



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

A INVESTIGAÇÃO DO JOGO CÊNICO NO CORPO DO ATOR
EM FORMAÇÃO ATRAVÉS DO SISTEMA LABAN/BARTENIEFF
DE ANÁLISE DO MOVIMENTO

ADRIANA FERREIRA BONFATTI

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elza de Andrade
Linha de Pesquisa: Processos Formativos e Atuação Cênica

RIO DE JANEIRO

Agosto de 2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

A INVESTIGAÇÃO DO JOGO CÊNICO NO CORPO DO ATOR
EM FORMAÇÃO ATRAVÉS DO SISTEMA LABAN/BARTENIEFF
DE ANÁLISE DO MOVIMENTO

ADRIANA FERREIRA BONFATTI

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elza de Andrade
Linha de Pesquisa: Processos Formativos e Atuação Cênica

RIO DE JANEIRO

Agosto de 2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

A INVESTIGAÇÃO DO JOGO CÊNICO NO CORPO DO ATOR
EM FORMAÇÃO ATRAVÉS DO SISTEMA LABAN/BARTENIEFF
DE ANÁLISE DO MOVIMENTO

por

Adriana Ferreira Bonfatti

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elza de Andrade
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof^ª. Dr^ª. Jacyan Castilho de Oliveira – UFBA

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Martins Soares – UNIRIO

Rio de Janeiro, 12 de setembro de 2011

A

Márcio, Luiza e João Pedro

movimento diário em meu coração.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO; à Prof^ª. Dr^ª. Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar) e à Prof^ª. Dr^ª. Joana Ribeiro da Silva Tavares, pelas valiosas contribuições no processo de qualificação deste projeto; aos professores com os quais tive aula durante a conclusão dos créditos, Dr. Adilson Florentino, Dr^ª. Beatriz Resende, Dr. Charles Feitosa, Dr^ª. Elza de Andrade, Dr. Iremar Brito, Dr^ª. Nara Keiserman e Dr. Paulo Merisio; aos colegas mestrandos e doutorandos, pela cumplicidade no percurso desta dissertação; ao Departamento de Interpretação Teatral da UNIRIO em especial à Prof^ª. Dr^ª. Elza de Andrade, pelo convite para ministrar aula de Expressão Corporal II e III como estágio de docência para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Ministério da Ciência e Tecnologia, através do CNPQ, pela bolsa de estudos concedida.

Aos meus professores do *Laban/Bartenieff Institut of Movement Studies*, Jackie Hand, Jonh Chanik, Karen Bradley, Karen Studd, Martha Eddy, Tom Caschiero, Trisha Bauman e em especial a Ellen Goldman e Ted Erhardt pelo acolhimento afetuoso da minha brasilidade em terras estrangeiras; aos meus colegas Anna Bella, Ana Bevilaqua, Anastasis Siotas, Frederic Curry, Melanie George, Sara Yamada, Se Hyoung Jang.

À Marina Motta e Pedro Lima, pela orientação nas traduções do inglês e do alemão.

À Regina Miranda, mestra, diretora e coreógrafa que me convidou a abrir as portas infinitas do Sistema Laban/Bartenieff.

À Marina Salomon e Ana Bevilaqua, amigas e companheiras imprescindíveis em meu percurso “labaniano”, pela participação nas aulas e nas fotos.

À Cia. Atores Bailarinos com a qual tive o privilégio de “incorporar” os conceitos e as teorias do Sistema Laban/Bartenieff e o prazer de trabalhar como atriz-bailarina.

À amiga Ana Achcar, pelo convite para ministrar uma oficina para seus alunos de “Interpretação V” na Escola de Teatro da UNIRIO, e pelo apoio e incentivo constantes nos meus estudos acadêmicos.

Ao mestre Sotigui Koyaté, presença iluminada no meu dia-a-dia.

À Denise Dessaune, amiga em todas minhas conquistas e crises.

À Jean Marie Debrul, pelo incentivo diário na busca pela beleza do movimento.

Aos meus alunos, que acreditaram no projeto e generosamente compartilharam comigo esta jornada.

À Glória Costa Oliveira, pelo suporte doméstico e afetivo para meus filhos na minha ausência.

Aos meus pais Itamar e Neide e aos meus queridos irmãos Maurício, Regina, Cláudia e Paulo. Obrigada pela presença e incentivo constante.

A Márcio Andrade, pelo seu amor.

Aos meus filhos Luiza e João Pedro, crianças incríveis, que corajosamente superaram com criatividade a minha ausência durante inúmeros finais de semanas e férias escolares para que eu pudesse estudar nos EUA e elaborar esta dissertação.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À Prof^ª. Dr^ª. Elza de Andrade, minha orientadora, pelo auxílio na elaboração formal deste estudo. Minha sincera gratidão pela sua disponibilidade em ouvir minhas dúvidas, pelo respeito e paciência com meu processo de criação através da escrita e pela sua dedicação.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta o jogo como uma proposta metodológica para a formação corporal do ator, tendo como suporte teórico-prático alguns princípios e conceitos do “Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento”. O estudo foi desenvolvido a partir da criação, sistematização e aplicação em sala de aula de dois jogos distintos. O primeiro, “Cartas em Jogo”, aborda a possibilidade de construção da “presença” do ator no contexto da “pós-dramaticidade” (conceito sistematizado por de Hans-Thiers Lehmann) utilizando como ferramenta os “Padrões de Desenvolvimento e Organizações Corporais” dos *Bartenieff Fundamentals*; o segundo, “Jogo através do bastão”, aborda a necessidade da percepção do corpo tridimensional do ator dentro do espaço cênico, utilizando como suporte a “Escala de Defesa” de Rudolf Laban e os estudos de Ellen Goldman sobre o contexto da comunicação inseridos nesta mesma escala.

Palavras-chaves: Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento; Jogo; Formação do ator; Corpo.

ABSTRACT

This research presents the game as a methodological proposal for the actor's body training having as theoretical and practical support some principles and concepts from the “Laban/Bartenieff Movement Analysis System”. The study has been developed from the creation, systematization and application in classroom of two games. The first one, “Cards in the game” addresses the possibility of building the actor's “presence” in the context of post-dramatic theater (concept developed by Hans-Thiers Lehmann) using as tool *Bartenieff Fundamentals* “Developmental Patterning”. The second one, “Game with bat” addresses the need for the actor to perceive his tridimensional body within the scenic space, using as support the studies of Ellen Goldman on the context of communication inserted in Rudolf Laban's “Defense Scale”.

Keywords: Laban/Bartenieff Movement Analysis System; Game; Actor's movement training; Body.

Quem sabe, de verdade, o que é feito há vários anos, todos os dias da semana, quando dezenas de alunos se esforçam para descobrir as leis do movimento, do espaço, da interpretação, da forma? Tal desconhecimento provavelmente seja devido a dificuldade de transmitir, em palavras, a experiência de uma pedagogia teatral. Apenas o corpo comprometido com este trabalho pode verdadeiramente sentir a justeza do movimento, a precisão de um gesto, a evidência de um espaço. Apenas o ator que está no jogo pode perceber o desvio, a hesitação (...). Somente um grupo de alunos totalmente implicado nesta aventura está em condições de “compreender”, parcial ou totalmente, o que se deve fazer, pois o teatro e seu trabalho de corpo são coisas ligadas a uma experiência vivida, de transmissão oral e de longo prazo, indispensáveis numa iniciação. (LECOQ, 2010: 20)

As palavras são apenas aproximações das experiências que são evocadas, elas servem como guias para explorar o conteúdo expressivo do movimento. (BARTENIEFF, 1980: 60)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPITULO 1 – O SISTEMA LABAN/ BARTENIEFF E O JOGO	09
1.1 Apresentação dos autores: Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff	09
1.2 O Sistema Laban/ Bartenieff de Análise do Movimento	26
1.3 O corpo em situação de jogo	45
CAPITULO 2 - CATEGORIA CORPO - “CARTAS EM JOGO”	55
2.1 O corpo pós-dramático segundo H. T. Lehmann	55
2.2 O Sistema Laban/Bartenieff como proposta para a formação do corpo pós-dramático	63
2.2.1 Pressupostos labanianos	63
2.2.2 Padrões de desenvolvimento dos <i>Bartenieff Fundamentals</i>	67
2.3 “Cartas em Jogo”	79
CAPÍTULO 3 - CATEGORIA ESPAÇO - “JOGO ATRAVÉS DO BASTÃO”	104
3.1 A “Escala de Defesa” de Rudolf Laban	115
3.1.1 A comunicação na Escala de Defesa segundo Ellen Goldmann	121
3.2 “Jogo através do bastão”	125
CONCLUSÕES	134
BIBLIOGRAFIA	139
ANEXO 1 – Anotações sobre o encontro com Hans-Thies Lehmann e Eleni Varopoulou	145
ANEXO 2 – Encarte – DVD sobre “Cartas em Jogo” e “Jogo através do Bastão”	154

INTRODUÇÃO

Sempre quis e gostei de ensinar, mas ensinar, sobretudo, para conhecer. É ensinando que posso continuar minha busca, no sentido de conhecer o movimento. É ensinando que conheço melhor como tudo se movimenta. (LECOQ, 2010: 35)

Todas as vezes que tento localizar, no tempo cronológico, um momento específico da minha vida, onde tenha sido desencadeado um processo de percepção diferenciado sobre meu corpo, ou talvez destacar um fato importante que tenha gerado minha curiosidade inicial sobre o movimento, percorro um caminho longínquo até minha infância, guiada por uma espécie de memória afetivo-corporal.

Sempre acreditei no corpo. Desde criança, meu corpo em movimento tem sido uma das minhas principais referências. É por meio dele que consigo criar e estabelecer relações dinâmicas com as pessoas e o meio ambiente, sejam elas prazerosas ou não, de completude ou isolamento, de realização ou frustração. É através da vivência do/no corpo que minhas experiências e minha imaginação têm se concretizado e ganhado sentido. É a partir do corpo que consigo perceber a mim mesma, o mundo e as possibilidades de recriá-lo.

À procura de um lugar onde meu corpo pudesse concretizar este sentido existencial cheguei até as artes cênicas, e nela tenho tido o privilégio de vivenciar uma trajetória artística, acadêmica e profissional.

Nas duas últimas décadas, dois fatos importantes marcaram este percurso: a entrada no Bacharelado em Artes Cênicas na UNIRIO e meu trabalho na Cia. Atores Bailarinos.

Ingressei na UNIRIO em 1990 e, na época, esta opção estava relacionada ao desejo de uma expansão artística como intérprete e a uma procura por atualização e aprofundamento nos estudos teóricos das artes cênicas.

Durante todo o curso, pude constatar, como aluna, que meu maior foco de interesse estava no corpo do ator, não só no seu percurso e evolução dentro do espaço cênico teatral, como também nas experiências das diversas abordagens de treinamento propostas por alguns dos grandes encenadores-pedagogos do século XX.

O encontro com a Companhia Atores Bailarinos deu-se em 1989, e nesta companhia trabalhei por cerca de vinte anos. Com a direção da coreógrafa Regina Miranda, o trabalho desta companhia veio ao encontro do que eu estava procurando enquanto intérprete e pesquisadora do movimento.

Artisticamente, naquele momento, o fato que me chamou mais atenção foi o processo de criação dos espetáculos. Mais especificamente, fui tocada pelo percurso de cada intérprete entre a criação inicial de um determinado movimento, nos ensaios, e a chegada ao que iria ser apresentado ao público, como um primeiro resultado final de um processo de trabalho.

Historicamente, em 1980 a dança-teatro começava a despontar no Brasil: a companhia *Tanztheater Wuppertal* da diretora e coreógrafa Pina Bausch (1940-2009) fazia sua primeira turnê na América Latina. Apresentando-se no Teatro João Caetano, na cidade do Rio de Janeiro, com o espetáculo “*Kontakthoff*”, Pina Bausch, hoje reconhecida como uma das maiores inovadoras das artes cênicas do século XX, presenciou, naquele ano, metade da plateia retirar-se do teatro no meio da apresentação de seu trabalho.

Dentro daquelas circunstâncias, o trabalho de Regina Miranda e da Cia. Atores Bailarinos era profundamente inovador, tanto para mim como para o cenário da dança contemporânea no Brasil.

Nos processos de criação da companhia fazíamos incursões na literatura, artes plásticas, teatro, cinema, etc. E o que desde o início me chamou atenção foi a maneira pela qual Regina Miranda conduzia o processo. Pesquisando junto aos artistas (e aqui também posso incluir iluminador, cenógrafo, figurino, músicos, etc.), Regina ia coreografando aos poucos, num processo minucioso e artesanal ao lado dos intérpretes, propondo não só elementos novos, mas também reivindicando autonomia criativa. Lançava desafios, mas respeitava e valorizava as particularidades e peculiaridades dos gestos e movimentos de cada um.

Durante os ensaios havia uma relação ativa e atenta entre os intérpretes e a coreógrafa que se traduzia numa convergência de ideias, experiências e emoções. Tais ensaios tornavam-se cada vez mais fluentes pela existência de um processo de treinamento, de criação e linguagem comum baseada no Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento. Isto não só facilitava como também enriquecia e aprofundava o desenvolvimento e a apreciação do trabalho.

Posso dizer que, desde então, encontrei na dança contemporânea da Cia. Atores Bailarinos e no Sistema Laban/ Bartenieff um caminho onde a dança e o teatro não têm fronteiras. E em meu trabalho como professora, orientadora de *workshops*, assistência de direção teatral, preparação corporal e orientação de movimento para atores, venho utilizando este suporte teórico-prático do Sistema como fio condutor nos processos de formação do ator e criação de espetáculos.

Com o objetivo de formalizar esta longa experiência prática com o Sistema, finalizei em 2009 meus estudos no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*

(LIMS) em Nova York e, em minha monografia de final de curso intitulada *I'm at one end, you are at the other* (2008), dediquei-me a investigar um caminho para o treinamento corporal do ator. A monografia me levou a perceber que eu estava apenas iniciando mais uma nova etapa acadêmica e, logo em seguida, ingressei no mestrado com o interesse voltado para um aprofundamento nesta investigação.

Minha pesquisa parte de alguns conceitos e princípios do Sistema Laban/Bartenieff, bem como de sua divisão didática/metodológica em “Categorias”, com o objetivo de criar um possível caminho para a formação do ator através do jogo.

Acreditando na ludicidade como um fator desencadeador do processo de aprendizagem, a pesquisa está voltada para a conscientização e sensibilização das potências psicofísicas do ator em formação, num contexto que chamo hoje de *corpo em situação de jogo*.

No Capítulo 1 apresento, de forma sintética, uma breve biografia de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff para que o leitor possa conhecer o percurso artístico/profissional e o contexto em que viveram os dois pilares que construíram o Sistema no qual fiz minha formação. Logo em seguida apresento a estrutura básica do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento segundo a perspectiva do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS)*; e, finalizando este capítulo, identifico os elementos essenciais do conceito de jogo com os quais tenho trabalhado.

No Capítulo 2 apresento e analiso um jogo criado e denominado por mim de “Cartas em Jogo”. Para isto, abordo a Categoria Corpo do Sistema Laban/Bartenieff, mais especificamente os “Padrões de Desenvolvimento e organizações Corporais” dentro dos conceitos e princípios dos *Bartenieff Fundamentals*, dialogando com o conceito de “presença” do ator na cena pós-dramática, apresentado por Hans-Thies Lehmann (2007). Investigo se o Sistema Laban/Bartenieff pode propor ao aluno-ator

um caminho para a formação e sensibilização de um corpo pós-dramático e de que maneira o jogo pode ser abordado neste contexto.

No Capítulo 3 apresento o “Jogo através do Bastão” como uma proposta de percepção e preparação corporal do ator para uma atuação no espaço cênico tridimensional. Para criação e análise deste jogo, abordo a Categoria Espaço do Sistema Laban/Bartenieff, utilizando os conceitos e princípios da “Escala de Defesa” criada por Rudolf Laban e os estudos, realizados por Ellen Goldman (1999; 2005), do contexto das relações interpessoais e da estrutura da comunicação contida nesta mesma Escala.

Minha prática de sala de aula e minha pesquisa acadêmica vêm abrindo portas para trabalhar *o corpo em situação de jogo*, utilizando como ferramenta básica as quatro categorias que estruturam hoje o Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento: Corpo, Esforço, Forma e Espaço. Mas, considerando que o tempo de duração do mestrado é insuficiente para abordar as quatro categorias com o rigor e aprofundamento necessários, optei por uma abordagem apenas dentro das categorias: Corpo e Espaço, deixando para um próximo momento o aprofundamento do jogo dentro das categorias: Esforço e Forma.

A opção por enfatizar primeiramente o trabalho nas categorias Corpo e Espaço, no contexto do jogo, está relacionada a motivos didáticos e acadêmicos. Didaticamente, considero importante começar o trabalho pela percepção, compreensão e experimentação do/no corpo, de suas partes, como se organizam, se relacionam, dos padrões de organização e conexões corporais internas, etc. Mas acho importante abordar, concomitantemente, o corpo numa perspectiva que o coloque com/no espaço, ou seja, preparar o corpo do ator desde o início numa perspectiva relacional, no jogo com o outro e com o espaço cênico.

Academicamente optei por abordar estas duas categorias por saber que o trabalho prático/teórico, desenvolvido por Irmgard Bartenieff (categoria Corpo), ainda é pouco traduzido e aplicado no Brasil, e que as teorias de Rudolf Laban inseridos na categoria Espaço se encontram mais exploradas e restritas ao campo da dança. Portanto, julgo significativo um estudo da aplicação dessas categorias voltadas para o trabalho de formação do ator. Esta pode ser então uma oportunidade não só para compartilhar o conhecimento que adquiri na minha formação no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS), mas também para contribuir com uma reflexão acadêmica do assunto.

A opção de deixar para um segundo momento a categoria Esforço está relacionada ao fato de saber que seu conteúdo é o mais conhecido e trabalhado pelas escolas de teatro e dança no Brasil e, conseqüentemente, onde também se concentra a maior parte das traduções de livros e produções acadêmicas.

A categoria Forma ficou também para um próximo momento, por ser a última categoria com que tenho trabalhado nos jogos em sala de aula. Considero que o tempo não foi tão suficiente para uma experiência e reflexão consistente quanto o estudo do Corpo e do Espaço.

Para a escrita desta dissertação, ministrei oficinas e aulas em algumas instituições educacionais voltadas para a formação de atores na cidade do Rio de Janeiro: Casa das Artes das Laranjeiras (CAL), UniverCidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Em todas elas pude testar, amadurecer e analisar os jogos, pela observação contínua dos corpos dos alunos-atores em sua formação. Mas não posso deixar de

destacar o laboratório experimental desenvolvido com os alunos do Bacharelado em Artes Cênicas da UNIRIO, dentro do Departamento de Interpretação Teatral.

Nesse laboratório tive a oportunidade de lecionar duas disciplinas ligadas à preparação corporal: em 2010.1 lecionei a disciplina “Expressão Corporal II” (60 horas) e, em 2010.2, dando continuidade ao trabalho, lecionei, para a mesma turma de alunos, a disciplina “Expressão Corporal III” (60 horas). Esta experiência foi fundamental na construção de grande parte desta pesquisa.

O privilégio de poder trabalhar, continuamente, com um mesmo grupo de alunos, durante um ano, permitiu não só um aprofundamento da pesquisa pela observação e análise, pelo acompanhamento do processo de maturidade dos alunos-atores em sua formação, como também possibilitou aos alunos um maior tempo para compreensão, entendimento, experiência e vivência dos seus corpos em situação de jogo.

Dissertar sobre um trabalho pedagógico que se realiza no dia a dia de sala de aula é sempre um desafio, pois, segundo Lecoq:

(...) apenas o corpo comprometido com este trabalho pode verdadeiramente sentir a justeza do movimento, a precisão de um gesto, a evidência de um espaço. Apenas o ator que está no jogo pode perceber o desvio, a hesitação (...). Somente um grupo de alunos totalmente implicado nesta aventura está em condições de “compreender”, parcial ou totalmente, o que se deve fazer, pois o teatro e seu trabalho de corpo são coisas ligadas a uma experiência vivida, de transmissão oral e de longo prazo, indispensáveis numa iniciação. (LECOQ, 2010: 20)

Sabendo ser esta pesquisa uma leitura particular de uma experiência pedagógica e artística, não pretendo ser a expressão de uma verdade única e absoluta, pois a

dinâmica natural da vida, do corpo e do próprio fazer teatral reivindicam uma postura imprescindível de permanente investigação.

O trabalho que se segue é apenas uma tentativa de encontrar “palavras móveis” para uma metodologia que tem em si uma dinâmica particular baseada numa prática corporal contínua no Sistema Laban/Bartenieff.

Espero com este trabalho poder contribuir com informações e estímulo para outras pesquisas práticas/teóricas e compartilhar os mistérios que circundam a formação do ator.

CAPÍTULO 1 – O SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO E O JOGO.

