseguir os troianos até às muralhas de Ílio. Do cimo de uma torre, Príamo observava a derrota. E assim, fez abrir as portas para que todo o seu exército encontrasse refúgio na cidade, e ordenou voltar a fechá-las até que o último dos seus guerreiros tivesse passado. Mas o último guerreiro era o mais forte, e o primogénito, e o herói que nunca mais voltaria a entrar por aquela porta.

Nota informativa I: O Monólogo *O Rio* foi extraído da obra *Homero, Ilíada* de Alessandro Barrico na versão castelhana traduzida por Xavier González Rovira sendo, por sua vez, traduzido para a língua portuguesa por Margarida Mestre e Ricardo Gageiro e adaptado pontualmente em construções frásicas por Ricardo Gageiro.

Nota Informativa II: A presente abordagem dramática é considerada como um exercício *pré-interpretativo* onde a subdivisão temática e a respectiva atribuição de subtítulos é dada a territórios de conteúdo diferenciáveis. A atribuição de números inclui-se neste exercício dramático tendo em vista uma ordem e uma determinada relevância.

Anexo III – Relato Descritivo dos Ensaios

No primeiro ensaio, a 22 de Fevereiro, apresentei o projecto e a respectiva planificação. Durante o primeiro encontro fiz, ainda, questão de esclarecer que a intenção não era almejar um exercício de virtuosismo de interpretação mas o de pensar o processo de composição de movimento através de perspectivas diferenciáveis. Surgiram algumas questões relevantes mas a que destacaria está relacionada com a conotação da personagem Rio (neste caso o rio Xanto) se aproximar mais ao género masculino, pela voracidade revoltosa, do que do feminino. Quando pensei num intérprete optei por uma actriz exactamente pelo contraponto de que um corpo e uma voz feminina fariam relativamente à densidade temática do texto. A revolta de um rio poderia ser o título que este monólogo não tem, no sentido de que se trata sobretudo de um testemunho de guerra entre os homens em que a ira dos humanos de tão exacerbada acaba por se transformar na cólera da própria natureza de contida na corrente de um rio. Ainda neste primeiro ensaio fizemos a leitura do monólogo e dos respectivos subtítulos de enredo para uma compreensão que nos enquadrasse tanto na abrangência do texto como na especificidade de cada bloco.

No segundo dia de ensaio, relemos novamente o texto completo e passámos a esclarecer os rótulos de composição de movimento de cada quadro. O desafio era compor vinte quadros de movimento com processos distintos. Os princípios dos pensamentos, das linguagens e das variantes do movimento foram esclarecidos mas a actriz revelou desconhecer como se procede relativamente à operacionalização da “linguagem de treino” e que não estava rotinada a pensar no movimento pela óptica das variantes. Logo, no segundo ensaio esclarecemos verbalmente as dúvidas de cariz técnico e procedemos à divisão do texto em sílabas unicamente nos quadros de “pensamento organizado”, sucedendo-se, de imediato, a enunciação das mesmas numa “cadência” e intensidade de volume regulares.

No terceiro ensaio começámos por fazer um aquecimento de corpo pondo em prática o treino de alternância de linguagens e de variantes. Tratava-se de um aquecimento de movimento onde a exequibilidade da noção de “apoio interior” também estava a ser experimentada ocupando o pensamento da actriz com premissas de movimento. Regularmente, começo por onde me lembro que o professor Luca Aprea insistia com maior incidência, ou seja, no princípio da “imobilidade”. Um executante que nunca tenha trabalhado sob qualquer orientação de movimento acede com maior facilidade a