1.1 Apresentação dos autores: Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff

Rudolf Laban (1879-1959)



Rudolf Laban¹

A época em que Laban viveu foi um momento rico em todo o mundo ocidental. Arte, cultura e ciência estavam explodindo com novas ideias e novas formas. Físicos estavam explorando a relatividade e a mecânica quântica que mudariam nossa percepção do universo. Arquitetura e *design* eram influenciados pelo movimento da Bauhaus e a arte pelo impressionismo, cubismo e modernismo. As teorias psicológicas de Freud e Jung se estabeleciam. A revolução industrial estava em pleno vapor trazendo tanto as bênçãos da conveniência quanto as mazelas da guerra. O espiritualismo foi acordado por Madame Blavatsky e seu movimento teosófico que pregava a fraternidade entre todas as pessoas e a união de todos os seres. Ao mesmo tempo, Rudolf Steiner colocava em prática suas teorias metafísicas e espirituais através da filosofia, educação, trabalhos no campo e nas artes. Não é de se surpreender que a vida e o trabalho de Laban sejam tão artísticos quanto científicos e espirituais, e até mesmo paradoxais. Sua vida e seu trabalho refletiram o seu tempo. (CASCIERO, 1998: 16)

¹Disponível em:

http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://m.gmgrid.co.uk/sbres/599.%24plit/C_67_article_20663_85_body_article/ Acesso em 15/03/2011 às 17h.

Varaljai Vereknyei Esliget Falyi Laban Rezso Keresztelo Szent Janos Attila, conhecido como Rudolf Laban, nasceu no berço de uma família aristocrata, em 15 de dezembro de 1879, em Bratislava — atual Eslováquia. Seu pai ocupava o cargo de oficial militar do império Austro-Húngaro e, desde cedo, Laban o acompanhou em inúmeras viagens, tendo frequente contato com uma grande variedade de pensamentos, ideologias, religiões e culturas. Altamente intuitivo, criativo e com uma incrível capacidade de associar livremente pensamentos e ideias, foi praticamente escolarizado pelo mundo que o envolvia e, para uma pessoa livre como ele, a escola tradicional foi um lugar desconfortável, limitador, entediante e, na maioria das vezes, cerceava suas inclinações e seus desejos. Aos dezesseis anos começou a ter aulas de pintura, desenvolvendo sua competência para o desenho e sua percepção visual das formas geométricas.

De 1898 a 1899 vivendo em Munique — berço do expressionismo —, Laban começou seus estudos em linguagem e sistemas de notação de movimento como o de Beauchamp² e Feuillet³, e concomitantemente iniciou seus experimentos na sua primeira companhia e primeira escola de dança. Naquela época seu estilo de dança foi reconhecido como “dança livre”.

Em 1910 mudou-se para Paris e lá viveu poucos anos, retornando logo depois para Munique. Apesar da curta temporada em Paris, pode iniciar seus estudos de arquitetura na *École des Beaux Arts*. Com novos conhecimentos em matemática e

² Charles-Louis-Pierre de Beauchamps (1631-1705) foi coreógrafo, bailarino e compositor na França, e um dos diretores da Academia Real de Dança. Um dos principais nomes, na elaboração inicial de uma codificação da dança clássica. Foi responsável pela definição das cinco posições básicas do balé. Embora não tenha deixado nada escrito a respeito, quis atribuir à dança uma codificação que fosse reconhecida universalmente e a ele se credita a invenção do primeiro sistema de notação gráfica da coreografia, supostamente concluído em 1674.

³ Raoul Feuillet (1653 -1709); coreógrafo e teórico da dança da França. É lembrado pela divulgação do sistema de notação gráfica da coreografia desenvolvido por Pierre Beauchamp, na obra *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse* (1700). Obra precursora do processo de teorização da dança francesa. O sistema notacional veio a ser conhecido como “Notação Beauchamp-Feuillet”.

arquitetura, deu prosseguimento à sua pesquisa, observação e experimentação do movimento do corpo no espaço.

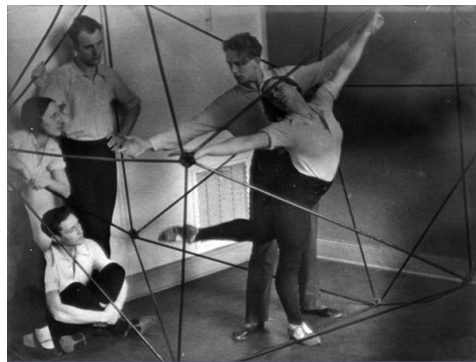
Durante o verão, entre os anos de 1911-1914, Laban mudava-se para sua escola no Lago Maggiore, em Ascona, na Suíça. Ele, junto a muitos outros artistas da época, aderiu ao movimento da *Lebensreform*⁴ acreditando na atividade física e na redescoberta do corpo e da natureza como uma das propostas para a construção de uma sociedade com valores opostos àqueles impostos pelo capitalismo e pela era industrial.

As temporadas junto à natureza foram fontes não só de criatividade na exploração de novas formas e maneiras de se movimentar, como também de produção intelectual. Ao lado de artistas e intelectuais como Herman Hess, D.H. Lawrence, Carl Jung, Isadora Duncan, Mary Wiggman, Franz Kafka e muitos outros, Laban viveu um momento intenso: explorou o movimento do corpo no espaço, as paixões, as emoções e a *psyché* humanas.

⁴ Movimento social iniciado no meio do séc. XIX na Alemanha e na Suíça; criticava a industrialização, o materialismo e a urbanização; propagava a volta à natureza como um estilo de vida, enfatizava a comida orgânica, nudismo, liberação sexual, a medicina alternativa, a *yoga*, a teosofia, a abstenção do álcool, cigarro, drogas. Duas revistas propagavam as ideias deste movimento: *Der Naturarzt* e *Die vegetarische Warte*.



Mary Wigman (1886-1973) em seu período de estudo com Laban, em Ascona, no Lago Maggiore.



Rudolf Laban's "icosahedron", part of his theory of movement analysis

Casal em estudo de movimento dentro da figura do icosaedro já tendo como referência a sistematização dos Coreóticos. Observa-se a mesma relação do corpo com o espaço da foto acima.

Nos trabalhos desse período revelam-se a influência do ocultismo em sua vida — iniciada na adolescência —, e o interesse pela conexão do movimento com os rituais religiosos.

Bem jovem, Laban foi apresentado à dança *Sufi* dos *Dervishes*, e entrou em contato com o poder desta dança de levar o homem a outros estados pelo transe e pelo movimento. Segundo seu próprio relato, o seu interesse pela dança surgiu nessa época, numa viagem para os Balcãs, na região entre o oriente Próximo e a Ásia Menor. Desde então, teve uma crença inquestionável no potencial mágico do movimento, e seu interesse e sua curiosidade guiaram-no para o ocultismo: ingressou na Associação Maçônica Rosa Cruz.

Com a crença e os estudos do ocultismo, um forte *background* em matemática e arquitetura, as experiências em Ascona e a grande paixão pelo corpo em movimento, Laban vai começar a sintetizar sua teoria sobre a “Corêutica” ou as “Harmonias Espaciais”⁵ que foi publicada somente em 1966 no livro *The language of movement: a guidebook to choreutics*⁶.

Nesse livro, Laban faz uma exploração da organização do movimento humano no espaço tridimensional privilegiando a sensibilização de um corpo receptivo das forças energéticas internas e externas, mobilizadas também pelo psíquico. Esta foi a base de um estudo bastante complexo ao qual Laban dedicou grande parte da sua vida.

De 1919 até 1926, já em Munique, Laban viveu um momento de estabelecimento e reconhecimento de sua carreira na Alemanha: fundou uma companhia de dança-teatro, abriu várias escolas de dança, criou um movimento de “dança coral”⁷ para amadores, escreveu artigos e livros, dançou, criou dezenas de coreografias e pode fazer muitas experimentações com seus dançarinos. Ele refere-se a esta fase de trabalho como um momento de “laboratório de movimento para sua própria pesquisa”⁸.

Laban colocou em cena bailarinos com corpos e idades diferentes numa

⁵ As “Harmonias Espaciais” serão abordadas no item 1.2 deste capítulo.

⁶ LABAN, Rudolf. *The language of movement: a guidebook to Choreutics*. Massachusetts: Plays, Inc, 1974. No prefácio deste livro Laban aborda a existência da palavra *choreosophia* que tem sua origem no grego antigo significando “o estudo ou a sabedoria do círculo”, uma complexa disciplina da cultura helenística. Laban faz uma associação desta palavra com três outras: 1) *Choreography*: coreografia, que significa literalmente o desenho ou a escrita dos círculos, sendo interpretado por Laban como “planejamento ou composição de um ballet ou uma dança”; 2) *Choreology*: coreologia que apesar de seu significado estar associado literalmente à lógica ou à ciência do círculo num estudo puramente geométrico, Laban reivindica-a como uma abordagem mais profunda, “como um tipo de gramática e ou sintaxe da linguagem do movimento que trata não só da forma externa do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional, baseando-se na crença de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente formam uma unidade inseparável; 3) e *Choreutics* (coreóticos), que pode ser explicado “como um estudo prático das várias formas (mais ou menos) harmonizadas do movimento”. (Livro tradução da autora)

⁷ Dança coral – coro de movimentos. Ver p. 18 e 19.

⁸ Disponível em: <<http://www.trinitylaban.ac.uk/>>

oposição clara à juventude e ao corpo estereotipado do balé clássico, acreditando que todo corpo tem sua beleza particular e cada idade tem um potencial e uma significação expressiva própria.

Por explorar dinâmicas de movimento diversas, ele evidenciou o caráter vigoroso e a energia viril dos homens nas danças populares, trazendo para suas coreografias tanto os dançarinos masculinos quanto as dançarinas, numa época em que existiam poucos homens em cena, e a dança se encontrava feminizada.

Em seu trabalho como coreógrafo e professor, dedicou-se a processos com ênfase no desenvolvimento de estilos de movimentos pessoais, em contraste com o vocabulário de movimento restrito e comum a todos os dançarinos do balé clássico. Isto correspondia à sua crença e ao seu desejo de reforçar a individualidade, permitindo que cada um se tornasse responsável por revelar sua própria fisicalidade e personalidade.

Nas danças populares e no balé clássico existia uma dependência total em relação à música. Laban propôs o movimento livre de marcações musicais. Segundo ele, “a dança é uma arte autônoma, que se apoia no movimento (...) não precisava ser reforçada por um acompanhamento musical” (Preston-Dunlop, 1995: 15).

Para ele os sons utilizados na cena podiam ser produzidos pelos corpos, por instrumentos musicais tocados pelos dançarinos ou mesmo por palavras expressas por um coro. Se a música fosse empregada, deveria ser subordinada ao movimento, sem necessariamente levar em consideração o gosto do público pelas partituras melódicas e românticas, nem entrar antes do trabalho da composição coreográfica.

Os figurinos poderiam ser simples, e uma dança poderia ser dançada duas vezes numa mesma noite com figurinos diferentes, para que se pudesse ver o efeito do figurino sobre a expressão da dança.

Laban coreografava tanto a partir de estruturas já preestabelecidas quanto a

partir de improvisações de seus bailarinos. Para isso desenvolveu estratégias de improvisação para serem realizadas em grupos ou individualmente. Em seu processo de formação e composição coreográfica procurou desenvolver nos dançarinos a autoconfiança na produção de movimentos espontâneos próprios e valorizar os movimentos surgidos a partir de improvisações com os parceiros.

Toda sua produção artística já revelava seu desejo e empenho para que a dança fosse considerada uma arte autônoma ao lado da arte do teatro e da música. Dentro desta perspectiva, Laban sabia que a dança só seria “levada a sério” pela elite cultural daquela época, se conseguisse ultrapassar o seu caráter efêmero. Para isto a dança deveria ganhar o *status* da palavra escrita e a autonomia em relação a outras artes, o que só foi possível quando ele criou um sistema de notação específico para dança.

Tal sistema ficou conhecido como *Kinetographie* (na Inglaterra), ou *Labanotation* (nos EUA), ou, ainda, como “Notação Laban de Movimento” (no Brasil). Através da notação, o movimento e a dança puderam ser descritos pela linguagem simbólica levando em consideração seus aspectos qualitativos e quantitativos.

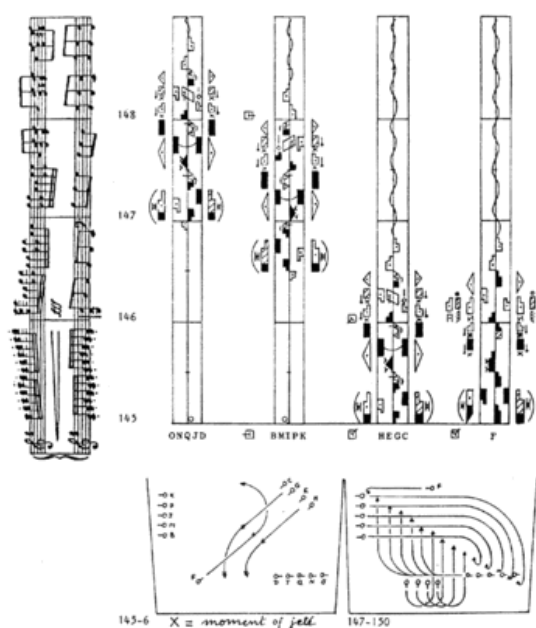


Laban ensinando seu sistema de notação de movimento. No quadro expositivo vemos, em sua maioria, os símbolos referentes a Espaço, ou seja, símbolos que localizam onde o movimento é realizado: em cima, embaixo, para frente, lado esquerdo, diagonal atrás no plano horizontal, etc.⁹

⁹ Fonte da foto: <www.google.com.br/search?client=safari&rls=en&q=rudolf+laban&ie=UTF-

A *Labanotation* é baseada em princípios espaciais, anatômicos e dinâmicos, que ao utilizar um sistema de registro de movimento criado a partir das leis universais da cinesiologia (*Kinects*), torna-se um sistema que nos permite reconstruir do mais simples ao mais complexo movimento. Por ser um sistema simbólico não verbal é capaz de eliminar a barreira entre as línguas e ser é universalmente aplicado.

Utilizada, inicialmente na dança, esta notação se expandiu com o tempo para o teatro, estudos e pesquisas em indústria, medicina, estudos culturais, psicologia e inúmeros outros campos onde movimento, espaço, tempo, expressividade estão envolvidos.



A Notação de Movimento funciona como a partitura para a música. Diferentemente da partitura musical que é construída na horizontal e lida da esquerda para direita, a notação de movimento é construída na vertical e é lida de baixo para cima. Na figura vemos na esquerda uma inversão da partitura musical para uma comparação com a partitura com notação de movimento à direita.¹⁰

Em 1927, Laban mudou-se para Berlim onde abriu Instituto de Coreografia e,

8&oe=UTF-8&redir_esc=&ei=mZ_zTeXhL4HBtgifp9IXnBg> Acesso em 11/06/2011, às 14h.

¹⁰ Disponível em:

<http://www.google.com.br/search?client=safari&rls=en&q=labanotation&oe=UTF8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&tbm=isch&source=og&sa=N&hl=pt-BR&tab=wi&biw=1140&bih=392> Acesso em 11/06/2011.

em 1929, já com 50 anos, ele não só era um grande líder no movimento de expansão da dança na Alemanha (*Ausdrucktanz*), como também um reconhecido e respeitado intelectual no campo da dança-teatro e do estudo do movimento.

Naquele mesmo ano, foi convidado para organizar o Desfile das Indústrias de Viena e, com a ajuda da Notação de Movimento, conseguiu “reunir uma multidão de pessoas procedentes de diversos lugares e fazê-las dançar juntas uma mesma sequência de movimento sem que houvesse a necessidade de ensaiá-las conjuntamente” (Guimarães, 2006: 48).

Este espetáculo que reuniu cerca de dez mil participantes serviu como um cartão de visita para que Laban fosse convidado a organizar, em moldes ainda maiores, a abertura dos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936.

O sucesso destes empreendimentos e sua capacidade de organizar uma multidão num coro de movimento despertavam, cada vez mais, o interesse dos nazistas do III Reich no poder na Alemanha. Mas existe uma grande diferença entre os propósitos e maneira de Laban trabalhar o coro de movimento e os dos organizadores das tropas nazistas. Trata-se de dança e não de exercício militar.

No coro de movimento (ou Dança Coral), o corpo está em permanente interligação com o meio que o rodeia. Em sua essência está a crença de que cada pessoa deve ser valorizada na sua individualidade e autonomia, sem necessariamente perder a interação com o social. Não se defende um comportamento único, mas sim a interdependência e intradependência do grupo. Laban acreditava no coro de movimento como um meio de restabelecer a dança como centro da vida comunitária.

Fazer um mesmo movimento em comunhão e harmonia não é a mesma coisa que marchar para um único comandante. O trabalho de Laban exigia do artista um exercício individual de corpo, mente e espírito, na verdade exigia um *domínio* do discurso da mente, corpo e espírito. Em contraste com a noção de domínio da raça do nazismo,

Laban entendia o *domínio* como um conhecimento profundo sobre si mesmo. (...) Ele entendia harmonia do coro de movimento não como uma mera estrutura ou como uma tropa de soldados, mas como uma atitude de ouvir, observar e compartilhar aspectos únicos, procurando uma base que permitisse que o estilo individual de cada participante, brilhasse e desse suporte aos outros. (BRADLEY, 2010: 30-31)¹¹ (grifos meus)

Não demorou muito para que Joseph Goebbels, o “Ministro da Propaganda Nazista, compreendesse o lugar que o indivíduo ocupava no trabalho coletivo de Laban, e imediatamente ele foi retirado do cargo de diretor do Teatro de Berlim, seus livros confiscados, suas escolas fechadas, suas coreografias proibidas de serem apresentadas, sua imagem denegrada e sua vida mantida sob vigilância.

Laban consegue sair da Alemanha, refugiando-se por pouco tempo em Paris, para, logo em seguida, ele e vários outros artistas serem acolhidos na Inglaterra por Leonard e Dorothy Elmhirst, um rico casal que resolvera construir um centro voltado para uma educação progressista e, eventualmente, refúgio de artistas. Doente e enfraquecido emocionalmente, retoma aos poucos seu trabalho.

Em 1942 o casal Elmhirst apresenta Laban a F. C. Lawrence, um rico industrial de Manchester. Este encontro gerou um convite para que Laban aplicasse seus estudos sobre os princípios de movimento nos diversos setores de trabalho das fábricas. Com os homens na guerra, as mulheres foram incentivadas a ocupar lugares dos homens. E era necessário encontrar um meio de favorecer um melhor rendimento com menor esforço físico.

¹¹ Laban escreveu um livro intitulado *The mastery of movement*. London: Macdonalds & Evans, 1950. A tradução do título em português ficou *Domínio do Movimento* (São Paulo: Summus, 1978). Por ser um dos poucos livros de Laban traduzidos para o português, é bastante indicado nas universidades e escolas de teatro e dança. Gostaria de esclarecer que a palavra *domínio*, usada na tradução do título do livro, traz interpretações muitas vezes equivocadas para os estudantes. A maioria das vezes “domínio” é interpretado como “controle”, como algo que posso “acessar” quando eu desejo. *Mastery* seria melhor traduzido no sentido de “profundo conhecimento”.

Baseando-se no uso dos princípios físicos de peso, espaço, tempo e fluxo para analisar as dinâmicas do movimento do corpo, Laban queria certificar-se de que as máquinas seriam mais produtivas, e as tarefas a serem executadas ganhariam mais eficiência e economia de esforço por parte dos trabalhadores, se eles empregassem determinadas qualidades de movimentos levando em consideração a especificidade de cada ação. Com este estudo, aprimorou seu sistema de notação e sistematizou sua pesquisa iniciada nos anos 20 sobre a *Eukinética* (Eucinéctica), publicando em 1947 (junto com F. C. Lawrence) o livro *Effort, economy in Human Movement*¹². Começando nas indústrias, este trabalho se expandiu para o mundo e para vários campos de trabalho.

Após o término da II Guerra Mundial, Lisa Ullmann (colaboradora de Laban desde a sua mudança para Inglaterra) abriu sua própria escola, o *Art of Movement Studio*, em Manchester. Este espaço se tornaria um centro da dança educacional na Inglaterra, onde Laban continuaria seu trabalho escrevendo, dando aulas práticas e fazendo conferências.

Com a colaboração de Lisa Ullmann, dedica-se então à sistematização de seu trabalho voltado para o ensino da dança na escola. Em 1948, quando várias escolas inglesas já tinham em seus currículos formais o ensino da dança segundo seus princípios, publica *Modern Education Dance*¹³.

Em 1953, Ullman e Laban se transferem para Addlestone, em Surrey, buscando uma expansão da escola. Cinco anos mais tarde, ele falece.

Historicamente, Laban é conhecido como o pai da dança moderna europeia e, como autor e professor, influenciou diversos artistas e pensadores. Foi também, com certeza, um dos grandes responsáveis pela formulação da base filosófica da nova dança-

¹² A edição utilizada nesta dissertação é a americana, onde houve uma mudança no título. LABAN, Rudolf ; LAWRENCE, F. C. *Effort: economy in body movement*. Nova York: Plays, Inc.1974.

¹³ LABAN, Rudolf. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

teatro alemã que veio a florescer nos anos 60 com Pina Bausch, Susannah Link entre outros.

Laban, seus estudantes e colaboradores ampliaram a compreensão do movimento influenciando a educação física, a arte, a terapia pela dança, a notação de movimento, a análise junguiana, a dança e o teatro.