focar a sua atenção em mexer e parar o corpo do que em qualquer outro princípio. Logo a “imobilidade” é uma noção que pode servir de introdução à assimilação do princípio de “tarefa real”. No desenrolar do aquecimento do terceiro ensaio fui evocando, além da variante da “imobilidade”, a do “grau de verticalidade” acumulando à primeira a segunda variável. Praticámos durante meia hora as duas variantes de movimento e voltámos à leitura do texto. Debruçámo-nos no primeiro bloco, numerado como ponto zero, com o subtítulo *a revolta de um rio*, voltámos a fazer a leitura sílaba a sílaba mas desta vez identificámos as sílabas átonas e tónicas e dissemo-las entrecortadas numa “cadência” regular e numa intensidade diferenciada, sendo que as sílabas menos sonoras se proferem num tom mais grave e as mais fortes numa tonalidade mais aguda. Numa fase mais adiantada do terceiro ensaio fizemos a aplicação dos exercícios das sílabas átonas e tónicas às subpartes de “pensamento organizado”.

No quarto ensaio começámos novamente por um aquecimento de corpo em que tentei transmitir à actriz três ou quatro segmentos de movimento da “linguagem de treino” e seguidamente acrescentei a esse padrão de movimento as variáveis trabalhadas no ensaio anterior como a da “imobilidade” e do “grau de verticalidade”. No decorrer do aquecimento ainda introduzi o treino de alternância de duas linguagens: a “quotidiana” e a “de *treino*” sem retirar a aplicação das variantes anteriormente trabalhadas. Posteriormente, focámo-nos nos quadros de “pensamento organizado” e passámos aos exercícios de dizer o texto sussurrado numa “cadência” acelerada, de forma perceptível sem interrupções e praticámos o exercício de proferir o texto com obstrução dos lábios e da língua. Ainda, relativamente aos quadros referidos fizemos uma leitura do texto com alternância dos exercícios de articulação de voz anteriormente efectuados: sílaba a sílaba; diferenciação de sílabas átonas e tónicas; texto sussurrado acelerado e com obstrução de lábios e língua. O preciosismo relativo ao treino da elocução do texto, no tratamento dos quadros de “pensamento organizado”, foi premeditado no sentido de o diferenciar do “pensamento orientado” e do “pensamento livre”.

No quinto ensaio e mais uma vez incidindo nos blocos de “pensamento organizado” fizemos a marcação da respiração atribuindo pausas e suspensões, lembrando que uma pausa é uma interrupção da fala seguida de inspiração e uma suspensão é, igualmente, uma interrupção de uma frase mas não pressupõe seguir-se de uma tomada de ar. Por uma questão de coerência foram marcadas as pausas e suspensões em todos os blocos de “pensamento organizado” e no processo de memorização foi solicitado à actriz que

fixasse não só as frases mas as zonas de interrupção de texto com ou sem inspiração. Neste ensaio, acabámos por fazer o treino de movimento, na segunda parte, pondo em prática mais segmentos de movimento da “linguagem de treino”, acrescentando-lhes as duas variáveis aplicadas no ensaio anterior e incluindo a da “direcção”, como uma novidade. Na parte final do ensaio o treino incidiu na alternância entre as três linguagens de movimento incluindo a “extraquotidiana” e as três variantes do movimento trabalhadas: “imobilidade”, “verticalidade” e “direcção”.

No sexto ensaio, com o primeiro bloco de texto memorizado, começámos a marcar os movimentos nas pausas e suspensões partindo da premissa de que em quadros de “pensamento organizado” não há sobreposição de movimento com a elocução da palavra. O rótulo da primeira subparte é de “pensamento organizado”, de “linguagem quotidiana” com a variável da “imobilidade”, logo os movimentos foram propostas da actriz que ocuparam as pausas e suspensões do texto. Depois de se proceder à composição de movimento do primeiro quadro seguiram-se as repetições e afinação das não sobreposições de movimento com palavra. Acabámos este ensaio a praticar a “linguagem de treino” repetindo o vocabulário assimilado nas sessões anteriores e terminámos com a *cadência*, última variante do movimento, com alternância de linguagens.