Laban nunca planejou nada em sua vida. Como um verdadeiro visionário, a vida para ele era uma grande improvisação. Ele descreve a si mesmo como uma salamandra, e é possível vê-lo desta maneira – olhos *darting* para ver tudo, rápido, constantemente avançando. (...) Era simples. Em seu mundo, a vida era movimento e movimento era vida. (BRADLEY, 2010:1)

Irmgard Bartenieff (1900-1981)



Irmgard Bartenieff¹⁴

Irmgard Bartenieff nasceu em Berlim em 1900. Teve uma vida profissional múltipla ligada ao movimento. Foi dançarina, professora, fisioterapeuta, etnologista da dança, excelente notadora (*notator*) e terapeuta do movimento. Sempre com desejo de aprender, foi uma eterna estudante das artes, da música e da arqueologia.

Conheceu Rudolf Laban na Alemanha em 1925 e, a partir de então, seu trabalho e sua vida foram diretamente influenciados por suas teorias e práticas.

De 1925 a 1927 fez a sua formação no Sistema diretamente com Laban que, na época, já era um artista conhecido como dançarino e teórico do movimento. Suas

¹⁴ Disponível em: <www.limsonline.org> Acesso em: 15/03/2011, às 12h.

célebres ideias relacionadas à notação de movimento e à dança eram bastante respeitadas e se propagavam por toda a Europa.

Logo após sua formação, começou a trabalhar e ensinar com Laban nas diversas escolas criadas por ele na Alemanha.

Em 1928 conheceu seu futuro marido, o bailarino Michail Bartenieff (bailarino russo, judeu, que havia se mudado para Alemanha depois da Primeira Guerra Mundial), e juntos criaram a companhia de dança *Romantisches Tanztheatre Bartenieff*. O casal começou então a dividir-se entre os estudos e experimentos com Laban e as viagens pela Alemanha em turnê com a companhia.

Em 1932 este percurso profissional e artístico foi interrompido pela ascensão do nazismo, levando o casal a emigrar para os EUA. Chegando aos EUA, Bartenieff começou a dar aulas no *Hanya Holm Studio New York* e lá introduziu o Sistema de Notação Laban. Realizou várias conferências no *Bennington College*, *Columbia Teachers College*, *The New School for Social Research* e no *Brooklyn Museum*. Em 1940, por seu profundo conhecimento em notação, foi convidada a dar aulas no *Dance Notation Bureau*¹⁵.

Preocupada em encontrar algo além da dança que pudesse suprir as necessidades financeiras da família, Irmgard decide tornar-se fisioterapeuta, e ingressou na New York University, onde se graduou em 1943.

Após sua graduação, Bartenieff trabalhou durante sete anos como fisioterapeuta em vários hospitais de Nova York, tendo se destacado no *Willard Parker Hospital*, um

¹⁵ O *Dance Notation Bureau* (DNB) foi fundado em Nova York em 1940 por Ann Hutchinson Guest, Helen Priest Rogers, Eve Gentry and Janey Price e tem como objetivo aprofundar a arte da dança através do oferecimento de cursos e divulgação da *Labanotation*. Hoje o DNB possui em seus arquivos mais de 760 danças registradas abordando a obra de mais de 250 coreógrafos. Possui também um curso de extensão em *Labanotation* no Departamento de Pesquisa e Educação na Universidade de Ohio que criou a primeira versão do *LabanWriter*, um *software* computadorizado para *Labanotation*.

hospital bastante conhecido por tratar de pacientes de doenças infecciosas. Lá ajudou inúmeras vítimas no processo de reabilitação de poliomielite e foi promovida à chefe de serviço.

Seu conhecimento sobre notação de movimento contribuiu de maneira inesperada para seu trabalho. Em entrevista a Ilana Rubinfeld, declarou o seguinte: “A análise do movimento necessária para fazer a notação me deu um conhecimento que comecei a usar na reabilitação física (...). A ausência do movimento me ensinou sobre o que é o movimento”¹⁶.

Nesta época, Bartenieff começou a desenvolver seu sistema de reeducação corporal, conhecido hoje como *Bartenieff Fundamentals*, uma técnica que integra a análise Laban do movimento, cinesiologia e o desenvolvimento motor.

Segundo Regina Miranda (2008:15), os *Bartenieff Fundamentals* são “uma abordagem corporal enraizada na progressão do desenvolvimento humano, que enfatiza a total conectividade do corpo, aponta para seus ritmos e fraseados e encoraja a percepção das relações internas e externas do corpo em movimento”.

De 1954 a 1957 Bartenieff foi chefe de fisioterapia do serviço de ortopedia infantil do *Blythedale Hospital* em *Valhalla*, Nova York. E de 1957 a 1967 interessava-se principalmente pela relação existente entre o movimento e a psicologia.

Mesmo morando nos Estados Unidos, Bartenieff retomou seu contato com Laban e viajou consecutivamente, durante alguns verões, para a Inglaterra. Irmgard trocava ideias e estudava com Laban e Warren Lamb (assistente e também colaborador de Laban) suas últimas teorias, particularmente o conceito de Esforço. Este seria o tema

¹⁶ Entrevista para Ilana Rubinfeld. In: *Somatics*, Autumn 1977.

que mais influenciaria a continuação de seu trabalho como fisioterapeuta, dançaterapeuta e pesquisadora do movimento.

Inspirada pelos estudos dos Esforços, começou a desenvolver um trabalho no hospital psiquiátrico, *Albert Einstein Medical College*, como dança terapeuta e pesquisadora assistente em comportamento não verbal. Liderou então o desenvolvimento de um programa sistemático de observação e notação do comportamento de pacientes, combinando os princípios dos Esforços de Laban e suas próprias pesquisas de movimento, como um novo recurso e uma nova abordagem para diagnóstico e tratamento de pacientes com problemas mentais. Este trabalho influenciou diversos psicólogos e psiquiatras.

Concomitantemente à sua atuação nos hospitais, dedicou-se também à preparação e ao treinamento na dança, dando aulas particulares e aplicando a análise Laban de Movimento no *Turtle Bay Music School*, em Nova York.

Procurando explorar o potencial de reabilitação pelo movimento e inspirada no trabalho que havia realizado no seu último ano na Alemanha, Bartenieff prosseguiu desenvolvendo os *Bartenieff Fundamentals* ajudando pessoas (principalmente bailarinos) lesionadas corporalmente pelo excesso de trabalho, investigando as questões relacionadas à respiração e à tensão.

De 1964 a 1966, a curiosidade sobre a etnologia do movimento e o seu profundo conhecimento em observação e notação conduziram Bartenieff ao Departamento de Antropologia da *Columbia University* onde foi convidada pelo renomado folclorista e musicologista Albert Lomax para fazer parte do grupo do *Performance Style and Culture Research Project*.

Neste projeto Bartenieff utilizou o sistema de notação e análise Laban do movimento para criar um método onde diferentes contextos culturais pudessem ser analisados a partir de suas danças. Tal método ficou conhecido como *Choreometrics*¹⁷.

Em 1965, Bartenieff e duas assistentes estabeleceram o primeiro curso de treinamento em Esforço/Forma (*Effort/Shape*) dentro de um programa do curso de notação do DNB. Em 1973 teve início o primeiro programa de certificado em *Laban Movement Studies*. Este programa reunia as teorias de movimento de Laban e as novas abordagens de Bartenieff.

Devido ao grande interesse e à grande procura, Bartenieff sai do DNB e, em 1978, funda o seu próprio *Laban Institut of Movement Studies* no qual continuou a ensinar até sua morte em 1981.

Em homenagem à sua fundadora e ao legado deixado por ela, após a sua morte o Instituto passou a se chamar *Laban/Bartenieff Institut of Movement Studies*.

¹⁷ “*Choreometrics* significa a medida da dança ou a dança como medida de uma cultura. É um método que percebe a dança como o mais repetitivo, redundante e formalmente organizado sistema de comunicação corporal presentes numa cultura. Declaração de Albert Lomax disponível em: <<http://www.culturalequity.org>> Acesso em: 15/03/2011, às 15h.

1.2 O Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento.

O Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento é um sistema teoricamente complexo e poético criado e desenvolvido a partir do trabalho de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff cujas teorias, princípios e terminologia tornaram possível descrever, criar, experimentar, analisar e registrar o movimento humano. (CASCHIERO, 1998: 9).

O Sistema Laban é também uma metodologia que nos proporciona um extenso vocabulário para compreender e descrever os componentes funcionais, expressivos e comunicativos do movimento. Foi estruturado inicialmente em países do norte europeu, principalmente na Alemanha e Suíça, sendo influenciado por formas de movimento de variadas origens, como as artes marciais, as danças do oriente, as formas de danças africanas e indígenas e danças folclóricas. É influenciado também pelo misticismo de seu criador e pelo movimento cotidiano (trabalho, lazer, relações interpessoais, etc.) das diversas regiões visitadas por Laban.

Seu criador viveu no contexto do final do século XIX e início do século XX, numa época onde o modernismo acreditava na possibilidade da existência de uma linguagem absoluta e científica para acessar a realidade e, simultaneamente, talvez pela influência das descobertas psicanalíticas de Freud, via-se também surgir a subjetividade humana como uma outra fonte de realidade.

A analista de movimento Regina Miranda (*apud* Fernandes, 2002:17) nos coloca que “um dos problemas advindos desta divisão é que o raciocínio, conexões lógicas e conceituações ficaram alinhadas como operações ‘mentais’, ‘científicas’, enquanto intuição, percepção, imaginação e sentimento passaram a ser domínio ‘do corpo’”. Miranda vê as teorias de movimento desenvolvidas por Laban surgirem nesta época

como uma terceira via de entendimento, como uma sobreposição das abordagens subjetivas e objetivas.

Sendo um homem do seu tempo, Laban vai criar um sistema rico e complexo influenciado por este cientificismo, um sistema que pode realmente ser utilizado como uma ferramenta que nos possibilita observar, descrever e analisar o movimento, mas que através de um olhar contemporâneo não se pretende e nem se percebe como um valor absoluto.

Constituído por eixo estrutural, o Sistema Laban/Bartenieff se apresenta como um sistema aberto a diferentes interpretações, reconstruções e experiências, pois entende que uma descrição, por mais que se aproxime do objeto real, não consegue dar conta da sua totalidade.

Esta qualidade dinâmica pode ser percebida na própria história da estruturação do Sistema. Com a ascensão do nazismo e a Segunda Guerra Mundial, ele sai da Europa e espalha pelo mundo e muitos dos alunos de Laban continuam a desenvolver suas teorias em outros continentes.

O que chamamos hoje de Sistema Laban ou Análise Laban do Movimento (*Laban Movement Analysis-LMA*) consiste, de fato, numa espinha dorsal criada por Rudolf Laban somada a uma série de pesquisas e estudos práticos/teóricos, desenvolvidos e realizados pelo mundo inteiro, nas mais diversas áreas, e divulgados em inúmeros congressos e publicações periódicas.

Nos Estados Unidos, por exemplo, Irmgard Bartenieff contribuiu para o desenvolvimento do Sistema através de seus "Fundamentos Corporais Bartenieff" (*Bartenieff Fundamentals*). Hoje eles são incorporados ao programa de formação em Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento (oferecida pelo *Laban/Bartenieff Institut of Movement Studies*, em Nova York), que concede o Certificado de Analista de

Movimento (CMA). Como Irmgard Bartenieff, hoje, outros estudiosos do Movimento continuam trabalhando e aprofundando o Sistema.

A necessidade de um engajamento dinâmico e a disponibilidade para um constante repensar o próprio sistema por parte de seus estudiosos pode ser encontrada na percepção inicial de Laban sobre a complexidade do movimento.

Ele percebia o movimento como um fenômeno multidisciplinar com potencial de facilitar o desenvolvimento do ser humano como um todo. Seu trabalho propõe um envolvimento físico, analítico e expressivo entendendo o movimento como um processo psicofísico do ser humano engajado no seu tempo, portanto aberto a novas transformações.

Neste contexto, o Sistema adota um processo de aprendizagem com uma abordagem corpo-mente que envolve o fazer, o pensar e o sentir; onde o movimento é em si um instrumento valioso, capaz de promover conhecimento via cinestesia, cognição e afetividade.

Os estudos de Bartenieff associados às teorias de Laban vêm sendo utilizados há algum tempo em inúmeras áreas que envolvem o estudo do movimento: na fisioterapia e na psicologia, dando suporte nos diagnósticos e na recuperação dos pacientes; na dança e nos esportes onde a quantidade, qualidade, eficiência e precisão de um movimento ganham importância a cada milésimo de segundo; como instrumento de criação para coreógrafos e dançarinos; críticos de dança; na avaliação de habilidades administrativas junto aos recursos humanos das empresas; na antropologia através dos estudos comparativos entre estilos de movimento de diferentes culturas; nas escolas, propondo uma educação pelo movimento; e no teatro, onde professores de interpretação, atores e diretores de todo o mundo conjugam um treinamento corporal de qualidade a uma experiência artística transformadora.

Com uma linguagem que possui vocabulário, terminologia e símbolos próprios, a “Análise Laban/Bartenieff do Movimento” pode olhar o corpo em movimento a partir de sua menor unidade até a sua organização mais complexa em frases, tendo como referência as quatro principais categorias que constituem o sistema: Corpo (*Body*), Esforço (*Effort*), Forma (*Shape*) e Espaço (*Space*).

De uma maneira bastante sintética, ao olhar um movimento, a partir da categoria Corpo, procuramos perceber o que se move; este mesmo movimento a partir da categoria Esforço nos informa como o corpo se move; com a referência da categoria Forma teremos a informação de com quem ele se move; e a partir da categoria Espaço procuraremos perceber onde o corpo se move.

É possível ver estas categorias como diferentes lentes com as quais eu posso perceber um mesmo movimento. Ou seja, posso optar por perceber um movimento de maneira isolada, a partir de uma única lente. Por exemplo: a partir da categoria Corpo percebo um movimento dos braços se distanciando do tronco. Ou então posso optar por perceber este mesmo movimento a partir da relação que consigo estabelecer com as outras lentes/categorias. Seguindo o mesmo exemplo, passo a perceber o mesmo movimento de afastamento dos braços indo para o alto (Espaço), ativando as qualidades de leveza e fluxo livre (Esforço) e desenhando um arco no seu trajeto (Forma). Ou seja, os componentes do movimento podem ser estudados, identificados e analisados de maneira isolada ou em relação um ao outro na medida em que eles “se informam mútua e continuamente” (Miranda, 2008: 17).

Por questões metodológicas e com o objetivo de facilitar a compreensão do Sistema Laban/Bartenieff e deste trabalho, apresento a seguir separadamente os princípios de cada categoria que constituem o Sistema.

1) Corpo (*Body*)

Esta categoria se refere ao estudo do corpo em si (*o que se move*), fornecendo uma terminologia que nos permite abordar características estruturais e físicas do corpo humano em movimento. Esta terminologia distingue as partes específicas do corpo e como elas se organizam e se relacionam; identifica onde o movimento se inicia, o seu percurso e a sua finalização; distingue se uma frase de movimento é seqüencial, sucessiva ou simultânea; e percebe o corpo a partir de determinados padrões de organização e conexão corporal. Aqui abordamos também o sistema locomotor básico e ações como giros, quedas, deslocamentos, saltos, gestos, equilíbrio e torções.

A maior parte do trabalho desta categoria não foi desenvolvida por Laban e sim por sua aluna e colaboradora Irmgard Bartenieff através dos *Bartenieff Fundamentals*, nos EUA, entre 1940 e 1981.

Os *Bartenieff Fundamentals* (conhecidos como BFs) consistem numa série de conceitos, princípios e exercícios desenvolvidos por Irmgard Bartenieff aplicando as teorias de movimento de Rudolf Laban para um melhor funcionamento físico/cinesiológico do corpo humano.

Os BFs têm como proposta a integração biomecânica, a coordenação, a habilidade e a eficiência em todos os padrões de desenvolvimento, tendo como grande diferencial (incentivador para os atores) o fato de serem trabalhados num contexto que encorajam a expressão individual e o total engajamento psicofísico.

A partir dos BFs, um orientador especialista pode tanto fazer uma avaliação funcional do corpo, como construir um treinamento físico, direcionado, com o objetivo de ganhar maior habilidade, eficiência e expressividade em inúmeros contextos específicos.

Irmgard criou e desenvolveu inúmeros exercícios considerados “fundamentais”

e, entre esses, considerou que seis eram básicos: 1) Elevação de Coxa (*thigh lift*); 2) Queda de Joelhos (*knee drop*); 3) Deslocamento Lateral da Bacia (*pelvic lateral shift*); 4) Deslocamento Frontal da Bacia (*pelvic forward shift*); 5) Metade Vertical do Corpo ou Encontro Lateral de Joelho e Cotovelo (*vertical body half*); 6) Círculo de Braço (*arm circle*)¹⁸.

A partir deste núcleo, o orientador dos BFs pode criar e propor variações e sequências de movimento que irão se realizar de acordo com o objetivo de sua prática. Estas variações podem incluir diferenças de ritmo, dinâmicas, direções espaciais e fraseados diversos.

Hackney (1998: 31) faz questão de enfatizar que embora os BFs formam um *set* de exercícios que retornam entre uma aula e outra como parte constitutiva de um processo de aprendizado importante para aluno (através da criação de novos movimentos e diferentes combinações de sequências), eles não são exercícios para serem apenas “repetidos”. Os alunos são constantemente encorajados a adquirir um conhecimento e uma apropriação de suas habilidades com/no e pelo movimento através de uma procura e de uma construção de caminhos internos de seu próprio sistema neuromuscular.

Volte para vida do movimento! encorajava Irmgard. Preencha-o com você mesma! Para preencher com você mesma volte para dentro, sinta você mesma. Do contrário é simplesmente uma imitação. (HACKNEY, 1998: 33) (tradução minha)

Ao se referir aos BFs, Miranda (2008: 46) aponta que parece redutor estudá-los como um conjunto de “levantamento de coxa” ou de “deslocamento de bacia” ou mesmo o fato de “fazer bem” qualquer dos exercícios. Para nós, todos são lugar-estrada,

¹⁸ Para melhor compreensão desses e de outros exercícios relacionados aos BFs, consultar BARTENIEFF, Irmgard e LEWIS, Dori (1993); HACKNEY, Peggy (1998); FERNANDES, Ciane (2002) indicados na Referências desta pesquisa.

que possibilitam estender o exercício de viver nossa complexidade e originalidade como seres humanos em sequências de movimentos igualmente complexas e originais.

Segundo o *Laban/Bartenieff of Movement Studies*, existem nove princípios que estão no cerne dos *Bartenieff Fundamentals*:

I) Respiração como suporte do movimento (*Breath support*). Todo exercício dos BFs inicia-se, e evolui, a partir da respiração. O processo respiratório estimula os músculos profundos (*iliopsoas*) do abdome e pélvis, facilitando a movimentação como transferência de peso e mudança de nível¹⁹. Este suporte da respiração para o movimento é particularmente importante para o ator porque estabelece uma relação entre expressão corporal e vocal.

II) Suporte da musculatura interna (*Core support*). A técnica dos Bartenieffs se diferencia de outras, por enfatizar o trabalho na musculatura profunda como suporte do movimento, e não a superficial como se trabalha em muitas academias.

III) Alinhamento dinâmico (*Dynamic alignment*). O alinhamento corporal não é algo fixo, estático; é um *balance* postural que relaciona todas as direções espaciais com nosso eixo vertical. Sendo um alinhamento dinâmico ele proporciona uma prontidão para mudança através de uma interação constante do corpo com o meio.

IV) Transferência de peso para locomoção a partir da pélvis (*weight shift*). Este princípio consiste na eficiente utilização da musculatura profunda (*iliopsoas*) para mudanças de níveis no espaço e na familiarização do corpo nas diversas locomoções.

V) Iniciação e sequenciamento de movimento (*Initiation and sequencing*). A iniciação e o sequenciamento do movimento podem ser realizados de muitas maneiras;

¹⁹ Para o Sistema L/B existem três níveis: “Os três diferentes níveis espaciais podem ser distinguidos: um no chão, outro na altura do meio do corpo e o terceiro na altura das mãos quando as mesmas estão elevadas acima da cabeça” (LABAN, 1974: 13). (Tradução minha). Denominamos respectivamente de nível baixo, nível médio e nível alto.

saber/perceber onde se inicia um movimento e como ele progride no corpo organiza e clareia o movimento .

VI) Intenção espacial (*Spatial intent*). “A intenção precede e organiza neuromuscularmente o movimento” (Bartenieff *apud* Hackney,1998: 43). A intenção espacial organiza e clareia as conexões corporais estabelecendo um claro percurso e um objetivo do movimento no espaço. Por exemplo, se desejamos ir a algum lugar à nossa frente, a *intenção* de avançar para frente clareará o percurso neurofisiológico deste movimento.

VII) Intenção da expressividade para conexão corporal (*Effort intent*). Nos BFs a ênfase está no corpo, mas tanto o espaço como as qualidades expressivas promovem conexões entre diferentes partes do corpo e motivam o movimento.

VIII) Rotação gradual (*Rotary factor*). Na progressão dos padrões de desenvolvimento passamos por estágios iniciais de flexão e extensão. Apenas no último padrão (contralateral) é que se desenvolve a rotação. As articulações coxo-femorais e escápulo-umerais são as rotações mais relevantes por serem responsáveis pela amplitude dos movimentos. São elas que permitem o corpo interagir com o espaço tridimensional ao nosso redor.

IX) Progressão dos padrões²⁰ de desenvolvimento neuromuscular e organizações corporais (*Developmental patterning*). Construimos conexões corporais nos primeiros

²⁰ Do inglês *pattern*. Segundo HACKNEY (1998: 17), *padrão* aqui é um esquema, é um plano, é uma organização desenvolvida pelo sistema neuromuscular para a execução de determinadas sequências de movimentos. Como exemplo, podemos citar o desencadeamento habitual de um grupo de músculos que são solicitados para se cumprir uma determinada função/intenção. Os padrões são organizados a partir dos reflexos básicos, pela busca do equilíbrio e a pela tendência do desenvolvimento em estágios a partir da progressão dos padrões neurofisiológicos. Estes estágios serão abordados de maneira mais aprofundada nos itens 2.2 e 2.3 desta dissertação e farão parte da estrutura do “Jogo de Cartas”.

anos de vida por meio de uma progressão de desenvolvimento, que seguem algumas etapas específicas. Estes esquemas corporais serão responsáveis pelas conexões na fase adulta e funcionarão como esquemas de organização do corpo inteiro, disponíveis então no momento oportuno e “fraseado” segundo as necessidades do contexto.

Um dos principais objetivos dos Fundamentos de Bartenieff é permitir o fluxo entre a conexão interna (indispensável ao funcionamento corporal eficiente) e a expressividade externa.

A maior parte das terapias corporais insiste sobre “a consciência”, “a sensação”, “o funcionamento eficaz das articulações”. Muitas afirmam mesmo que a capacidade de comunicar-se expressivamente no mundo depende dos esquemas corporais. Mas poucos sistemas propõem ao aluno, ainda dentro do processo de treinamento, o desenvolver pleno do seu potencial de utilização do espaço tridimensional e a construção de frases de movimento que permitam exprimir uma extensa palheta de qualidades dinâmicas e de sentimentos pessoais. (HACKNEY, 1998: 33) (tradução minha)

Como as demais categorias, a categoria Corpo continua a ser desenvolvida pelo trabalho de inúmeros analistas de movimento Laban (CMAs), e são aplicadas em vários campos como esporte, *fitness*, terapias somáticas, fisioterapia, dança, etc.

2) Esforço (*Effort*)

Quando vemos o movimento a partir da categoria Esforço (*como* o corpo se move), a intenção é perceber as dinâmicas, as qualidades de movimento que estão sendo articuladas; *the feeling-tone*, a textura. É uma percepção do movimento a partir da qualidade, e não da quantidade.

O Esforço vai refletir a atitude interna daquele que se move e o investimento de sua energia em relação aos quatro fatores básicos: fluxo, peso, tempo e espaço.

Laban analisou as flutuações de peso que ocorrem entre leve e forte, de espaço como direto e indireto, de tempo como rápido e lento, e de fluxo como livre e contido.

Em geral, elementos de esforços não aparecem de maneira isolada. Em qualquer ação que fazemos, eles aparecem em sequências e em combinações, pois estamos continuamente fazendo escolhas (conscientes ou inconscientes) com o objetivo de satisfazer a nossa intenção ou modificar o nosso comportamento.

Para Bartenieff (1993: 57), “não importa qual combinação de esforço que aparece — pode ser numa ação no trabalho, na dança ou um gesto numa conversa cotidiana — um sistema biológico/psicológico como um todo sempre está envolvido”.

Laban nomeou as seguintes combinações:

- Combinações de três elementos de Esforço com espaço, peso e tempo produzem impulsos de ação os quais Laban chamou de Ações Básicas de Esforço: Socar (forte, direto e rápido), Flutuar (lento, indireto e leve), Deslizar (direto, leve e lento), Chicotear (rápido, indireto e forte), Pontuar (direto, leve e rápido), Torcer (indireto, forte e lento), Espanar (rápido indireto e leve), e Pressionar (forte, direto e lento).
- Combinações de três elementos de Esforço, no qual o fluxo é um elemento ativo em combinação com espaço, tempo e peso, são identificados como Impulsos de transformação. São eles:

1) Impulso da Paixão (*Passion Drive* - fluxo, peso, tempo). Exemplo: Uma pessoa apaixonada *pode se expressar*²¹ utilizando peso leve, fluxo livre e vivenciando calmamente cada minuto de sua paixão com o tempo lento.

2) Impulso Visual (*Visual Drive* - fluxo, tempo, espaço). Exemplo: Bartenieff (1993:63) descreve um momento expressivo interessante de observar nos atores contadores de histórias que, para prender atenção das crianças muitas vezes, intuitivamente, introduzem o “Era uma vez...”, utilizando variações entre fluxo livre/contido, tempo lento e espaço indireto.

3) Impulso Mágico (*Spell Drive* - fluxo, peso, espaço). Exemplo: para este Impulso Bartenieff (1993:61) aponta a qualidade expressiva que uma pessoa (*na maioria das vezes*) ativa para seduzir uma outra. Há uma qualidade de persuasão com fluxo livre, peso leve e espaço direto.

▪ Na combinação de dois elementos de Esforços, os elementos de Esforços são identificados como Estados. Segundo Bartenieff (1993: 60). São eles:

1) Estado Alerta (*Awake State* - espaço e tempo). Movimentos com qualidades expressivas de atenção e decisão; cria um estado interno de alerta.

2) Estado Onírico (*Dream State* - peso e fluxo). Movimentos com qualidades expressivas de continuidade; estado interno sonhador.

3) Estado Remoto (*Remote State* - fluxo e espaço). Movimentos com qualidades para a pessoa expressar-se como se “estivesse longe daquele lugar”.

4) Estado Rítmico (*Rhythm State* - peso e tempo). Movimentos com qualidades expressivas que trazem um sentido de presença.

²¹ Usamos a expressão *pode se expressar*, *pode ser* ou ainda *na maioria das vezes* porque, na realidade, precisamos ver o movimento para analisá-lo. Os exemplos citados servem como sugestão para uma melhor visualização do movimento; são apenas suposições que partem de alguns “padrões expressivos” de nossa cultura. Na realidade uma pessoa apaixonada *pode se expressar* de várias maneiras e com inúmeras combinações de qualidade de movimento.

5) Estado Estável (*Stable State* - peso e espaço). Movimentos com qualidades expressivas de intenção e atenção espaciais; cria sentido de estabilidade.

6) Estado Móvel (*Mobile State* - tempo e fluxo). Movimentos com qualidades expressivas de decisão e progressão; cria um sentido de mobilidade.

Em seu livro, Bartenieff (1993: 60) destaca que “a identificação de palavras servem apenas como aproximações para sugestões de experiências; elas servem como guias para exploração do conteúdo expressivo do movimento”. Em cada caso pode haver variações de escolhas que só poderão ser percebidas na sua prática.

Procurei apontar acima apenas alguns exemplos para tornar a leitura um pouco mais concreta e possível de ser visualizada. Na realidade, as combinações dos elementos é tão ampla e rica quanto a nossa expressividade. Juntas, estas combinações se organizam de forma pessoal e individual, criando uma imensa variação rítmica que chamamos de Fraseado Expressivo (*Effort Phrasing*).

3) Forma (*Shape*)

A categoria Forma (*com quem* nos movemos) está voltada para o estudo da capacidade do corpo estar constantemente ganhando forma e se (trans)formando ao se relacionar consigo mesmo e com o meio ambiente (outras pessoas, objetos, etc.); refere-se às mudanças no volume do corpo e à sua capacidade/habilidade para adaptar-se de acordo com suas necessidades; é o corpo criando formas no espaço a partir de relação .

Há três principais processos de o corpo mudar de forma:

- Fluxo-forma (*Shape flow*) - é a forma adquirida pelo corpo, a partir da relação do corpo ele mesmo, entre as suas partes, movendo-se a partir da respiração. O corpo está totalmente submerso em si mesmo, em seu volume criado pela interrelação

de suas partes e não tem intenção espacial, ou seja, não deseja se comunicar com o meio ambiente. É o caso, por exemplo, do bebê mergulhado em suas sensações, instintivamente chupando dedo, ou de um adulto mexendo no cabelo numa atitude de autocarícia.

- Forma direcional (*Directional Movement*) – o corpo aqui cria formas ao desejar se relacionar com o meio ambiente (pessoas ou objetos). A ação tem um objetivo externo. Ela começa a se manifestar quando o bebê deseja alcançar algo fora do seu alcance. Esta forma não é uma forma estática, mas refere-se ao desenho do percurso descrito pelo corpo em movimento. Podem ser:

Forma direcional linear (*Spoke-like*) – quando nosso movimento descreve um percurso linear no espaço. Exemplo: *pode ser* o percurso do braço para dar um soco em algo à frente do corpo.

Forma direcional arcada (*Arc-like*) – quando nosso movimento descreve um arco no espaço. Exemplo: *pode ser* o movimento realizado pelo braço do tenista para lançar uma bola com a raquete.

- Forma Escultural / Tridimensional (*Carving/Shaping*) – quando o nosso movimento enfatiza as relações de volume modificando sua forma ao se relacionar com o meio ambiente de maneira tridimensional. Exemplo: Um abraço entre duas pessoas ou uma mãe segurando seu filho no colo, os dois corpos se modificam tridimensionalmente para que um possa se acomodar ao outro: o corpo modifica a sua forma a partir da relação que está sendo criada entre duas pessoas. Isto se dá também na relação com objetos, como, por exemplo, uma mão segurando uma colher, ou o corpo que modifica sua forma ao sentar-se num sofá, etc. Na cena, o intérprete/dançarino faz do espaço tridimensional o seu grande parceiro e, com ele/nele, é capaz de estar constantemente se (trans)formando.

Há ainda as formas básicas que o corpo assume quando ele não está em movimento (*Still shape forms*):

- (a) forma alongada: alfinete,
- (b) forma plana: parede,
- (c) arredondada: bola,
- (d) forma torcida: espiral,
- (e) forma de tetraedro: pirâmide.

4) Espaço (*Space*)

A categoria Espaço, que se refere ao lugar *onde* nos movemos, trata das proximidades, direções, dos percursos, das relações, das linhas de tensões; das localizações configuradas a partir da conexão do corpo em movimento no espaço. Trata da conexão do corpo com o meio que o envolve.

Conhecido também como “Harmonias Espaciais”, Laban aborda aqui a arquitetura do movimento humano, descrevendo neste estudo um complexo sistema em que a “arquitetura do corpo” dialoga com a “arquitetura do espaço”, relacionando a estrutura do corpo humano com uma geometria baseada nas formas cristalinas e nos sólidos platônicos²².

Laban percebeu o esqueleto como uma estrutura cristalina criado por numerosos (um – e multidimensional) vetores de músculos ativos em ossos particulares, espalhando tensões musculares pelos segmentos maiores e menores do esqueleto em sequência de tensões ordenadas. (BARTENIEFF *apud* FERNANDES, 2002: 163).

²² Sólidos platônicos são poliedros regulares cujas arestas e faces são todas iguais. Em três dimensões há apenas 5 poliedros regulares: tetraedro, composto por 4 triângulos equiláteros; cubo, composto por 6 quadrados; octaedro, composto por 8 triângulos equiláteros; dodecaedro, composto por 12 pentágonos regulares; e icosaedro, composto por 20 triângulos equiláteros.

Segundo Susanne Schlicher (*apud* Fernandes, 2002: 159), “as bases históricas para a Harmonia Espacial de Laban encontram-se nos seus interesses, científicos, artísticos e espirituais como um todo no mundo (universo) do movimento”. Elas apresentam uma visão compreensiva do mundo relacionando as ideias matemático-geométricas da filosofia grega da Antiguidade com as mesmas leis das artes, da natureza, astrologia, etc. Laban reuniu muitas destas ideias e as aplicou aos seus estudos sobre o movimento.

Inúmeros destes conceitos e princípios relacionados ao movimento do corpo no espaço podem ser encontrados no livro *The Language of Movement: a Guidebook to Choreutics* e *Espace dynamique*²³.

Diante da complexidade do imenso legado deixado por Laban e, levando em consideração os limites desta dissertação, são apresentados abaixo apenas alguns conceitos e princípios relacionados a esta categoria.

Tal escolha faz-se por dois motivos: primeiro por considerá-los básicos, tanto para a formação do ator quanto para a compreensão dos jogos que apresentarei nos itens 2.3 e 3.3. E em segundo lugar (e também relacionado ao primeiro), porque servem como suporte teórico para a realidade na qual venho trabalhando nos últimos anos nos cursos de formação de ator, ou seja, carga horária pequena para trabalho corporal e, na maioria das vezes, grupos com pouquíssima experiência corporal anterior.

Para Laban (1974: 3), o espaço não é “algo vazio”, o “espaço é o aspecto oculto do movimento e o movimento é o aspecto visível do espaço”. O espaço se apresenta

²³ LABAN, Rudolf. *The language of Movement: a guidebook to Choreutics*. Massachusetts: Plays, Inc, 1974. LABAN, Rudolf. *Espace dynamique*. Nouvelles de Danse: Bruxelles:, 2003

aqui como um instrumento estimulador das potencialidades psicofísicas do ator onde prevalece a sensibilização de um corpo receptivo das forças energéticas internas e externas, mobilizadas também pelo psíquico.

A meu ver, este é um dos maiores convites à pesquisa e ao treinamento do movimento tridimensional e expressivo do ator. Quando os alunos-atores começam a trabalhar o corpo nesta perspectiva, eles conseguem entender porque as “horas dedicadas a levantamento de peso e as centenas de abdominais” dentro de uma academia de ginástica nem sempre são significativas e eficientes para sua profissão.

Ao relacionar a “arquitetura do espaço” com a “arquitetura do corpo”, Laban pensa o corpo humano em termos de arquitetura tridimensional (comprimento, largura e profundidade do corpo, Eixos Vertical, Horizontal e Sagital) num diálogo dinâmico. Sem esta compreensão, dificilmente o ator terá percepção integral do seu corpo no espaço cênico, seja ele qual for²⁴.

Este entendimento da tridimensionalidade do corpo nos leva ao conceito de *Kinesfera*.

²⁴ Este tema será abordado no item 3.2 ”Jogo através do bastão”.

A *kinesfera* é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte (...). Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto com nossas mãos (...) Nós, é claro, nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura. (LABAN, 1974: 10).

A *kinesfera* que envolve tridimensionalmente o corpo do ator é trabalhada como uma “aura”, uma bolha que se condensa ou se dilata. Com a percepção de sua própria *Kinesfera* o aluno-ator pode não só transitar dentro dela trabalhando com movimentos bem próximos ao centro de seu corpo, enfatizando sutilezas e trazendo o público para próximo de si; pode optar por ampliar um pouco mais tocando a borda da *kinesfera*; ou então ir para além de sua *kinesfera* pessoal, projetando mudanças corporais e vocais com o objetivo de atingir e envolver o espectador/espço de uma outra maneira.

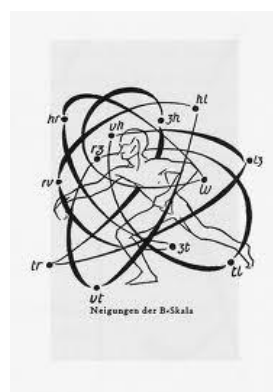
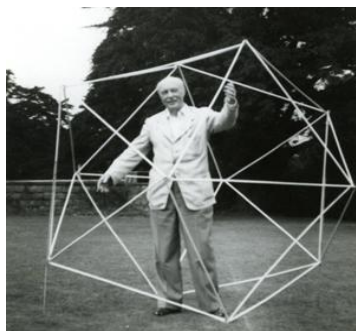
Para uma pesquisa na área da pedagogia do ator, considero interessante também associar o conceito acima com o da “*kinesfera psicológica*” feito pelo Analista de Movimento Ed Groff. Para ele existe um senso do *espço psicológico* que pode crescer ou encolher além dos limites do espaço fisicamente alcançável, ou seja, além da própria *kinesfera* física do movimento. E este senso está diretamente relacionado com pessoa que se move, como um “fenômeno da projeção, da consciência de seu território estendível” (Fernandes, 2002: 165).

(...) Este senso de reivindicação do espaço pessoal, o sentimento de que se está afetando e sendo afetado por uma atividade além do espaço pessoal alcançável, cria uma fronteira mais elástica para uma definição de *Kinesfera* pessoal. O fato de nossos campos sensoriais se estenderem para além de nosso espaço alcançável nos traz para um relacionamento mais dinâmico e interativo com o espaço geral e todas as pessoas e objetos em nossa zona de consciência. (*Ibidem*, 67)

Mais do que delinear o espaço tridimensional desta *kinesfera*, Laban imaginou o ser humano em pé (e em movimento) dentro de várias formas geométricas

encontradas na natureza (como a esfera, o cubo e o octaedro). Os vértices, arestas e faces destas formas geométricas criam direções que estruturam não só o espaço, mas também padrões de movimento neste espaço.

Laban (1974: 37) percebeu que alguns destes padrões (ou determinados caminhos que organizam o corpo em movimento no espaço) são mais harmoniosos e, teorica e esteticamente, mais prazerosos de serem feitos do que outros. Como na música, alguns deles formam escalas.



Na foto à esquerda, Laban dentro do Icosaedro e à direita, desenho de um corpo fazendo escala B a partir das referencias espaciais da figura do Icosaedro²⁵

Segundo Goldmann (1994: 2), por se apresentarem em seqüências estruturadas em forma de um ciclo que termina no mesmo lugar onde começou, trabalhando força, flexibilidade e rotações das articulações numa exigência que engaja corpo-mente, as escalas tornam-se uma excelente ferramenta para um treinamento corporal do ator. Através delas o aluno-ator pode ampliar o seu vocabulário de movimento e acessar difíceis e diferentes lugares espaciais e expressivos na *Kinesfera*.

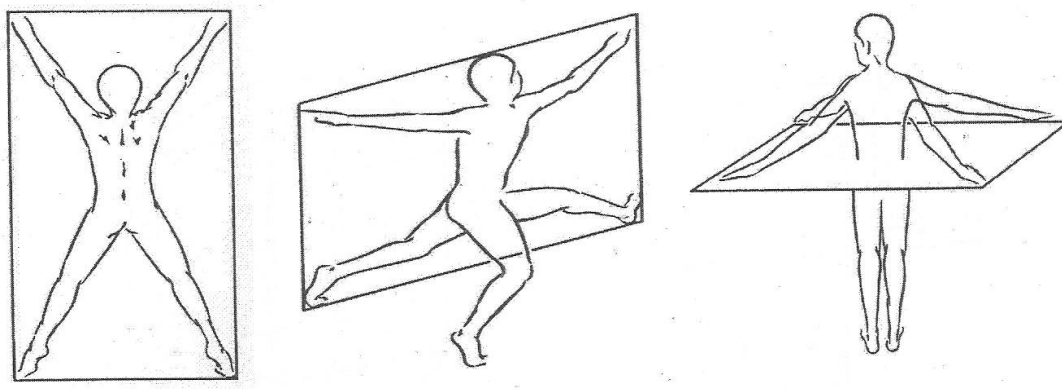
²⁵ Disponível em:

<<http://www.google.com.br/imgres?q=laban&um=1&hl=ptBR&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1156&bih=592&tbm=i>> Acesso em 2/12/2010.

Há ainda três conceitos de orientação corpo/espacial que considero importantes: o conceito de dimensão, plano (Laban, 1974: 139-141) e níveis (Ibidem, 12).

A Dimensão é o elemento básico de orientação no espaço. É uma extensão (ou uma tensão espacial) com duas direções opostas. Temos três dimensões espaciais: vertical, horizontal e sagital que se manifestam corporalmente na altura, largura e profundidade²⁶.

O Plano é uma combinação de duas dimensões. Laban apresenta o plano da porta (formado pelas dimensões vertical e horizontal); plano da mesa (formado pelas dimensões horizontal e sagital) e plano da roda (formado pelas dimensões sagital e vertical).



Em ordem da esquerda para direita, plano vertical, plano sagital e plano horizontal.²⁷

Tanto as dimensões como os planos dão ao aluno-ator uma clara referência espacial proporcionando diferentes sensações corporais.

²⁶ As dimensões serão abordadas no item 3.3 “Jogo através do bastão”.

²⁷ Ilustração encontrada em *LABAN*: 1974, 41.

Os três diferentes níveis espaciais podem ser distinguidos em: nível do chão (nível baixo); outro na altura do meio do corpo (nível médio); e um terceiro que é na altura das mãos quando as mesmas estão estendidas para cima (nível alto).

Esta referência dos níveis espaciais proporciona ao aluno-ator a percepção de que (na maioria das vezes) ele trabalha com improvisações onde o seu corpo “permanece em pé, falando um texto”. Com este vocabulário comum posso dialogar com o aluno fazendo interferências durante uma improvisação pedindo para ele, por exemplo, “mobilize mais o seu corpo explorando passagens do nível baixo para o nível alto”.

Penso que com estes conceitos básicos *incorporados*²⁸ (o que quer dizer realmente vivenciados através da experiência e não só compreendidos racionalmente), o aluno-ator ganhará presença na cena.