O sétimo ensaio começou com um aquecimento autónomo da actriz através da “linguagem de treino” o qual foi passando a ser induzido com breves orientações alternadas de ocupação do pensamento. Havia que evidenciar a agilização do princípio de “apoio interior” intercalando as diferentes variáveis do movimento unicamente na “linguagem de treino” e, em seguida, optar por seguir exclusivamente na variante da “imobilidade”, passando a alternar, numa lógica inversa, as três *linguagens*. As três primeiras subpartes estavam memorizadas e deve sublinhar-se que são blocos de texto que pressupõem a aplicação dos três pensamentos. O monólogo inicia com o “pensamento organizado” no primeiro quadro, passando em seguida para o “pensamento orientado” em “linguagem quotidiana” aplicando-se a variante da “imobilidade”, terminando, a terceira parte com a adopção “pensamento livre”. Os trabalhos foram encerrados com a leitura integral do monólogo.

No oitavo dia de ensaio decidimos fazer um aquecimento de movimento alternando a “linguagem quotidiana” com a “extraquotidiana”, incidindo na sobreposição das variáveis “imobilidade” com “grau de verticalidade”; “imobilidade” com “direcção”; “imobilidade” com *cadência*; *cadência* com “grau de verticalidade” e “direcção” com

cadência. Seguiu-se a repetição dos três primeiros blocos e a composição do quarto bloco. Note-se que a seguir ao terceiro quadro de “pensamento livre” voltámos a optar por um bloco de “pensamento organizado” em “linguagem quotidiana” incidindo apenas na variável da “imobilidade”, ou seja, na alternância de movimento e voz, mas desta vez com três sobreposições entre gesto e palavra. Estruturámos a composição de movimento para o quarto quadro e repetimo-la até encontrarmos as acções físicas definitivas. O ensaio terminou com a passagem das quatro primeiras subpartes.

Na sessão de trabalho seguinte decidimos voltar ao enfoque sobre a prática do vocabulário de “linguagem de treino” ao qual a actriz sugeriu ir sobrepondo à elocução do texto memorizado. Posteriormente, passámos a incluir o quinto quadro de “pensamento livre” e começámos a composição do sexto quadro em que o rótulo de composição de movimento requeria, pela terceira vez, “pensamento organizado” mas em “linguagem extraquotidiana” e sob a variável “imobilidade”, sem sobreposições de texto e movimento. Por conseguinte, passámos a trabalhar o movimento isoladamente em “linguagem extraquotidiana” com a variável da “imobilidade” até encontrarmos um esboço cíclico de acções físicas no qual pudéssemos incluir o texto. Assim concluímos a afinar as marcações exactas do sexto quadro de movimento fazendo repetidas passagens do mesmo.

Na décima sessão de ensaio, no início do mês de Abril, passámos o texto memorizado até ao sétimo quadro e relembámos as marcações com texto da primeira à sexta subparte. Contudo, como o sétimo quadro ainda não estava completamente memorizado e tratava-se de compor em “pensamento orientado”, decidimos treinar apenas as possibilidades de movimento. Neste caso, em particular fizemos exercícios em “linguagem de treino” com as variáveis de “imobilidade” e “grau de verticalidade” sobrepostas. Quando o pensamento é orientado a relação entre o texto e o movimento é aleatória. Concluímos este ensaio com uma gravação de vídeo das nove primeiras subpartes.

No final de Abril e durante o mês de Maio ensaiámos com menor frequência, o que não favoreceu uma progressão significativa a nível da composição. Logo, dos três ensaios que conseguimos concretizar durante esse período acabámos por concluir o nono quadro. Assim passámos várias vezes os nove quadros e ponderámos sobre a continuidade dos ensaios dado que estávamos praticamente no limite do prazo de apresentação e ainda tínhamos muito trabalho por concluir.

Acabámos por reunir no final de Junho para fazer uma retrospectiva e debater possibilidades de continuar. Em Setembro decidi inscrever-me pela segunda vez no segundo ano do mestrado com o objectivo de finalizar o projecto e, consecutivamente, o ciclo de estudos. No final de Setembro reuni-mos e aferimos uma calendarização para apresentarmos em Dezembro.

Em Outubro, retomados os ensaios, voltámos a treinar a alternância de linguagens e a treinar a execução de variáveis isoladas e sobrepostas. O texto foi passado no sentido de aferir o que estava memorizado. Os sete primeiros quadros estavam mais consistentes a nível da memorização e acabámos por fazer uma leitura até à parte final do monólogo. Seguidamente, incidimos nos exercícios de articulação de voz nos blocos de “pensamento organizado”, contudo, havia que recuperar o movimento composto e repeti-lo. Alguns gestos estavam de tal forma assimilados que iam sendo recuperados mas de forma imprecisa. O visionamento da gravação em vídeo captada no último ensaio em Maio foi essencial para a afinação da articulação dos movimentos e para o depuramento da relação entre o movimento e a palavra. Assim, conseguimos voltar à composição dos quadros de “pensamento organizado” com a maior celeridade possível.

Ao terceiro ensaio de Outubro estávamos a executar com destreza o que tínhamos abandonado em Maio. Acabámos por trabalhar o oitavo quadro que é de “pensamento livre” e começámos a preparar a nona subparte, a quarta de “pensamento organizado”, em “linguagem de treino” com a simultaneidade das variáveis “imobilidade” e *cadência* e com cinco sobreposições de gesto e palavra. Levámos mais dois ensaios para completar o nono quadro de movimento e treinar os anteriores. Devemos levar em conta que os quadros de “pensamento organizado” são mais morosos pelo grau de exigência da execução dos movimentos numa relação constante com a palavra.

Ao décimo quinto ensaio fizemos um aquecimento de movimento treinando a ocupação do pensamento agilizando a aplicabilidade do “apoio interior” intensificando as alternâncias sem procurar efeitos dispersivos mas, sobretudo, para afastar a actriz da simulação do próprio processo. Nesta lógica processual é essencial mantermos uma relação frequente com o treino do movimento através da noção de reocupação do pensamento e da respectiva execução da linha de movimento correspondente. Logo incidimos com maior intensidade na aplicação dos princípios transversais a toda a composição. O décimo quadro é de “pensamento livre” e foi concluído no ensaio seguinte.

No décimo sexto ensaio, estávamos com os dez primeiros quadros trabalhados num bom nível de execução. Nessa sessão passámos três vezes a parte de composição memorizada e começámos a concentrar-nos no texto das quatro subpartes que se seguiam. O décimo primeiro bloco de “pensamento orientado”, de “linguagem extraquotidiana” e com a variável *cadência*, juntamente com a subparte seguinte de “pensamento livre” foram treinadas e repetidas várias vezes.

Em Novembro o ritmo dos ensaios voltou a decair e decidimos gravar em formato de vídeo os doze quadros treinados e focarmo-nos exclusivamente na memorização do texto do décimo terceiro e do décimo quarto quadro. No último ensaio de Novembro tentámos concluir até ao décimo quarto quadro mas ficamos pouco consistentes.

No mês de Dezembro interrompemos os trabalhos e reunimos no início de Janeiro para marcar ensaios. No primeiro ensaio de Janeiro voltámos a ler o monólogo e passámos ao trabalho de afinar os doze primeiros quadros. Conseguimos no segundo ensaio de Janeiro compor o décimo terceiro quadro de “pensamento organizado”, “linguagem quotidiana” com as variáveis de “imobilidade” e “direcção” sem sobreposições de movimento e voz.

Ao vigésimo ensaio voltámos a treinar as alternâncias de linguagem e as referidas variáveis, afinámos o décimo terceiro quadro e passámos ao décimo quarto, sendo este de “pensamento orientado”, “linguagem extraquotidiana” com as variáveis *cadência* e “direcção”. Por fim, conseguimos concluir catorze quadros com a composição de movimento trabalhada.