1.3. Corpo em situação de jogo

(...) Aprender é um processo criativo e por isso mesmo não há um caminho “certo” para ensinar. (...) Há momentos em que é importante estar imerso cinesteticamente na experiência do movimento. Há outros em que os sons e as imagens é que estimulam o processo. E ainda há outros, em que os sentimentos e as dinâmicas emocionais é que são os condutores principais do processo. Há também momentos em que é a prática repetitiva de ações particulares é que são importantes (ou seja, os exercícios). E outros em que o entendimento conceitual do que se está trabalhando ou a clara organização espacial é que conduzirá o processo de treinamento para um outro nível. (HACKNEY, 1998: 31) (tradução minha)

²⁸ O conceito de *conhecimento incorporado* é apresentado por Miranda em **Corpo-Espaço**: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. A autora percebe o corpo como parte de um processo cognitivo que inclui a experiência. “(...) Perceber, experienciar, e apreciar a complexidade e singularidade de si e do outro”. Em sua abordagem de *Corpo-Espaço*TM a experiência do corpo é percebida como “um processo de (re) leitura, atualização, encarnação, geração e fisicalização de conceitos e produção de sentidos. Miranda apontada a diferença entre *entender* e *conhecer*, onde a segunda é “uma atividade criativa complexa que inclui decifrar, entender, (re) criar e encarnar. (...) É importante perceber a revolução que isso propõe, por exemplo, no campo acadêmico mais tradicional, principalmente em áreas não diretamente percebidas como referentes ao corpo, onde há uma tendência a isolar o corpo da mente e hierarquizar a mente sobre o corpo”. (Miranda, 2008: 39-40)

Ao descrever sua maneira de abordar o ensino dos *Bartenieff Fundamentals*, a Analista de Movimento Peggy Hackney (1998) nos coloca que não existe uma maneira certa de ensinar ou aprender. Ambos os processos são criativos, devem ser abordados de maneira multifacetada e são determinados pelo estilo de aprendizagem do indivíduo e pelo seu estágio neste processo.

Neste pequeno trecho, a autora nos fala sobre a necessidade de se estar atento ao aluno, procurando perceber onde, como e quando atuar, destacando indiretamente a importância do professor “ter em mãos” uma gama de recursos para trabalhar.

Não vejo nesta proposta o professor como um “mágico que precisa tirar vários coelhos da cartola”, mas com certeza uma pessoa com capacidade e disposição para se envolver com o processo educacional. Processo este que, no meu caso, implica uma mobilidade que transita a) pela responsabilidade na aplicação de um conteúdo programático, que instrumentalize o aluno para a arte de atuar, b) por uma ação, dentro de um contexto específico de sala de aula, onde o corpo do aluno-ator (e toda sua complexidade) ocupa o lugar central do processo e c) por um direcionamento de um crescimento individual na perspectiva de um coletivo.

De uma forma utópica ou não, (mas com certeza sendo mobilizada por um ideal inerente à profissão), procuro desenvolver meu trabalho em sala de aula nesta direção, me preparando teórica e praticamente no sentido de ter um leque de possibilidades e ferramentas voltadas para as necessidades dos alunos com os quais irei trabalhar, proporcionando espaços que acolham as diferenças e incentivam processos de conscientização, investigação e criações corporais individuais (e particulares) que considero fundamentais na formação do aluno-ator, sem no entanto, deixar de lado o aspecto do coletivo que se encontra na essência do fazer teatral.

Esta prática, alimentada por estudos e por reflexões teóricas, tem me levado à construção de uma metodologia que chamo hoje de *corpo em situação de jogo* e no contexto específico de minhas aulas, é uma estratégia a qual recorro sempre que acho necessário, levando em consideração o conteúdo da matéria, o grupo, as especificidades do curso e o momento dos alunos.

Sabemos que o “jogo” é abordado hoje em inúmeros contextos e áreas de conhecimento como a sociologia, economia, antropologia, *business*, teatro, educação, psicologia, esporte e etc. Em cada uma destas áreas o jogo é utilizado por meios diversos e com propósitos bastante distintos.

Em um contexto amplo do conceito de jogo aplicado ao teatro, encontrei no livro *Homo Ludens* de Johan Huizinga (2007) princípios que dialogam e servem como suporte teórico na minha proposta do *corpo em situação de jogo*.

Para este autor o jogo (1) tem um caráter de liberdade inerente a qualquer atividade lúdica; (2) não é vida *corrente* nem vida *real*, ele é uma evasão temporária da realidade, tem uma finalidade autônoma e que se realiza em função de uma satisfação que consiste exclusivamente na sua realização; (3) o jogo está circunscrito em limites próprios de tempo e espaço: ele possui um começo, uma duração até chegar a um determinado fim e se processa num espaço previamente definido, que pode ser material ou imaginário, deliberado ou espontâneo; (4) possui regras que precisam ser cumpridas; (5) e tem um caráter de imprevisibilidade que está ligada à tensão, à incerteza e ao acaso, que exigem do jogador um engajamento constante.

Ao procurar direcionar um pouco mais minha pesquisa do jogo para a área do ensino do teatro e da formação do ator, continuei ainda a me deparar com um universo muito amplo com variações de propostas metodológicas e objetivos bem distintos.

Isto fez com que eu voltasse minha atenção para uma reflexão sobre minha prática em sala de aula, e percebesse que estava construindo um caminho muito específico dentro da formação teatral, onde minha primeira preocupação/foco é o corpo e depois a utilização do jogo como metodologia.

Constatei na bibliografia à que tive acesso que a grande maioria dos autores e pedagogos trabalham o jogo como metodologia principal e, dentro do jogo, tangenciam diversas questões relacionadas ao corpo como a conscientização, sensibilização, improvisação e o corpo na construção cênica. Na minha pesquisa proponho o caminho inverso, ou seja, eu parto do corpo, ele é a prioridade, e, em função de suas necessidades funcionais e expressivas, é que chego à criação do jogo em si.

Viola Spolin (1979), uma das mais conhecidas autoras a pensar o jogo como recurso metodológico para o ensino do teatro em sala de aula, aborda o trabalho corporal no jogo através de improvisações que tem como eixo concreto o “Onde, Quem, O quê e Como” dentro de uma perspectiva onde o aluno deve “mostrar” e não “contar” uma história, utilizando a ação corporal como suporte desta tarefa.

Através de seus “Jogos de aquecimento” (uma maneira de tirar os alunos da passividade corporal, integrá-los e concentrá-los no trabalho), dos seus “Jogos rítmicos” (que têm como objetivo descobrir, compreender e explorar o movimento), e das “Caminhadas no espaço” (que permitem aos jogadores a (re)descoberta ou (re)familiarização do espaço através da sensibilização do corpo), a Spolin (1979) propõe o que chama de *fisicalização*²⁹: “fisicalização de um objeto” (1979: 64), “fisicalização

²⁹ Ingrid Dormien Koudela (tradutora oficial para o português dos livros de Viola Spolin no Brasil) esclarece em seu livro *Jogos Teatrais* (Perspectiva, 2001: 51) que o termo utilizado por Spolin no livro *Improvisação para o teatro* (Perspectiva, 1979) é originalmente *physicalization* e que ela traduziu nas primeiras edições para *fisicalização*. Mas ao elaborar um novo trabalho, fez uma revisão da tradução e considerou que o termo “*corporificação*” é mais correto. Mantenho aqui a palavra fisicalização por ser esta a edição que trabalhei de Spolin (1979).

do espaço”(1979: 81) e “físicação de emoções (1979: 217) . O corpo permitindo que “ o invisível se torne visível” (Spolin, 1979: 77).

Mesmo dedicando grande parte de seus jogos teatrais ao trabalho corporal do ator, a autora reconhece que ainda há necessidade de um trabalho mais específico do corpo para o jogo.

O ator deve saber que ele constitui um organismo unificado, que seu corpo, da cabeça aos dedos do pé, funciona como uma unidade, para uma resposta de vida. O corpo deve ser um veículo de expressão e precisa ser desenvolvido para tornar-se um instrumento sensível, capaz de perceber, estabelecer contato e comunicar-se.(...) O ideal seria que todas as oficinas de trabalho de interpretação fossem acompanhadas por trabalho de corpo regular, dado por um especialista do campo (SPOLIN, 1979: 131).

Indo em outro caminho, Jean-Pierre Ryngaert em seu livro *Jogar, representar* (2009: 70) declara que seu trabalho com o jogo “não atribui estatuto particular ao corpo. Ele [o corpo] não é privilegiado em relação ao verbo, nem designado como o lugar de uma palavra indizível”. Em suas aulas nas escolas e oficinas de treinamento, os participantes (jovens ou adultos) permanecem de sapatos e usam roupas do dia-a-dia que muitas vezes escondem praticamente todo o corpo (podemos verificar isso nas fotos contidas no livro). O autor declara, nesta perspectiva, não trabalhar com “um corpo esportivo e bem treinado, nem com um corpo com competências expressivas desenvolvidas” (Ibidem, 70), mas sim com um corpo que ele denomina “ordinário”.

No entanto, Ryngaert não deixa de reconhecer que o corpo adquire certo destaque e importância particular quando o mesmo é confrontado com outros corpos e expostos ao olhar do outro no “espaço vazio” no jogo. Neste momento o autor reconhece a carência de uma formação específica: “(...) o corpo se torna mais vulnerável no espaço do jogo na medida em que está excluído da maior parte das atividades de formação” (Ryngaert, 2009: 70).

Com sua longa experiência profissional Ryngaert percebe que existe uma variação de engajamento corporal de acordo com os participantes e as improvisações. E é através desta diferença de engajamento que o autor consegue distinguir aqueles que estão preparados e disponíveis para dialogar com duas questões que considera fundamentais no jogo: o contato e a troca com o outro numa relação corporal dinâmica:

(...) Implicitamente, espera-se dos participantes que eles se engajem “de corpo inteiro”, pois é difícil jogar sem essa espécie de excitação, metade inocente, metade esportiva, que dinamiza as atividades. (RYNGAERT, 2009: 71)

Chegando a um universo mais próximo de minha pesquisa, onde o corpo é ponto de partida, Enamar Ramos (2007) traça um paralelo entre o trabalho de “Conscientização do Movimento e Jogos Corporais” desenvolvidos por Angel Vianna e o trabalho do ator. Em seu livro a autora registrou uma entrevista feita com Vianna na qual a mesma fala do conceito com que trabalha:

Dei esse nome de Jogos Corporais porque eles jogam com a criatividade, jogam com a percepção, jogam com o espaço, jogam com a coragem, jogam com a percepção daquele espaço que pode ser cênico, pode ser de aula, pode ser de vida. Saber jogar é estar presente o tempo inteiro, é estar atento, é um jogo de atenção. (RAMOS, 2007, 46-47)

Segundo Ramos os jogos aplicados por Vianna são simples, com objetivos bem claros e tem como finalidade a percepção, o conhecimento e a liberação corporal. Não existem critérios de aprovação e desaprovação, cada um é livre para agir desde que se tenha como foco conhecer seu corpo. Através deles os alunos têm como tarefa observar se estão usando bem as alavancas e as articulações, aguçando também a percepção e os sentidos (em especial a visão). Além de contribuírem para o aumento da percepção corporal e para o desenvolvimento da parte motora, os jogos instigam a rapidez de

raciocínio, para que o aluno encontre soluções rápidas para as situações que se apresentam (Ramos, 2007: 45-46).

Compartilhando da concepção de Vianna sobre jogo corporal, “para que ele se instale é necessário que exista, de alguma maneira, um relacionamento. Este relacionamento pode ser entre pessoas ou de pessoas com objetos” (Ramos, 2007: 47). Esta variação torna-se importante na medida em que é através desta diversidade de relações que diferentes e novos estímulos são provocados no corpo.

Numa reflexão baseada no livro de Ramos, percebo duas diferenças entre o trabalho que desenvolvo e o de Vianna. A primeira é que todos os jogos que crio partem de conceitos e princípios claros do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento e a partir deles retorno aos alunos com uma “avaliação” de desempenho do corpo/movimento. Não existe aqui uma “aprovação ou desaprovação”, mas uma avaliação do trabalho dos alunos tanto expressiva como funcionalmente. As regras dos jogos com as quais trabalho não são restritivas, mas, de uma certa forma, são mais direcionadas, e a “liberação do corpo” é vivenciada num outro momento em sala de aula.

Uma segunda diferença é que, de acordo com Ramos, as aulas de Vianna têm uma etapa inicial, voltada para a Conscientização do Movimento³⁰, e uma outra cujos jogos são utilizados como proposta metodológica para aprofundar o tema inicial da aula (Ramos, 2007: 51). Esta é uma das possibilidades com que eu trabalho, mas também utilizo um mesmo jogo, para ser trabalhado em várias aulas seguidas.

³⁰ Este método de “Conscientização do Movimento” se refere a um método criado pela própria Angel Vianna e, segundo Ramos (2007: 25), “possibilita a quem o pratica tornar-se mestre de si mesmo. Sua principal função é direcionar, com estímulos diretos, esse autoconhecimento para que cada um descubra, por si só, todas as suas possibilidades”. O método de Vianna é baseado em sua longa experiência como bailarina de vários estilos de dança, na ioga, nos seus estudos de artes plásticas, anatomia e cinesiologia. Tem forte influência do trabalho que desenvolveu ao lado de Klauss Vianna, e utiliza conceitos do trabalho corporal de Rudolf Laban, Gerda Alexander e Moshe Feldenkrais entre outros.

Diante deste universo de múltiplas metodologias e sabendo que minha proposta é apenas uma diante de inúmeras outras possibilidades de jogo criadas, trabalhadas e submetidas à reflexão por inúmeros encenadores e pedagogos dedicados aos processos de formação e criação do ator, percebo em meu objeto de pesquisa algumas especificidades do uso da palavra jogo e do ato de jogar através de algumas premissas.

Primeiramente, a ênfase do jogo está no corpo em movimento e este corpo é percebido dentro de sua complexidade a partir dos conceitos e princípios do Sistema Laban/Bartenieff. O jogo aqui é um convite à conscientização e à mobilização das energias corporais internas e externas e, concretamente, o jogo se desencadeia, se mantém e finaliza no/com e a partir do corpo em movimento no espaço.

Como Peter Brook (2008a), acredito que ao se trabalhar com atores:

É preciso fazer propostas que envolvam autênticos desafios e que sejam úteis para o trabalho, como os exercícios que forçam o ator a trabalhar as partes do seu organismo que estão mais letárgicas ou as áreas de seu universo emocional mais ligadas aos temas da peça, e que ele tem medo de explorar (...) não se deve começar com as palavras nem com as ideias, mas com o corpo. É no corpo livre que tudo vive ou morre. Vamos por logo isso em prática, começando pela noção de que tudo — ou quase tudo — que faz nossa energia fluir deve ser útil. (BROOK, 2008a: 54)

Em segundo lugar, este jogo corporal parte da necessidade e do desejo (consciente ou inconsciente) de se criar uma relação com o outro e com o mundo externo que nos cerca. E esta habilidade de construir e criar relações começa no nosso corpo, em nossos processos de desenvolvimento psicofísicos (Hackney, 1998:15).

Nesta pesquisa, o jogo corporal entra como mais um exercício na tentativa de construir relações, pois sabemos que

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público (...) “Como?” Não existe uma receita pronta. O tríplice equilíbrio é uma noção que nos remete imediatamente à imagem do acrobata da corda

bamba. Ele sabe dos perigos, treina para conseguir superá-los, mas só vai alcançar ou perder o equilíbrio a cada vez que pisar no arame. (BROOK, 2008a: 27-29)

Jean-Pierre Ryngaert (2009: 33) escreve “joga-se para si, joga-se para o outro, joga-se diante dos outros. A ausência de um destes elementos, ou a sua hipertrofia, desequilibra o jogo”. Ou seja, precisamos trabalhar no sentido não só de construir, mas também de equilibrar as relações.

Acredito que o trabalho corporal que se desenvolve no jogo gera um tipo de conhecimento diferenciado daquele trabalho corporal feito de forma individual e isolada. É um conhecimento dinâmico, adquirido a partir da relação com o outro, com o espaço e com o corpo em movimento.

Por último, mesmo com a percepção corporal sendo construída através da relação com o outro, a qualidade do jogo está associada ao investimento individual do jogador e às suas possibilidades psicofísicas de jogar do momento.

Quer dizer, o ato de jogar está associado à relação, mas ele não pode prescindir de um trabalho do ator consigo mesmo, com suas questões individuais, sejam corporais e/ou emocionais.

O ator deve descobrir as resistências e os obstáculos que impedem a sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais (...). Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para eliminação desses obstáculos, que variam de ator para ator (...). É incorreto realizar exercícios de um modo inanimado. O exercício serve para a pesquisa. Não se trata de uma mera repetição automática ou de um tipo de massagem muscular. Por exemplo, durante os exercícios deve-se investigar o centro de gravidade do corpo, o mecanismo de contração e relaxamento do músculo, a função da coluna (...), tudo isto é estritamente individual e resulta de uma pesquisa contínua e total. (GROTOWSKY, 1987: 107-111)

Da perspectiva do *corpo em situação de jogo*, encontrei, no Sistema Laban/Bartenieff associado aos jogos, uma metodologia eficaz para pensar e estimular

o trabalho corporal do ator. Um instrumento que tem um rigor e uma exigência corporal, mas que não abre mão do aspecto lúdico e da liberdade; um treinamento que convida o ator a sair de seu mundo interno para estabelecer contato e relações com o mundo externo que o rodeia; e por fim uma experiência corporal que envolva pensamento, a emoção e a sensação lidando corajosamente com o aspecto excitante da imprevisibilidade do jogo.

Acredito que o movimento e a relação entre os intérpretes criada a partir do jogo sejam não só uma ferramenta para uma via de acesso e estímulo ao trabalho corporal do ator, mas também um desencadeador de processos criativos e uma mola propulsora para uma constante (re)construção das relações do ator consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

A partir deste lugar do *corpo em situação de jogo*, venho criando em minhas aulas alguns jogos por meio dos quais tenho encontrado possíveis caminhos para contribuir com a formação corporal do ator. Apresento a seguir uma reflexão teórica-prática a cerca de dois jogos construídos tendo como referência as Categorias Corpo e Espaço do Sistema Laban/Bartenieff.

CAPÍTULO 2 – CATEGORIA CORPO: “CARTAS EM JOGO”

2.1 O corpo pós-dramático segundo H.T.Lehmann

Em seu livro *Teatro pós-dramático*, Hans-Thiers Lehmann (2007:26) define o teatro dramático como aquele que tem sua base estruturada na “totalidade, ilusão e representação do mundo”, um teatro baseado no texto com uma fábula³¹, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional. A principal ideia subjacente ao conceito de teatro dramático está na representação de um cosmos fictício, instaurado por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão da realidade.

O teatro pós-dramático seria então o teatro além do drama, do significado e da representação, o que, de acordo com Lehmann, não impede a presença da representação, mas do domínio de sua lógica. Um teatro caracterizado pelo “desaparecimento do princípio de narração, de figuração e de ordem da fábula” e pela “impossibilidade de fornecer sentido e síntese”, apontando apenas para perspectivas parciais. Seus elementos formais recorrentes são: fragmentação, deformação, subversão, transgressão, descontinuidade, não-textualidade, plurimedialidade e a anulação de fronteiras entre linguagens.

Questionando a conceituação de pós-dramático apresentada por Lehmann, Fernandes (2010: 11-12) declara que ao estabelecer limites territoriais entre o dramático e o pós-dramático, Lehmann percorre uma região bastante movediça. Se por um lado ele

³¹ Fábula entendida aqui como “uma estrutura narrativa da história” onde “o autor dramático estrutura as ações – motivações, conflitos, resoluções, desenlace – num espaço/tempo que é “abstrato” e construído a partir do espaço/tempo e do comportamento dos homens. A fábula textualiza as ações que puderam ocorrer antes do início da peça ou que terão sequência após a conclusão da peça. Ela pratica uma seleção e uma ordenação dos episódios conforme um esquema mais ou menos rígido”. (PAVIS, 1999: 157)

inclui, por exemplo, o drama francês e o teatro épico como teatro dramático, ao sair deste universo ele categoriza o pós-dramático colocando em único feixe uma “pluralidade fragmentária da cena contemporânea (...) que se situa em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, *performance* e novas mídias, além de processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido”.

Esta tentativa delicada de nomear e estabelecer algumas definições estéticas é assumida por Lehmann (2007: 38) apenas como um primeiro passo na medida em que, para o autor, nos encontramos “diante de um teatro especialmente *arriscado* porque rompe com muitas convenções (...), uma paisagem teatral múltipla e nova para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas”.

Diante da complexidade desta e de outras inúmeras questões, surgidas a partir do exercício de uma pesquisa sobre a conceituação do que seria o teatro pós-dramático, e considerando o objeto de minha dissertação, tornou-se importante um aspecto relevante da estética pós-dramática: não estamos mais diante de um teatro que obedece ao primado do texto. Não é ele que garante uma totalidade narrativa e que, por consequência, estabelece um significado previamente definido, e os outros recursos — cenário, figurino, som, iluminação — entram apenas para reafirmar este significado.