No ensaio seguinte passámos o texto do início ao fim sem interrupções, contudo, os dois últimos quadros estavam memorizados com algumas imprecisões mas, assim, foi possível avançar claramente na composição de movimento dos quadros seguintes. No décimo quinto bloco estávamos perante o penúltimo quadro de “pensamento organizado” numa “linguagem de treino” restringido à variável da “direcção” sem sobreposições. Conseguimos marcá-lo sem dificuldades. Avançámos para o décimo sexto quadro de “pensamento livre”.

Ao vigésimo segundo ensaio faltava-nos trabalhar os quatro últimos quadros. Assim, passámos o texto do início ao fim, praticamente sem interrupções, e ensaiámos até ao décimo sexto quadro com o movimento. Na décima sétima subparte como se tratava de “pensamento orientado”, de alternância entre a “linguagem quotidiana” e “extraquotidiana” com as variáveis de “imobilidade” e “grau de verticalidade” é importante evidenciar que, pela primeira vez, fizemos alternância de linguagens no

mesmo quadro. Logo praticámos sobretudo a destreza dessa transição e incluímos a elocução do texto. Treinámos os quadros e registámos em vídeo. Estávamos prestes a chegar ao décimo oitavo quadro, o mais longo a nível de texto e exigente dadas as variáveis implicadas.

Assim, nos dois ensaios seguintes começámos sempre por passar as partes concluídas em primeiro lugar e focámo-nos na composição do décimo oitavo, tratando-se de um bloco de “pensamento organizado”, “linguagem quotidiana” com as quatro variáveis: “imobilidade”, *verticalidade*, *cadência* e “direcção”, acrescida de sete sobreposições de movimento e voz. Apesar de estarmos perante um quadro trabalhoso chegámos a uma proposta acabada de composição em que esclarecemos a execução de todos os segmentos de movimento.

No vigésimo quinto ensaio passámos o texto isoladamente sem interrupções e experimentámos fazer os dezoito quadros seguidos. Acabámos por trabalhar o décimo nono quadro de “pensamento orientado” com alternância, pela primeira vez, das três linguagens “quotidiana”, “extraquotidiana” e “treino”, assumindo como única variável a “imobilidade”. O vigésimo e último quadro como se tratava de “pensamento livre” foi, apenas, passar o texto numa lógica de movimento desprovida de constrangimentos. Acabámos esta sessão de trabalho por conseguir fazer um primeiro ensaio corrido.

No encontro seguinte aquecemos o movimento imanado pelo “apoio interior” em que as reocupações de pensamento iam sendo alternadas entre as linguagens e variáveis, ao mesmo tempo, que a actriz ia passando o texto ciclicamente. Seguiu-se um ensaio corrido em que tomei notas e procedi a pequenas alterações, numa segunda passagem ia orientando o ensaio pontualmente sem interromper. Até que chegámos à terceira e última repetição e deixei o monólogo desenrolar-se sem fazer qualquer observação.

Tinha chegado o momento de treinar o monólogo com as legendas, dos respectivos quadros, projectadas numa tela. Assim preparei a apresentação de slides, e no vigésimo sexto ensaio, experimentámos passar o monólogo e afinar a transição de legendas identificativas do processo de composição de cada subparte.

Na vigésima sétima sessão ensaiámos o monólogo com a projecção dos rótulos de cada bloco numa tela de fundo e repetimos duas vezes o que foi registado em vídeo e nos serviu para observarmos a conformidade entre a execução e a enunciação dos quadros.

Nas duas últimas semanas de Fevereiro tivemos de interromper os trabalhos salvaguardando mais oito ensaios antes da apresentação final marcada para o dia 16 de Março.

No dia 6 de Março retomámos a última etapa de ensaios e fizemos duas passagens de todo o texto seguidas de outras duas de movimento e texto. Procedemos a algumas afinações, sobretudo referentes a quadros de “linguagem de treino”, focando-nos sobre o depuramento da execução de alguns movimentos menos precisos. Acabámos por trabalhar sobretudo as sobreposições de movimento e voz, aprimorando a consonância entre o gesto e a palavra. Por fim, fizemos uma passagem sem interrupções, em que fiz o levantamento das imprecisões mais relevantes para serem trabalhadas no ensaio seguinte.