Estamos diante de um teatro cujos elementos estruturantes da cena — sejam psicológicos, técnicos ou cênicos — são igualmente determinantes e relevantes para a compreensão da encenação e da obra. O teatro dramático estava subordinado ao primado do texto, as montagens consistiam em declamações e ilustrações do drama escrito e a “figura humana continuava a ser definida essencialmente por seu discurso” (Lehmann, 2007: 26). No teatro pós-dramático, “o corpo físico (...) é uma realidade

autônoma: não ‘narra’ mediante gestos esta ou aquela emoção, *mas se manifesta com sua presença* como um lugar em que se inscreve a história coletiva” (Ibidem, 160).

O corpo humano vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual os processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e impactos diversos. Em nenhuma forma de arte “este corpo ocupa uma posição tão central quanto no teatro e na dança; aqui o corpo é exposto na sua realidade vulnerável, brutal, erótica ou sagrada”. (Ibid., 331).

No teatro pós-dramático o corpo não só vai manter este lugar central, como também vai se apresentar de forma peculiar, “não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação”; “é um teatro de uma *corporeidade auto-suficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua ‘presença’ aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora” (Ibid., 157).

Para clarear seus conceitos, Lehmann apresenta importantes e esclarecedoras imagens que ajudam a perceber o corpo na cena pós-dramática. Ele considera que novas imagens corporais podem ser encontradas na dança porque ela possui em si características que se aplicam diretamente ao teatro pós-dramático: “ela não formula sentido, mas articula *energia*; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” (Ibidem, 339).

A realidade das tensões corporais, livre de sentido, assume o lugar da tensão dramática. A dança (identificada por mim como pós-dramática) desencadeia energias até então desconhecidas ou secretas. Tudo é levado à superfície da pele: “gesticulação impulsiva, turbulência e tumulto, convulsões histéricas, desmembramento autístico da forma, perda do equilíbrio, queda e deformação” (Ibid., 339-340).

Esta dança pós-dramática não enfatiza a unidade do “Eu” dançante, mas, sobretudo o potencial de um corpo articulado. No lugar do drama como meio da

representação de conflitos encontra-se a vertigem corporal dos gestos, o privilégio da descontinuidade e a renúncia do corpo ideal:

(...) nenhum traje que realce o corpo, a não ser com intenção irônica; posturas inusitadas, que não excluem a de cair, dar cambalhotas, deitar, sentar, contorcer-se, gestos como dar de ombros, inserção de linguagem e voz, uma nova intensidade de toques corporais. O ritmo domina o espaço; aspectos negativos como peso, carga, dor e violência se antepõem à harmonia que era preciosa para tradição da dança. (Ibidem, 340)

Outra imagem importante, destacada por Lehmann, é o movimento em câmera lenta, sintomático do teatro pós-dramático. Este movimento não é um efeito visual, nele o corpo é exposto à sua concretude, “observado com uma lente de aumento”, ‘recortado’ do seu *continuum* espaço temporal como objeto artístico” (Ibid., 341).

Lehmann observa que “a tensão corporal e mental do ator, que realiza movimentos muito vagarosos, corresponde à tensão do observador, que se dedica a este processo incomum de percepção. As duas tensões, juntas, fazem o corpo se tornar *manifestação*”. Cada ação (modo de andar, de ficar parado se levantar, etc.), embora reconhecível, é transformada em algo que jamais se vira.

Lehmann (2007: 342) apresenta o pós-dramático como o lugar do “corpo do gesto”. Recorre a Giorgio Agabem (1992) para falar do gesto pensado em seu caráter de medialidade do movimento, de tornar visível um meio. Refere-se a Walter Benjamin para quem o corpo se manifesta no seu modo de ser gestual, numa dimensão em que tudo permanece como “potência” no “ato”: “O gesto é aquilo que fica suspenso em cada ação voltada para um objetivo, um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador”.

Uma outra mudança na presença corporal na cena pós-dramática, tanto na dança como no teatro, vem através da transformação do ator em um objeto-homem, uma

escultura viva. Esta dualidade, já apontada nas vanguardas históricas, é a “conjunção de uma ideia *vitalista* da dança, concentrada na dinâmica do movimento, com uma imagem corporal estática, orientada pela escultura” (Ibid., 342).

Na “cena escultural”, o teatro se encontra numa estreita relação com as artes plásticas. “O elemento escultural e a iconografia multifacetada se juntam aqui ao aspecto ritual da atuação dos intérpretes: o ator cumpre a função da necessária vítima sacrificial no ritual de degradação e regeneração da representação teatral” (*Idem, Ibidem*, 343).

Este “corpo vai se oferecer e se apresentar *como uma vítima sacrificial*, sem a proteção do papel e sem a serenidade idealizante do ideal”, o corpo expõe sua fragilidade e aflição, como um estímulo erótico e provocação ao julgamento do olhar que o avalia (Ibid.,346).

A partir desta posição de vítima, porém, a imagem corporal escultórica pós-dramática “se converte em um ato de agressão e de questionamento do público”. Na medida em que o ator o encara como pessoa vulnerável, individual, o “espectador se torna consciente de uma realidade que é oculta no teatro tradicional, ainda que ele faça parte da relação do olhar com o “espetáculo”: o *ato de ver* que se aplica de modo *voyeurístico* ao ator exposto, como ele se fosse um *objeto escultural*” (Ibid., 346).

No teatro pós-dramático, principalmente na dança, o corpo esportivo e atlético ganham também um papel importante. A força e a beleza dos corpos se tornam o verdadeiro fetiche e a derradeira verdade aparentemente certa diante de um cotidiano corporal cada vez menos estruturado por atribuições de sentido.

A história da estética teatral aponta um percurso que frequentemente se encontra na região fronteira entre o âmbito do humano e das coisas; um espaço de liberdade criativa onde muitas vezes o humano se “coisifica” ao ocupar o lugar do objeto e os

objetos “ganham corpo humano”; é uma estética que joga constantemente com o tema da vida e da morte.

Na tradição do teatro dramático, o envolvimento do corpo humano no mundo das coisas era reprimido, pois ele fazia parte do procedimento de abstração do paradigma dramático. O corpo era também o lugar da construção da ilusão.

O teatro pós-dramático vai reanimar esta interação do corpo humano e o mundo das coisas através de várias propostas cênicas: a) ao apresentar a afinidade entre boneco, marionete e corpo; b) ao propor nos anos 1970 o *teatro do movimento* que se dedicava à busca de novas possibilidades expressivas não literárias, com ênfase corporal beirando a pantomima; c) e na criação da estética do *teatro do objeto*.

Este novo teatro, que abre mão do modelo dramático e é capaz de restituir às coisas o seu valor e permitir aos atores a experiência da coisificação, ganha também mais recentemente “um novo campo de atuação no âmbito das *máquinas*, que, das grotescas máquinas de amor e morte de Kantor³² ao teatro *high-tech*, estabelece uma estreita ligação entre o homem, a máquina e a tecnologia. (...) Também como teatro-objeto, o dispositivo pós-dramático inaugura novos modelos teatrais entre a instalação, a arte cinética do objeto e a arte paisagem” (Ibid., 350).

Através da fábula, o teatro dramático colocou na cena a antropomorfização das figuras dos animais (a presença de animais reais era proibida no teatro). O teatro pós-dramático não só vai negar este antropomorfismo, como também vai colocar na cena uma equivalência de corpos animais e humanos. Declara-se aqui o quanto a realidade do corpo humano tem afinidade com a do corpo animal: o corpo, que se torna quase mudo,

³² Tadeusz Kantor (1915-1990) – renomado pintor, cenógrafo, diretor de teatro polonês, que trouxe contribuições revolucionárias para o teatro.

suspira, grita e solta ruídos; através da deformação, do autismo e dos distúrbios da fala, os corpos humanos se aproximam do reino animal.

Para Lehmann (2007: 352), o teatro pós-dramático também pode ser visto como um teatro que tenta mostrar o corpo como forma bela, mas, ao mesmo tempo, não deixa de expor a proveniência de sua beleza ideal a partir da violência da disciplina. E este teatro aponta aqui para uma tentativa não apenas de abolir a ilusão, mas uma proposta para torná-la visível.

Se no teatro dramático a dor aparece como a mimese da dor, onde a tortura, o tormento, o sofrimento corporal e o terror são sugeridos de maneira enganosa, de modo que a sensação dolorosa surge na dor *representada*, no teatro pós-dramático conhecemos sobretudo a mimese na dor. O palco vai ser igual à vida, surgindo então o medo da integridade de quem atua. Dá-se a transição da dor representada para a dor experimentada na representação.

Se no teatro dos anos de 1960 existia um otimismo corporal não-problemático, o corpo pós-dramático perde este otimismo fazendo com que o corpo se torne um campo de batalha real e discursivo. Vários artistas trabalham hoje com imagens infernais falando de uma sociedade política, moral e eticamente perdida e condenada.

No teatro dramático o processo corporal dos papéis representados, foi encasulado, no pós-dramático, ao contrário, há uma demonstração pública do corpo e de sua decadência num ato que não permite distinguir com segurança arte e realidade. Ele não oculta o corpo que está destinado a morrer, pelo contrário, o enfatiza.

Ao colocar o corpo no centro da cena teatral, reafirmando através dele a convivência da vida e da morte, o teatro pós-dramático invocará ao mesmo tempo a necessidade da *transcendência* deste corpo e de suas limitações na cena. E esta fascinação pelo corpo, seja na dança, na acrobacia ou na concentração corporal e

mental dos atores no teatro pós-dramático sugerirá então a ideia de uma possível *espiritualização do corpo*.

Retoma-se então a idéia primordial dos exercícios religiosos que prometem um contato de espiritualização mais elevado através do controle disciplinado e do treinamento corporal.

Inspirados pela filosofia oriental, muitos artistas teatrais passaram a trabalhar com pedras, plantas, chão e atmosfera em busca de uma experiência mais espiritual.

O controle “espiritual do corpo” herdado do treinamento intenso de Grotowski é um fato na história do teatro. E o respeito ao seu trabalho demonstra que mesmo se tratando de uma arte tão pragmática envolvida com o cotidiano, ela perde o seu valor quando não é exercida sem a tal busca do “impossível”.

Dentro de todo este contexto da encenação pós-dramática apresentado por Lehmann, tornou-se instigante, para minha pesquisa, não só me aprofundar e conhecer conceitualmente este corpo, mas também procurar possíveis fundamentos teóricos e práticos do Sistema Laban/Bartenieff que possam contribuir para a formação do ator.

Poderá o Sistema Laban/Bartenieff propor um caminho para a preparação corporal com um foco na *presença* do ator pós-dramático? Como o jogo pode ser abordado dentro desta questão?

2.2 O Sistema Laban/Bartenieff como uma proposta para formação de um corpo pós-dramático

2.2.1 Pressupostos labanianos

Tendo como referência alguns conceitos e imagens corporais pós-dramáticas de Lehmann (2007: 331-361), apresentados anteriormente, e a minha experiência profissional, identifico alguns pressupostos do Sistema L/B³³ que abrem espaço para o trabalho corporal com o ator em formação dentro da estética pós-dramática.

Primeiro, o Sistema L/B não traduz um estilo de dança, entendendo-se estilo como um conjunto de características que precisam ser assimiladas para compor e traduzir uma maneira de se mover, tais como vocabulário de movimento, escolha de dinâmicas, formas corporais, organização e relações do corpo no espaço, opções sonoras ou de figurinos e espaços cênicos. Não sendo um estilo de dança (como o balé, por exemplo), o Sistema L/B não possui códigos para serem assimilados por treinamento baseado na repetição que resultam numa padronização. Seguindo um caminho oposto à construção de um estilo, o Sistema L/B tem a originalidade pessoal como um dos princípios que orientam a técnica dos *Bartenieff Fundamentals*.

Para Irmgard Bartenieff, entrar num processo de trabalho corporal com alguém (e no caso aqui com um aluno) é como embarcar numa “aventura”; um empreendimento que “envolve o risco, o inesperado, a excitação e o desejo de novas experiências”. É algo que vai além da ação de repassar códigos e sequências de movimentos para serem repetidas.

Há em sua técnica princípios e padrões de organização de movimento claros e sistematizados que podem (e devem) ser estudados tanto a partir de uma abordagem teórica, levando em consideração os aspectos científicos, cinesiológicos e anatômicos do movimento, como a partir de uma abordagem prática. O aluno é incentivado a articular o material de forma criativa e pessoal. Neste processo/experiência não existe um único caminho para que todas as pessoas adquiram o total funcionamento e

³³ Sistema Laban/Bartenieff será referido a partir deste ponto como Sistema L/B.

expressão do corpo: sendo importante enfatizar que “qualquer processo de treinamento deve ser dado com a consciência de que a motivação, o contexto pessoal e o contexto histórico estão operando e influenciando continuamente o percurso criativo do aluno” (HACKNEY, 1998: 48)³⁴.

Entendendo a participação autoral do intérprete como um dos elementos fundamentais para a construção da encenação pós-dramática, penso que a proposta de conjugar um trabalho de consciência e preparação corporal associado ao princípio da originalidade pessoal dos BFs, ainda na etapa inicial da formação do ator, seja um caminho que facilita a encenação pós-dramática.

Ao trabalhar com o princípio da originalidade pessoal, não desejo estabelecer uma hierarquia entre o ator dramático e o ator pós-dramático, ou mesmo de negar ou medir o grau de autoralidade do ator dramático sobre seu próprio processo de trabalho. O ator pós-dramático não pode mais contar com a existência de personagens estrategicamente estruturados por uma rede semântica de uma história. Esta realidade implica um processo de criação a partir da relação pragmática com outros materiais de atuação e com outros processos subjetivos que são evocados e precisam ser rearticulados. E é nesta rearticulação que o corpo se torna um grande aliado.

O ator pós-dramático deve, ou deveria, idealmente: além das competências adquiridas pelo ator dramático, tais como dar vida a indivíduos ou tipos, e ser capaz de construir diferentes corpos/vozes, diversas unidades psicológicas, deve ser capaz de transitar entre diversas linguagens e qualidades expressivas, deve ser capaz de construir partituras a partir de materiais abstratos e subjetivos, deve ser capaz de produzir sentidos a partir, sobretudo, da relação que estabelece com os materiais de atuação. (GUINSBURG, 2010: 99-100).

³⁴ Tradução minha.

Ao ocupar o lugar central da cena pós-dramática, o corpo se desloca do “fazer como reprodução de códigos” e assume um papel de grande catalisador, rearticulador e produtor de sentido. Trata-se de um procedimento possível de ser estimulado e treinado.

Um segundo pressuposto do Sistema L/B é que não existe um modelo a ser seguido. Não se conta com um professor à frente dos alunos, propondo movimentos que devem ser copiados e tendo como objetivo o alcance de um padrão de maior semelhança e fidelidade possível.

Não existindo um estilo constituído por códigos fechados e nem um modelo que sirva como padrão de cópia, o Sistema L/B vai propor a estruturação do corpo em movimento a partir de inúmeros elementos que estão em constante mudança e, por isso, provocam constantes reestruturações. Tais elementos são deslizantes e encontram suporte em um dos grandes temas que permeia todo o Sistema L/B denominado Interno/Externo (*Inner/Outer*).

Para Ciane Fernandes (2002: 247), este tema refere-se à “dinâmica relação entre o universo interno do indivíduo (corpo, sensações, imagens, experiências, etc.) e o externo (espaço, meio ambiente, outras pessoas, objetos, acontecimentos sociopolíticos, etc.)”.

No Sistema L/B os impulsos internos ganham expressão na forma externa, e o mundo que nos envolve retorna modificando nossa experiência interna. Ou seja, externo e interno se informam e se transformam mutuamente, e um contém o outro. Não existe assim nenhuma ordem de organização cronológica ou de valor, e todo e qualquer movimento é portador e organizador de sentido.

O tema Interno/Externo é sugerido aqui como um suporte na preparação corporal do ator pós-dramático na medida em que este ator não trabalhará com um modelo externo para ser copiado, ele “se afasta da incorporação ou da expressão de um

outro, de um personagem; o *performer* não se dedica a uma representação mimética, mas se manifesta em seu próprio nome, encena o seu próprio eu” (Guinsburg; Fernandes, 2010: 224)

Na construção desta encenação do “próprio eu”, penso que o ator pós-dramático e também o Sistema L/B não percebem o sujeito/corpo de forma isolada e estática, mas, ao contrário, o percebem em uma constante (re)construção em relação aos signos teatrais. Interno/Externo se modificando mutuamente, sem um modelo estático como porto seguro.

Não sendo então um *estilo* e não tendo um *modelo* a ser copiado, chegamos ao terceiro “pressuposto labaniano” que é o do *não julgamento* como uma postura importante diante de qualquer processo de formação artística. E, dentro de minha pesquisa, destaco aqui o não julgamento em relação à expressão do corpo e do movimento.

No Sistema L/B não existe uma valoração; não existe o movimento certo e o movimento errado, o corpo feio e o corpo bonito. Para Rudolf Laban “todo movimento é expressivo”. Neste sentido, reafirmo Tom Caschiero (1998: 28) quando diz que para o Sistema “não existem erros e sim escolhas impróprias ou ineficientes”.

O encontro do ator pós-dramático, em formação, com o Sistema L/B se dá na medida em que sua estética também não está calcada numa idealidade plástica e harmônica. Ele não exclui esta estética, mas acolhe também inúmeras outras expressividades tais como a da confrontação com a imperfeição, com a obesidade, com a anorexia, etc. É um corpo que expressa o envelhecimento, que revela seu cansaço e esgotamento e que pode suspirar, gritar e soltar ruídos.

2.2.2 Os “Padrões de desenvolvimento” dos *Bartenieff Fundamentals*

Após conhecer os conceitos do teatro pós-dramático e suas imagens corporais apresentadas por Lehmann (2007), interroguei-me se os possíveis percursos teóricos e práticos do Sistema L/B poderiam contribuir para a formação do ator através de uma investigação onde o *corpo não “narra” esta ou aquela emoção, mas se manifesta com sua presença (Idem, Ibidem, 160).*

Na procura de uma maior compreensão deste percurso, participei de uma oficina denominada “Tensão, intensidade e corpo no teatro pós-dramático”, no mês de agosto de 2010³⁵. A oficina foi constituída de uma parte prática e outra teórica sendo ministrada por Hans-Thies Lehmann, Eleni Varopoulou e pelos diretores Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek da “Taanteatro Cia”³⁶.

Durante um dos debates realizados na parte teórica da oficina, tive a oportunidade de fazer algumas perguntas a Lehmann relacionadas diretamente à minha pesquisa. Pedi que ele falasse mais sobre a questão da “presença” do ator na cena pós-dramática e sobre os possíveis caminhos para a formação do ator pós-dramático³⁷. Para Lehmann, a questão da *presença* pode ser abordada a partir de três perspectivas: filosófica, sociológica e técnica.

Diante da complexidade que a palavra *presença* adquire nas artes cênicas, a resposta de Lehmann foi importante e esclarecedora, para que eu pudesse optar, com

³⁵ A oficina foi realizada no espaço “Lugar” na cidade de São Paulo. Trabalhamos durante quatro dias seguidos, de nove às dezessete horas, com uma parte prática e outra teórica: de nove ao meio dia fazíamos exercícios e desenvolvíamos improvisações corporais a partir propostas dos diretores da Taanteatro Cia. (neste momento L.T. Lehmann e Helene Varopoulou apenas observavam) e de treze e trinta horas às dezessete horas Lehmann e Varopoulou assumiam a oficina fazendo observações do que viram expondo suas ideias e abrindo para perguntas e debate com todos os participantes.

³⁶ Companhia fundada em 1991. Dirigida por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, a Taanteatro se dedica à pesquisa e criação teatro-coreográfica. Desde a sua fundação criou mais de quarenta espetáculos sobre a vida e obra de artistas e poetas como Frida Kahlo, Florbela Espanca, Lewis Carrol, Antonin Artaud, Lautréamont, Fernando Pessoa, Robert Walser, George Tabori, Hölderlin, Beckett, Shakespeare e Nietzsche. Concebe *performances* a partir de vivências e narrativas dos integrantes da companhia e a maioria de suas encenações são autorais.

³⁷ As respostas completas de Lehmann podem ser lidas no Anexo, p.144-152.

mais segurança, por focar minha investigação dentro de uma *perspectiva da técnica corporal* e, mais especificamente, dentro do Sistema L/B: optar pelos *Bartenieff Fundamentals*.

Esta opção segue uma indicação de Bartenieff quando, ao ser questionada sobre onde começar o estudo da expressão e do movimento, a mesma sugere começar pelo começo, ou seja, pelo estudo do componente central do movimento que é o próprio corpo.

(...) Já existe mistério suficiente nos questionamentos a respeito de suas extraordinárias criações e operações sem que se crie uma ignorância mística em torno do que pode ser conhecido sobre o corpo: suas partes, suas funções e, acima de tudo, as constantes inter-relações entre suas partes e as variações que acontecem conforme as mudanças de tarefas e situações que lhe são solicitadas. (BARTENIEFF, 1993: xiii) (tradução minha)

Ao pretender uma investigação da *presença* do ator a partir dos *Bartenieff Fundamentals*³⁸, comecei a amadurecer uma metodologia de trabalho que pudesse incluir em um único universo os BFs, o corpo, o jogo e a pós-dramaticidade através de processos não narrativos e da construção da presença cênica. Através de erros, acertos, experimentações em sala de aula e reflexões, cheguei a uma proposta de um jogo denominado “Cartas em Jogo”. Este foi baseado em dos princípios dos BFs e é denominado “Padrões de desenvolvimento e organização corporal”.

Segundo Hackney (1998:13) “nós fazemos *conexões corporais* através de padrões ou planos que o nosso sistema neuromuscular desenvolve para executar sequências de movimento”. Para exemplificar, a autora cita o percurso que é desencadeado por um grupo de músculos para satisfazer uma necessidade ou cumprir uma função.

³⁸ Já apresentados no item 1.2 desta dissertação.

A seguinte ilustração torna mais claro o exemplo de Hackney: se você é destro e precisa pegar um objeto no alto de uma prateleira, você precisará fazer uma complexa organização corporal indo provavelmente para a ponta dos pés transferindo seu peso para o lado direito, ativando e alongando tronco, braços e pernas deste lado, direcionando concomitantemente sua mão direita com seu olhar/intenção para o objeto. Toda esta organização corporal foi articulada em milésimos de segundos a partir de conexões neuromusculares com o objetivo de satisfazer a necessidade de alcançar um objeto. Estas conexões vieram sendo construída desde os primeiros momentos de vida intrauterina.

Segundo Hackney,

Alguns padrões de movimento já são construídos no nosso sistema neuromuscular, tais como os reflexos primitivos, *righting reactions*³⁹, as respostas para procura de equilíbrio e a tendência de todos nós para progressão do movimento em etapas. Outros padrões de movimento aparecem mais tarde e estão relacionados às nossas escolhas por determinados hábitos de vida. *Mas de qualquer forma todo ser humano é fisiologicamente capaz de realizar determinadas tarefas corporalmente com o objetivo de ser funcional e expressivo.* (HACKNEY, 1998: 13) (tradução minha e grifos meus)

Nesta dissertação optei por trabalhar com os “Padrões de desenvolvimento e organizações corporais” que se manifestam desde os primeiros meses de vida da criança, fase onde ela começa se mover de forma gradual partindo de uma organização mais simples em direção a uma organização mais complexa, estabelecendo assim a estrutura de seu sistema neuromuscular.

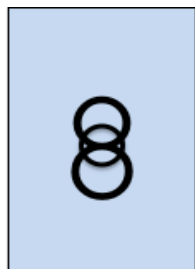
O termo Desenvolvimento Neurocinesiológico implica a modificação simultânea dos sistemas nervoso e muscular rumo à complexidade. Pouco a pouco, o bebê vai de uma posição de repouso com pouca habilidade de locomoção até ser capaz de deslizar, transferir o peso de partes alternadas do corpo no sentar, engatinhar, até manter-se de pé com o apoio de um adulto ou de objetos, até sustentar-se nas duas pernas e caminhar. Este não é um processo linear, mas em espiral,

³⁹ Reflexo presente no ser humano desde o nascimento que mantém em equilíbrio toda a coluna.

onde sempre se “volta” ao anterior porém modificado pela nova experiência. (...) Reconhecem-se seis estágios de Desenvolvimento Neurocinesiológico: Respiração, Irradiação Central, Espinhal, Homólogo, Homolateral, Contralateral. (FERNANDES, 2002: 44)

No Sistema L/B existe um símbolo para cada um destes Padrões de desenvolvimento e organização corporal.

Respiração



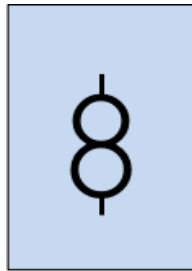
Respiração: consiste num ‘esvaziamento e enchimento’. “Neste momento não se tem uma consciência das partes do corpo, ou qualquer organização mais diferenciada entre as mesmas, apenas um todo em expansão e contração” (FERNANDES, 2002: 45).

Irradiação central



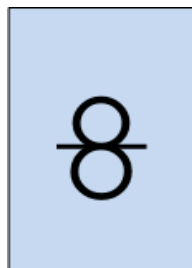
Irradiação central inicia-se uma organização corporal do centro para a periferia. A partir do umbigo (suporte central), a respiração atinge as seis extremidades (cabeça, cóccix, membros superiores e inferiores) e retorna ao centro. As extremidades ainda não são diferenciadas, existe apenas a distinção entre o núcleo e as pontas.

Espinal



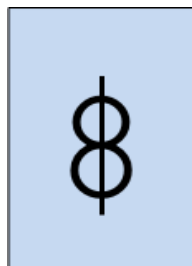
Espinal: a partir da irradiação central, a cabeça e o cóccix vão aos poucos se diferenciando e, pelo movimento, começa-se a criar uma relação entre as duas extremidades através da coluna. “O bebê neste estágio consegue mover a cabeça e a cauda (*sic*) alternada ou simultaneamente, sem ainda conseguir levantar a cabeça e o peito totalmente do chão quando colocado de bruços” (FERNANDES, 2002: 46). Na foto acima bebê experimentando a mobilização do corpo a partir do cóccix .

Homólogo



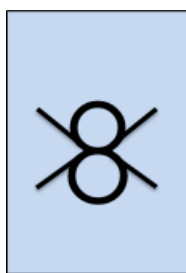
Homólogo: este padrão diferencia a unidade superior do corpo (acima da cintura) da unidade inferior (abaixo da cintura). Geralmente uma parte se estabiliza para que outra se mobilize. Na foto acima bebê estabiliza a unidade inferior para ganhar mobilidade na unidade superior. Aqui o bebê inclui uma pequena rotação de cabeça já experimentada no padrão Espinal nos mostrando como um padrão de desenvolvimento vai dando suporte aos seguintes.

Homolateral



Homolateral: a experiência do movimento homolateral possibilita a diferenciação do lado direito e do lado esquerdo. “Não se trata de diferenciar somente o braço direito do braço esquerdo, mas todo o lado direito do corpo de todo lado esquerdo. Ou seja, a partir da coluna (organização Espinhal), o corpo divide-se entre o lado direito do cérebro, pescoço, tórax, abdome, braço, perna e seu homolateral esquerdo” (FERNANDES, 2002: 48). Na foto acima, bebê estabiliza toda a sua lateral esquerda para avançar com a lateral direita com o objetivo de satisfazer seu desejo de alcançar o brinquedo.

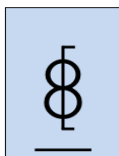
Contralateral



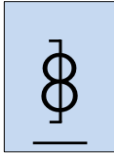
Contralateral: esta organização associa as duas organizações anteriores: Homóloga (unidade inferior e superior) e a Homolateral (lado esquerdo e direito). Nesta associação organizam-se os lados cruzados: superior direito com inferior esquerdo e superior esquerdo com inferior direito. O bebê é capaz de engatinhar ou caminhar com braços em oposição as pernas. Na foto acima vemos o bebê com braço direito e perna esquerda em suspensão com avanço e braço direito e perna esquerda como suporte.

Outras Cartas

Outras cartas foram criadas por mim e podem ser adicionadas com objetivo de aumentar a complexidade do jogo através de algumas especificações:



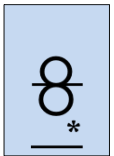
Movimento homolateral: o lado direito do corpo atua como suporte do movimento do lado esquerdo.



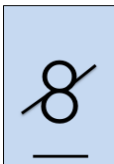
Movimento homolateral: o lado esquerdo do corpo atua como suporte do movimento do lado direito.



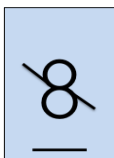
Movimento homólogo: unidade superior do corpo atuando como suporte para a mobilidade da unidade inferior.



Movimento homólogo: unidade inferior do corpo atuando como suporte para a mobilidade da unidade superior.



Movimento contralateral: lateral direita da unidade superior e lateral esquerda da unidade inferior como suporte para o movimento da outra contralateralidade.



Movimento contralateral: lateral esquerda da unidade superior e lateral direita da unidade inferior como suporte para o movimento da outra contralateralidade.

Por que trabalhar com os Padrões de desenvolvimento e Organizações corporais com os adultos e, mais especificamente, com estudantes de teatro?

A habilidade para criar relações começa ‘em casa’, dentro de nosso corpo e em nosso processo de desenvolvimento (...) e tudo que aprendemos sobre o nosso corpo pode também ser aplicado na relação com o mundo. E o que aprendemos sobre a relação com as outras pessoas pode ser aplicado na relação com o nosso próprio corpo. (HACKNEY, 1998: 15) (tradução minha)

É comum em nossa cultura ocidental (respeitando as diversidades e situações socioeconômicas e culturais dos países) as crianças terem uma educação que inclua o corpo até os seis/sete anos. Ou seja, a família, como primeiro núcleo social, estimula e acompanha intensamente o desenvolvimento da criança em seu primeiro ano de vida. Todos familiares ficam ansiosos para vê-la virar de bruço, engatinhar, andar e falar.

Após estas primeiras conquistas, as crianças ainda são estimuladas a “explorar e a ganhar o mundo” onde o corpo faz parte de um processo de aquisição do conhecimento de si mesmo e da relação com o espaço circundante, através do incentivo à vida ao ar livre, às brincadeiras que valorizam o movimento corporal, aos jogos, etc. Nesta fase a informação recebida e a experiência vivida se relacionam e se modificam mutuamente gerando uma apropriação do conhecimento. Mas, ao iniciar um processo comumente chamado de “educação formal” (hoje localizado no “Primeiro Ano do Ensino Fundamental) , este quadro literalmente “sofre” uma mudança radical. Há neste momento um corte, uma hipervalorização da informação e um desestímulo e desvalorização da experiência corporal, gerando um conhecimento sem “incorporação”⁴⁰.

Para ilustrar este momento, compartilho, a seguir, uma situação vivenciada com meu filho de sete anos.

Após seu terceiro dia de escola cursando o primeiro ano do ensino fundamental, ele entrou em casa revoltado, jogou sua mochila no sofá da sala e extremamente contrariado me questionou: “quer dizer que daqui por diante, até eu ficar adulto, vou precisar ficar a tarde inteira na escola sentado numa cadeira? Sem me mexer? Isso não é justo mãe, é muito chato!”

Confesso que a situação conflituosa e absolutamente clara me deixou sem palavras, talvez porque diante da minha percepção do sistema educacional brasileiro

⁴⁰Ver nota 28.

atual, a única resposta coerente é: “você está apenas começando meio filho. Nos próximos doze anos de sua escolaridade (sem contar com uma provável entrada na universidade), você passará metade do seu dia sentado”.

O que acabei de contar mostra um pouco o processo educacional dos alunos que recebemos nas escolas e universidades de teatro. A grande maioria se distanciou da experiência educacional corporal aos sete anos e chega aos dezoito com um tipo de conhecimento onde existe um *gap*, uma defasagem, entre o “acúmulo de informações” recebidas e as experiências vivenciadas com/no próprio corpo.

Ou seja, desde os sete anos este aluno exerceu diariamente na escola sua habilidade motora relacionada com a escrita sendo incentivado a se expressar através da palavra (oral ou escrita). Enquanto isso seu corpo foi pouquíssimo estimulado e quase nada lhe foi solicitado como meio de expressão.

Além da questão relacionada diretamente com a educação escolar formal, muitos outros fatores fazem com que nossas conexões corporais disponíveis nos primeiros anos sejam esquecidas em nossa fase adulta. Deixando de lado tanto os problemas neurológicos e físicos que podem surgir no nascimento e também os acidentes, temos diversos outros fatores que dificultam nossas conexões como fatores emocionais, estilo de vida (influenciados pela realidade socioeconômica e cultural), a personalidade, etc.

Como professora de disciplinas relativas ao corpo, dentro de instituições de ensino de teatro, não posso deixar de levar em consideração a realidade da história corporal destes alunos — ainda mais complexa quando é abordada no contexto das individualidades. É com ela que iniciamos nosso trabalho.

Conscientes de que a passagem do tempo é algo inexorável e de que não podemos voltar à infância com propósito de recuperar o tempo perdido, o trabalho com os padrões de desenvolvimento e as organizações corporais dispõe de um material

importante para os atores, na medida em que Irmgard os propôs dentro de uma visão bastante diversa daquelas que percebem o desenvolvimento como um trajeto linear de habilidades adquiridas, que começa no nascimento e se encerra mais ou menos aos 5 ou 6 anos de idade.

Irmgard olha o ser humano, *vendo-o em suas constantes mudanças, incorporações e (re) criações de si, e parte da premissa de que em qualquer etapa da vida podem-se construir e reconstruir caminhos.* O estudo dos padrões de desenvolvimento, sob o enfoque de Bartenieff, parte da etapa onde o indivíduo se encontra, sintonizando-o com suas sensações e conexões ao seu momento atual e estabelecendo relações com sensações e ritmos de estágios mais primitivos, como uma convocação e uma (re) experimentação destas sensações. Assim, no caso de um adulto, é como tal que irá (re)encontrar-se como criança, sem perder o *fiio terra* com o adulto que também é. (MIRANDA, 2008: 47) (grifo meu)

Bartenieff via os padrões de desenvolvimento como um processo que vai além da reeducação das conexões musculares internas do corpo, e o trabalho que desenvolvo hoje com os estudantes de teatro ganha sentido na medida em que consigo construir versões adultas para a conexão destes padrões primitivos dentro de um contexto de redescoberta não só dos movimentos, mas também das sensações e das diversas emoções relacionadas com cada um destes padrões. Um dos objetivos principais deste trabalho é incentivar o aluno a entrar num processo de investigação e apropriação de si, de seu corpo, para torná-lo disponível em seus processos de criação.

Percebo que a investigação corporal torna-se instigante para os alunos-atores, porque ela é abordada a partir do tema da *Função/Expressão* do Sistema L/B.

Este tema relaciona os aspectos das estruturas corporais às suas habilidades expressivas. Ou seja, o aluno percebe a partir da experiência e da reflexão que se, por exemplo, ele deseja fazer uma cena que exige muitas mudanças de nível, no espaço, enquanto fala um texto, ele precisará ter o suporte das conexões espinhal e homóloga, para mudança de nível, e grande suporte da respiração para continuar a falar o texto

enquanto se movimenta (Função); e esta movimentação ganhará clareza (para si mesmo e para o espectador) se ele também abordar e definir os aspectos expressivos de seu movimento como, por exemplo, entrar apressado, colocar ansiedade nas mudanças de nível, utilizando vários focos direto no espaço, e trabalhar a voz dentro deste universo expressivo (expressão).

A função e a expressão estão em constante relação. Às vezes um aluno-ator começa uma cena pelo seu *feeling*, pelos aspectos emocionais, pelo seu universo interno; outras vezes pelas ações corporais e pela movimentação. Não importa onde está o *start*. O importante é que o aluno saiba onde está e que, como artista da cena (expressão), ele precisa dispor constantemente de suas estruturas corporais (função).

Além do ganho na eficiência funcional/expressiva, outro aspecto importante trabalhados nos Padrões de desenvolvimento é o seu contexto relacional. Há nesta progressão, desde a Respiração até a Contralateralidade, uma “entrada no mundo”. De um padrão em que o ator permanece consigo mesmo, conectado apenas com a própria respiração, aos poucos gira a cabeça, conecta a pélvis, transfere o seu peso para um lado e outro, e alimenta o desejo de ir para o mundo, impulsionando-se pela unidade inferior, organizando-se psíquica e fisicamente para satisfazê-lo.

O desejo do ator vai ao encontro do outro, da cena, do espectador. Perceber e “organizar” este trajeto do mundo interno para o mundo externo é uma experiência fundamental para o ator e, mais uma vez, enfatizo, ela não é só corporal, é também emocional. Neste processo, não devemos levar em consideração somente *o que fazer* mas também *como (re)fazer* estas conexões.

Penso que é neste *como (re)fazer* que podemos trabalhar a questão da presença apontada por Lehmann. Tendo como objetivo a ativação e o aprimoramento das conexões psicofísicas, os BFs

Baseiam-se na ideia de que o ser humano deseja estar completamente presente e incorporado em suas ações diárias e de que é necessário sermos capazes de comunicar claramente quem somos e o que representamos; [eles] oferecem caminhos específicos que permitem que a conexão entre o corpo e a mente ocorra, ajudando a sustentar propósitos e objetivos. As sequências são executadas com ênfase na importância da conectividade interna do corpo, para que o movimento se torne vital para o indivíduo e para sua comunicação com o mundo. (MIRANDA, 2008: 58) (grifo meu)

Relembro novamente Irmgard: comece pelo começo. Um começo inserido no tempo presente.

“Cartas em Jogo”, que será apresentado detalhadamente a seguir, é minha proposta de um caminho para este (re)fazer as conexões.

2.3 “Cartas em Jogo”

“Cartas em Jogo” tem como objetivo principal trabalhar tecnicamente o corpo do ator, a partir de duas questões da pós-dramaticidade apontadas por Lehmann — “Um corpo que não narra, mas se manifesta em sua presença” — e processos artísticos/criativos não narrativos.

Diferentemente do “Jogo através do Bastão”⁴¹ que pode ser jogado em vários contextos, “Cartas em Jogo” só pode ser jogado dentro de um processo mais longo de experimentação e aprendizado, no contexto dos *Bartenieff Fundamentals*, pois um dos seus principais suportes teórico-prático é o princípio dos “Padrões de Desenvolvimento e Organização Corporal”.

Somente após o estudo dos BFs (incluindo teoria e prática), os alunos são capazes de iniciarem um jogo lúdico voltado para a aprendizagem e percepção corporal dentro de um processo de criação.

⁴¹ Ver item 3.2 desta dissertação.

Os conceitos de Lehmann que estruturam “Cartas em Jogo” começaram a ganhar forma a partir de um documentário⁴² ao qual assisti sobre Dominique Mercy, primeiro bailarino da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, companhia esta que, segundo Lehmann, desenvolve um trabalho dentro da estética pós-dramática.

Destaco aqui um trecho deste documentário, realizado quando Pina Bausch ainda estava viva. Mercy descreve o processo de criação da companhia e declara que, em alguma medida, no trabalho de Pina Bausch cada intérprete é totalmente dedicado a “responder de maneira pessoal” (através do movimento) a uma série de perguntas que ela faz. Ou seja, você “precisa ser você mesmo”. Cada um trabalha a partir de pequenas composições que vão surgindo nos ensaios sem saber muito bem que relações existem entre estas composições e o todo que será criado pela diretora e coreógrafa.

(...) ao tentar responder as perguntas, você se preocupa primeiro com você, em fazer a sua parte (...) são pequenos trabalhos colados um ao outro (...) você pensa concretamente: o que vai ficar bom aqui? Ah, é melhor fazer essa volta assim com o corpo... Mas você não tem ainda a noção do que está se construindo, em relação ao todo do espetáculo (...) leva um certo tempo para você digerir tudo e perceber o que está sendo feito, às vezes demora vários espetáculos (...) Eu me lembro, por exemplo, de um espetáculo que fazíamos há uns dois ou três anos atrás que eu tinha uma espécie de *menu* com anotações do que eu havia criado durante os ensaios e que na estréia eu precisava consultar para saber o quê vinha depois de quê [pelo gestual de Dominique, interpreto que este *menu* estava pregado nas paredes das coxias do teatro]. A gente fazia uma passagem ou ensaio e no dia seguinte, na hora do espetáculo a segunda parte virava a primeira, ou a metade da segunda parte era colocada no início e eu tinha que pensar: o que vem agora? Calma, espera. E agora o que vem depois disso? (...) Neste momento você não tem tempo de ser levado pelas emoções ou por qualquer espécie de euforia criativa. É algo muito concreto, corporal [Dominique fala estas duas últimas frases tocando várias partes de seu corpo com as mãos]. Nós estamos sempre tão ocupados com a quantidade de coisas que temos para fazer que a emoção, a realização de ter feito algo, vem muito mais tarde. (Dominique Mercy) (Transcrição e tradução minhas)⁴³.

⁴² A entrevista completa, bem como o documentário sobre Dominique Mercy pode ser vista acessando <<http://www.youtube.com/watch?v=wc9gJuG98d4&playnext=1&list=PLB8215161039C2E7D> >

Livre transcrição/tradução minha

⁴³ Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=wc9gJuG98d4&playnext=1&list=PLB8215161039C2E7D>>

Este depoimento de Mercy não é muito diferente da experiência que tive como intérprete de alguns espetáculos da Cia. Atores Bailarinos e, de certa forma, é bastante comum entre os coreógrafos. Mas ao vê-lo falar e gesticular, tive a possibilidade de ter um tipo de distanciamento que me permitiu observar e destacar as seguintes questões relacionadas com a pós-dramaticidade: primeiro, existe uma demanda no processo criativo de não representar um outro, mas interpretar a si mesmo; segundo, sendo responsável por encontrar suas próprias respostas, a pesquisa leva o intérprete ao encontro de uma resposta autoral, e, no caso aqui relatado, ao próprio corpo; terceiro, com a possibilidade de uma constante alteração na ordem do espetáculo, percebemos que estamos diante de um trabalho não narrativo; e por último, e referindo-se diretamente ao meu trabalho, a resposta da construção de grande parte do espetáculo está no corpo.

No momento em que assisti a este vídeo, estava querendo explorar estas questões da pós-dramaticidade através da criação de um jogo e, quando Mercy mencionou o formato do *menu* como algo que fazia parte de seu processo, imediatamente me veio a ideia de trabalhar com papéis. Como eu já estava trabalhando em sala de aula com os Padrões de desenvolvimento, estes papéis automaticamente ganharam o formato de cartas com os símbolos apresentados no item 2.2 dessa dissertação.