No ensaio do dia 7 de Março começámos com um aquecimento na “linguagem de treino”, posteriormente foram passadas as notas de rectificação à actriz do ensaio anterior e procedemos a uma passagem de movimento e texto sem interrupções. Em seguida foi efectuada mais uma afinação no quadro 1.4.3. em que a “linguagem extraquotidiana” requeria desenvolver uma relação dissonante entre a aceleração do texto e a desaceleração da elocução das palavras. Acabando por optar, dado que era um quadro de “pensamento orientado”, não criar uma relação directa entre as variações de “cadência” de movimento e a pulsação da proferição das palavras. No quadro 1.5. verificámos com maior acuidade a relação alternada entre o movimento e a elocução das palavras devido a tratar-se de um quadro de “pensamento organizado” em que a precisão da execução deve ser elevada. Por fim, terminámos com a execução dos quadros sem interrupções.

No ensaio de dia 9 de Março fizemos um aquecimento em que o texto foi proferido do princípio ao fim e o movimento foi executado pelas variáveis, “imobilidade”, “verticalidade”, “cadência” e “direcção”. Seguidamente trabalhámos toda a sequência e deparamo-nos com algumas imprecisões no quadro 2.1.1. no qual acabámos por nos focar numa afinação detalhada levando em conta as sete sobreposições e considerando que se tratava do quadro de texto mais extenso de “pensamento organizado”. Neste ensaio acabámos com mais uma passagem seguida.

No dia 12 de Março começámos mais uma vez por um aquecimento de alternância entre as três linguagens de movimento, sucedendo-se um ensaio de movimento e texto corrido. Acabámos por afinar o quadro 2.2 por ser aquele em que a alternância das três linguagens é evocada onde nos deparamos com possibilidades de movimento muito

diferenciadas que podiam ser um pouco mais expansivas e foi sobre esse princípio que trabalhámos em tornar mais clara a diferenciação entre as três. No último terço do ensaio fizemos uma passagem com a projecção dos rótulos dos quadros e terminámos o ensaio a ponderar qual seria a forma mais adequada de proceder relativamente à projecção dos rótulos. Acabámos por decidir fazer pausas subtis na elocução do texto, aquando da transição de quadros, permitindo assim a possibilidade do público no dia da apresentação poder acompanhar a relação entre o que estava escrito na projecção e o que ia sendo executado ao nível do movimento e da voz. Fizemos e registámos em vídeo uma passagem com a projecção dos rótulos na tela de fundo.

No dia 13 de Março visionámos o ensaio do dia anterior e decidimos não acentuar tanto as pausas entre quadros evitando, assim, prejudicar a dinâmica de continuidade da apresentação. Desse modo, decidimos fazer pausas quase imperceptíveis nos momentos de transição crendo que com uma introdução e conversa posterior pudéssemos elucidar o público e o júri sobre os propósitos da apresentação do monólogo propriamente dita. Acabámos este ensaio a fazer duas passagens com projecção de rótulos.

No ensaio de dia 14 procedemos a três passagens do monólogo completas com a respectiva projecção dos rótulos e no último ensaio de dia 15 recorreremos a apenas a duas passagens e acabámos por conversar sobre o processo de trabalho fazendo um balanço desde o primeiro ensaio.

Anexo IV - Folha de Sala da Apresentação

Escola Superior de Teatro e Cinema

Mestrado em Artes Performativas - Teatro do Movimento

Mestrando: Ricardo Gageiro

Professora Orientadora: Professora Doutora Eugénia Vasques

Professor Co-orientador: Professor Mestre Luca Aprea

Título do Trabalho de Projecto:

O Rio - Um Estudo sobre Processos de Composição de Movimento

O monólogo a apresentar foi extraído da obra *Omero, Iliade* de Alessandro Baricco, escrita em 2004 e publicada pela Giangiacomo Feltrinelli Editore. A versão castelhana *Homero, Ilíada* de Xavier González Rovira foi publicada em 2005 pela Editorial, Anagrama e serviu a tradução portuguesa elaborada por Margarida Mestre. A intérprete convidada para a aplicação dos processos em estudo foi a actriz Teresa Tavares.

Desde a noção de “tarefa real” legada em aula pelo professor Luca Aprea que comecei por pôr em prática a noção de ocupação do pensamento enquanto executava um determinado movimento ou uma sequência, mesmo que aleatória, de movimentos. A “tarefa real” é uma proposta para onde pode tender, conscientemente, o movimento, ou ser entendida como uma imposição premeditada interpretável.

Mover o corpo através da aplicação do princípio da “tarefa real” é, também, proporcionar uma afinação perceptiva numa perspectiva precisa para o intérprete. A expressão “tarefa real” é uma reinterpretação do conceito de “acção real” de Eugénio Barba que nos expõe a ideia de não simulação como princípio elementar para o treino do actor, tal como descreveu em *Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*.

Quando ocupamos o nosso pensamento com uma ou mais *tarefas reais* podemos deparar-nos com um outro conceito operativo apelidado pelo professor Luca Aprea de “apoio interior” ou *foco de atenção*, continuando a tratar-se de incumbir premeditadamente, uma indução racional para a acção. O “apoio interior” pode entender-se como uma combinação de *tarefas reais* instigadora de possibilidades de movimento.

Neste trabalho de projecto, mediante a minha prática, decidi optar por rotular ocupações de pensamento diferenciáveis - o “pensamento organizado”, o “pensamento orientado” e o “pensamento livre”.

No “pensamento organizado” o propósito é estabelecer uma relação entre o movimento e a palavra constante, sem oscilações significativas, que possa repetir-se com precisão. Opta-se, predominantemente, por não sobrepor o movimento à palavra e por se marcar e afinar sobreposições pontuais. No “pensamento orientado” a relação entre o discurso físico e o falado é aleatória sendo que o texto é proferido sem interrupções evidenciáveis. No “pensamento organizado” como no “*pensamento orientado*” a corporalidade é norteadada por tipos de *linguagem* e *variáveis* distintas. No “pensamento livre” a única obrigatoriedade é dar continuidade à pronúncia do texto.

Recorremos a três tipos de “linguagem – quotidiana”, “extra-quotidiana” e “de treino”. Na “linguagem quotidiana”, o intérprete assume acções físicas realistas, na “linguagem extraquotidiana” o movimento assume-se pelo movimento, sem qualquer intenção de significar e na “linguagem de treino” o corpo obedece a um vocabulário de segmentos de movimento, pré-determinados, que desembocam uns nos outros, o que lhes confere a possibilidade de serem continuados, afastando-os da imprecisão ou da interrupção.

As *variáveis* do movimento evocadas são a “imobilidade”, entendida como suspensão do movimento e, ao mesmo tempo, interpretada como um estágio de prontidão para movimentos subsequentes; o “grau de verticalidade” que diferencia a movimentação por planos: vertical, intermédio e horizontal; a “direcção” que no caso deste projecto é assumida em linhas rectilíneas de movimento, sobretudo de locomoção no espaço e, por fim, a *cadência* que se refere à aceleração, desaceleração ou manutenção da pulsação do movimento.

Este estudo sobre processos de composição entende-se como um território de reflexão que emerge da relação entre o movimento e a palavra. Trata-se de uma ferramenta para ponderar sobre as problemáticas do processo criativo do intérprete.

Um agradecimento especial à actriz Teresa Tavares por se ter disponibilizado em participar no projecto, à Margarida Mestre pela tradução do monólogo, ao gabinete de produção da Escola Superior de Teatro e Cinema, ao Grupo de Teatro de Carnide e à Escola de Dança E.D.S.A.E. pela disponibilização de espaço de ensaio.

Ricardo Gageiro, 16 de Março de 2012