Depois de algumas experiências com as cartas, inspirei-me “na troca diária do *menu*” de Mercy, para entrar no universo do jogo do baralho. Relacionei a ação de embaralhar e o elemento do acaso por meio de um sorteio, e assim “Cartas em Jogo” foi sendo construído.

A seguir apresentarei como se joga “Cartas em jogo” e farei algumas reflexões

sobre suas diversas etapas.

Como se joga “Cartas em Jogo”?

O jogo pode ser realizado individualmente ou em grupo (já utilizei os dois formatos), dependendo do objetivo do trabalho. De qualquer maneira ele segue as seis etapas abaixo descritas.

Etapa 1 – Entrego um grupo de cartas onde estão desenhados todos os símbolos dos Padrões de Desenvolvimento apresentados no item anterior. Se for o caso, entrego também os outros símbolos/cartas que criei e acrescentei ao jogo.

Etapa 2 – Os alunos (ou um aluno) tiram (tira) aleatoriamente as cartas.

Etapa 3 – Organização das cartas numa sequência obedecendo à ordem aleatória do sorteio.

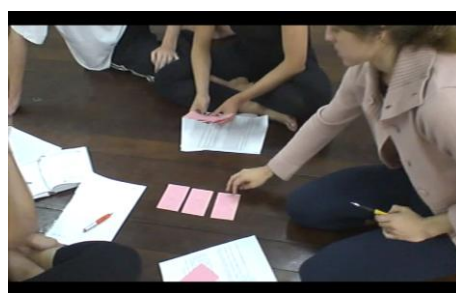
Etapa 4 – Construção de uma sequência de movimento de acordo com a ordem das cartas. O trabalho é iniciado e realizado em sala de aula, mas necessita de um tempo maior de pesquisa individual (ou coletiva) fora do horário. O aluno deve fazer o mínimo de adaptações corporais pessoais entre uma carta durante a construção de sua sequência de movimento. Após a sua pesquisa o aluno-ator apresenta para o grupo suas cartas e o trabalho prático que conseguiu realizar. Nesta etapa o foco está no embate de uma pesquisa que vai ao encontro das (im)possibilidades corporais/emocionais individuais. Quando o trabalho é em grupo, há o exercício de negociação entre as possibilidades corporais individuais e do coletivo.

Etapa 5 – Após apresentação, o aluno-ator (ou o grupo) retoma a mesma sequência de movimentos e a reelabora a partir de uma proposta de criação mais flexível onde é permitido fazer um maior número de adaptações corporais (sem perder o núcleo da sequência acima) devendo também incluir uma proposta de

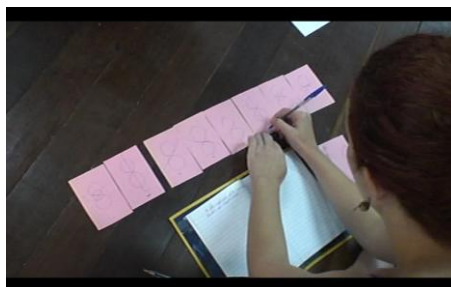
texto, música, figurino. O foco desta etapa se expande e o aluno-ator é convidado a incorporar a técnica à construção de uma cena.

Etapa 6 – Apresentação do novo trabalho.

Etapas 1, 2 e 3 – Entrega das cartas, sorteio e organização das mesmas em sequência de acordo com a ordem aleatória do sorteio:



Sorteio e abertura das cartas



Ordenação das cartas que irão sugerir uma sequência de movimentos de acordo com símbolos dos Padrões de desenvolvimento desenhados.

Em seu livro *Jogar, representar*, Ryngaert (2009) nomeia o terceiro capítulo [?] de “Indutores do Jogo”. Como o próprio nome diz, ele apresenta e discute propostas que podem ser sugeridas com o intuito de provocar modificações importantes na dinâmica do jogo.

Como elemento indutor de possíveis modificações do jogo, o autor aborda o “roteiro”, o “espaço”, a “observação ritualizada do cotidiano”, a “personagem” e o

confronto com outras “obras artísticas”.

Ao discutir a possibilidade do uso de um roteiro para improvisação do jogo, o autor alerta para o trajeto delicado que nós professores frequentemente estamos percorrendo:

Quando os esforços de todos se encontram no núcleo narrativo, isso se dá de alguma forma em detrimento da dimensão sensível do jogo e de um investimento real dos jogadores. *A instrução tradicional (...) transmite três palavras de ordem, “lugar, situação, personagens”* que os jogadores interpretam à vontade, de acordo com seus conhecimentos dramaturgicos e com a ideia que têm do teatro. Às vezes a instrução determina que também é preciso inventar um *conflito* para que a situação ganhe corpo e evolua de maneira satisfatória. *Pergunto-me se os estereótipos não se desenvolvem a partir dessa transformação de desejos iniciais saídos da mesma forma (...)*. Aí começam minhas dúvidas, na medida em que pude constatar ser difícil aos jogadores bem treinados num roteiro tradicional *experimentar formas narrativas um pouco diferentes*. A passagem pela tradição é uma etapa inevitável para que invenções narrativas mais complexas e mais modernas possam se impor depois? *Nós nos reportamos à questão da clareza e da imitação dos modelos que demonstraram eficácia. (...) é difícil para não-profissionais abrir mão inteiramente do roteiro tradicional, mas considero muito importante que utilizemos indutores de jogo diferenciados, que não conduzam exclusivamente à teatralização passando por uma narrativa prévia obrigatória e banalizada.* (RYNGAERT, 2009: 116) (grifos meus).

As questões levantadas por Ryngaert provavelmente já fizeram parte do dia-a-dia de sala de aula de muitos professores de teatro. Na minha tentativa de procurar um diálogo entre estas questões relacionadas à indução do jogo de Ryngaert e “Cartas em jogo”, percebo que minha proposta se apresenta como uma possibilidade de colocar o jogador fora da instrução tradicional de “lugar, situação, personagem, conflito”.

Não há aqui um lugar pré-determinado, não há personagem e nem situação psicológica conflituosa a ser resolvida dentro do conceito de fábula⁴⁴. Não há modelos a serem imitados e sim algo a ser criado a partir de uma experiência corporal do aluno-ator.

⁴⁴ Ver nota 31, p.55.

Em “Cartas em jogo” não existe um encadeamento ou uma narração⁴⁵ que deve *a priori* ser desenvolvida a partir de uma organização cronológica. O aluno-ator deverá se empenhar em construir algo baseado numa organização totalmente aleatória.

Sabendo que esta *instrução tradicional* apontada por Ryngaert incorpora de certa forma o conceito de drama de Lehmann abordado item 2.1⁴⁶, “Cartas em jogo” se coloca então como uma proposta de jogo voltada para o treinamento do ator pós-dramático.

Etapa 4 – Onde o aluno constrói a sua sequência de movimento baseado na ordem aleatória das cartas.

Este é o momento em que eu como proponente do jogo reafirmo as conexões corporais dos BFs como um processo de treinamento que se realiza através da experiência e deve ser abordado de forma artística, ou seja, não há um lugar fixo e nem ideal a se chegar. O processo é permanente e terá variações conforme a idade, vivência e inúmeros contextos.

O aluno-ator envolvido na proposta deve ter paciência consigo mesmo e com suas reais possibilidades de construção das conexões corporais, pois, como já foi colocado, elas não são só corporais, mas são também conexões emocionais e estão inseridas dentro de uma complexidade que é a sua própria história individual.

⁴⁵ “ (...) a narração recorre a um ou vários sistemas cênicos e orienta linearmente o sentido de acordo com a lógica das ações, em direção a um objetivo final: o desenlace da história e a resolução de conflitos. A narração faz ‘ver’ a fábula em sua temporalidade, institui uma sucessividade de ações e imagens (...)”. (PAVIS, 1999: 257)

⁴⁶ Ver item 2.1.

Por trás do aspecto lúdico do jogo, há uma proposta concreta de pesquisa e expansão da expressividade a partir do corpo, e nas palavras de Dominique Mercy no início “é concreto”⁴⁷.

Na minha experiência de trabalho com atores, começar pelo corpo é sempre um desafio. Vindos de uma *instrução tradicional* como aquela apontada anteriormente por Ryngaert, os atores só veem sentido na mobilidade corporal se o corpo está inserido num contexto estabelecido *a priori* e, em “Cartas em jogo”, este *a priori* não existe. Proponho o jogo como Peter Brook:

(...) Aceitem fazer este gesto imposto sem perguntar, de um modo intelectual e analítico, “o que significa isso?”; do contrário ficarão “de fora”. Tentem sentir o que o gesto provoca em vocês. Alguma coisa do mundo exterior lhes foi dada, ela é diferente do movimento livre, que fizeram anteriormente, mas se a assumirem por completo verão que é a mesma coisa, que se tornou parte de vocês, como vocês se tornaram parte dela (...). O verdadeiro ator sabe que a liberdade só existe realmente quando o que vem de fora e o que sai de dentro formam uma combinação perfeita e indissociável. (BROOK, 2008a: 58)

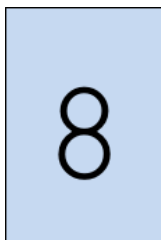
Encontrar uma “combinação” entre este elemento que vem de fora (a sequência de movimento proposta pelas cartas) e criar um sentido interno e pessoal (como por exemplo, o autoconhecimento com o objetivo de uma expansão da expressividade artística) é uma das propostas/ desafios de “Cartas em jogo”.

Selecionei, abaixo, algumas fotos desta etapa do processo de construção da sequência de movimentos a partir das cartas. Diferentemente do item anterior⁴⁸, as fotos a seguir ilustram o trabalho corporal criado e desenvolvido já com os alunos-atores adultos.

⁴⁷ Ver p.87.

⁴⁸ 2.2.2 Os “Padrões de desenvolvimento” dos *Bartenieff Fundamentals*, p.69.

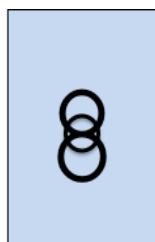
Segundo Irmgard Bartenieff, nosso corpo está sempre fazendo combinações de duas ou mais organizações corporais com o objetivo de ganhar maior eficiência funcional e expressiva. Portanto, as fotos selecionadas foram destacadas por conterem uma certa ênfase numa organização corporal específica e por possibilitarem ao leitor uma melhor visualização desta organização .



A carta acima é o símbolo de Corpo utilizado no Sistema Laban/Bartenieff que funciona como um “coringa” no jogo. Quando ela aparece, o aluno-ator tem a liberdade de criar qualquer transição de movimento entre a carta anterior e a posterior a ela.

Respiração

(...) Esvaziar e encher, o ciclo está completo e o ciclo continua. Não há objetivo a ser alcançado nem tarefa a ser cumprida. É o suficiente para ser, simples e inteiro, conectado com o próprio interno, em unidade com o universo. (HACKNEY, 1998: 51) (tradução minha)



Respiração celular e pulmonar. É a partir da respiração que podemos encontrar a fluidez do movimento e é através dela que temos a possibilidade de entrar em contato com o espaço tridimensional interno do corpo.

Segundo Hackney (1998: 51), apesar de ser uma ação automática, a respiração como um padrão de desenvolvimento é importante por ser “ela é a chave para a vida, para o movimento e para o ritmo”. Sendo o primeiro padrão de desenvolvimento da

criança, ela não só é a base como também influencia todos os padrões de desenvolvimento que se seguem.

No trabalho com os alunos-atores é importante não só que eles estudem o fenômeno físico do ato de respirar, mas também que eles percebam que a respiração é influenciada e, ao mesmo tempo, reflete a consciência, sentimentos, emoções e pensamentos.

Nos BFs o trabalho é realizado a partir da respiração que influencia todos os aspectos do movimento.

A grande maioria dos alunos-atores tem problemas com o padrão da respiração e/ou respiram mal por diversos motivos: emocionais, maus hábitos, deficiências genéticas, vícios (como o cigarro), acidentes físicos traumáticos, etc. É a partir desta realidade (e não outra ideal) que trabalhamos com o aluno-ator. Acredito que cada um deles possa conectar com seu próprio padrão de respiração e, a partir dele, trabalhar para que se sinta mais conectado e presente na cena.

Irradiação Central

Antes de conseguir me movimentar com confiança no mundo, eu preciso sentir meu próprio centro, preciso saber que todo o meu corpo está conectado através do meu eixo/núcleo central e que todo o meu corpo é sustentado a partir dele. Eu preciso perceber corporalmente que eu não vou “me desfazer, e que meus membros não irão voar para longe”; que todas as partes de meu corpo se movem em relação umas as outras e que elas são coordenadas por uma conexão neuromuscular. Em outras palavras, eu preciso me sentir conectado comigo mesmo e ser capaz de me mover na minha própria esfera (*kinesfera*) de movimento para me sentir seguro para me movimentar no mundo. (HACKNEY, 1998: 67) (tradução minha)



A Irradiação Central parte do umbigo e inclui o desenvolvimento do suporte do núcleo interno. Este padrão refere-se à relação de cada um dos membros com esse núcleo central, estabelecendo a conexão / relação centro-membros e o mundo.

Esta conexão, que tem a forma de uma estrela de seis pontas, irradia e conecta o centro do corpo com as duas mãos, dois pés, o cóccix e a cabeça com o centro; ela possibilita a construção da relação entre mim e o mundo e se dá dentro de uma grande complexidade psicológica e de movimento. Considero fundamental nesta experiência que o aluno-ator seja capaz de perceber a diferença entre o padrão de desenvolvimento da Irradiação central e o da Respiração.

O padrão da respiração desenvolve-se a partir de certa fluidez numa organização do corpo como um todo, mas é necessário perceber que não podemos “estacionar” nele, por mais confortável que ele às vezes possa parecer. Se não saímos do padrão da respiração para o padrão seguinte da Irradiação central, não conseguimos articular nossos membros de maneira funcional e expressiva, e todos os nossos movimentos tornam-se “amorfos, sem forma delineada”, no espaço cênico.

Muitos professores, ao avaliar/comentar o corpo do aluno ou uma cena que ele esteja fazendo, dizem que ele está “sem energia em cena”, sem saber direito como fazer “um diagnóstico” mais preciso, nem o que propor ao aluno para que ele inicie uma mudança.

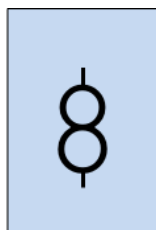
Na grande maioria das vezes o aluno-ator apresenta suas extremidades, principalmente as mãos, abandonadas, sua pélvis e coluna expressam uma passividade, os pés não conectam com o chão e o corpo não consegue se “imprimir” no espaço.

Por meio de uma experimentação do Padrão da Irradiação central, o aluno-ator talvez possa descobrir a conexão que parte do seu centro e segue concomitantemente através de seu torso, cóccix, cabeça, membros, pés e mãos em direção ao espaço cênico (mundo). E, movido pela respiração, ele vai aos poucos criando um movimento de irradiação para o espaço externo e retornando ao seu núcleo central.

A partir da perspectiva de Lehmann — a presença cênica do ator pode ser abordada a partir de uma construção técnica corporal —, considero a “Irradiação Central” um importante “Padrão de desenvolvimento” a ser trabalhado com os alunos. A sensibilização e a percepção das extremidades do corpo, tocando no espaço sem perder a conexão com o centro do corpo, pode ser um caminho para a construção de presença física na cena. Nela o aluno-ator ao mesmo tempo em que constrói a sua individuação, se integra à cena (mundo).

Conexão Espinhal

A concepção de que a cabeça e o cóccix estão conectados por uma relação dinâmica e mutável é uma das percepções mais importantes que um estudante do movimento pode ter (HACKNEY, 1998: 87) (tradução minha).



A conexão espinhal estabelece uma relação dinâmica entre a cabeça e o cóccix, sustentando nossa verticalidade e dando suporte para que nossos gestos se expressem com mais leveza e segurança. Com uma coluna vertebral flexível e sensível podemos acessar à tridimensão corporal e mudar de nível com mais eficiência.

Existem inúmeros aspectos relacionados à coluna que devem ser trabalhados de forma prática/teórica com os alunos-atores durante as aulas e que, de alguma forma, irão influenciar o jogo. Funcionalmente, devemos sensibilizar a diferença entre as vértebras cervicais, torácicas e lombares; explorar movimentos de flexão, extensão e rotação para ampliar a capacidade de flexibilidade, mobilidade e acesso à tridimensão dos movimentos em espirais ; ativar cabeça e cóccix para mudanças de nível, etc.

A maioria dos alunos começa a fazer aula com a ideia de que existe uma “postura correta” da coluna e, na maioria das vezes, esta ideia está associada à imagem de uma coluna ereta, estática onde a ênfase está na verticalidade, o que muitas vezes podemos traduzir como tensão.

Os BFs trabalham a coluna respeitando suas curvas naturais e percebendo a postura a partir de um alinhamento dinâmico, onde nosso interno (musculatura e ossos) está constantemente fazendo ajustes para o acesso a tridimensão, o equilíbrio, a locomoção, o cumprimento de tarefas e a expressão. Nesta dinâmica não se faz um ajuste apenas na cabeça ou no cóccix. Os dois estão em constante relação e toda a coluna está envolvida” (Hackney, 1998: 97).

Ainda segundo Hackney (1998: 85), nossa cultura ocidental valoriza de modo muito peculiar “o indivíduo” e intuitivamente este sentido de “individualidade” se dá através do desenvolvimento de nossa coluna.

Para os alunos-atores acho enriquecedor perceber que a atitude corporal é influenciada pela coluna por fornecer mensagens imediatas sobre nós mesmos. Algumas delas considero como “imagens padrões” que nem sempre retratam a realidade da

pessoa e que variam de acordo com o contexto e a cultura local. Mas como o ator trabalha com uma comunicação direta através do corpo na cena, não podemos negá-las.

Hackney (1998: 85-86) nos apresenta algumas destas imagens: uma pessoa que tenha a coluna caída é geralmente percebida como “desmotivada”, “deprimida”, ou “vítima”; uma coluna rígida e bloqueada na verticalidade geralmente é associada a uma pessoa “tensa”, ou “inflexível”; uma pessoa que tem cabeça projetada para frente pode ser interpretada como “agressiva”, determinada, enquanto aquela que tem habitualmente a cabeça para trás e para o alto pode ser vista como “esnobe”, “julgadora”, ou “altiva”.

Vendo igualmente a partir da outra extremidade da coluna, ou seja, do cóccix, percebemos que existem outras imagens que revelam personalidades: aqueles que têm a “cauda” para dentro podem ser vistos como “submissos” ou “envergonhados”; enquanto as pessoas que tem a “cauda” projetada para fora podem ser vistas como “descaradas”, “namoradoras”, literalmente sem vergonha ou “oferecidas”.

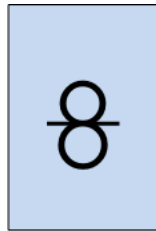
Sugiro sempre aos alunos que observem as pessoas nas ruas e aquelas que participam de seu convívio, procurando sempre perceber as primeiras impressões.

A percepção de toda a coluna auxilia do mais simples ao mais complexo movimento: do simples caminhar ao complexo giro, da ida ao chão ao tornar a ficar de pé. E para começar ganhar o sentido de sua própria coluna proponho através dos BFs uma experiência que parte do movimento, e não da estática.

Conexão Homóloga

Não há dúvida que desde a última metade do século XX (...) temos tido uma orientação corporal baseada na unidade superior do corpo. Levo em consideração aqui o valor dado aos empregos onde cérebro e mãos são os “trabalhadores” predominantes. Como exemplo temos os executivos, cirurgiões, e programadores de computador como as profissões mais bem remuneradas. (Este é um tempo muito diferente daquele em que o homem precisava usar todo o corpo para caçar comida ou usar um machado). Além desta realidade profissional

temos as revistas onde as capas estampam homens musculosos ou mulheres lindas de seios volumosos, todos fotografados da cintura para cima (...) (HACKNEY, 1998: 144). (tradução minha)



A conexão Homóloga diferencia a unidade superior (cintura escapular, formada pela clavícula e escápula, e membros superiores) da unidade inferior (cintura pélvica formada pelo ílio, ísquio, púbis e sacro, e membros inferiores).

Por sermos bípedes, Bartenieff (1993: b) diferenciava as unidades superior e inferior em estrutura e função. A unidade inferior é a estrutura porque possui ligamentos mais fortes e numerosos e os pés tem capacidade de suportar o peso do corpo; esta unidade é responsável pela locomoção e pela sustentação da cintura escapular.

A unidade superior é a função; é mais instável, mais móvel e é responsável pela mobilização e pela atividade muscular fina como a escrita, a gesticulação, etc.

Penso que tanto o aspecto anatômico como o aspecto cultural que enfatizam a unidade superior como uma unidade mais expressiva em detrimento da expressão da unidade inferior sejam um desafio para nós, professores de corpo.

Na cena teatral o corpo pode quase tudo (costumo dizer aos meus alunos que só não podemos machucar o outro e nem a si mesmo) e no trabalho com os alunos/atores procuro utilizar esta conexão Homóloga para fazer com que a bacia e as pernas saiam do lugar do suporte e da estabilidade para ganhar a expressividade, leveza e mobilidade do tronco e braços.

A partir deste objetivo poderíamos fazer várias abordagens do estudo prático/teórico da conexão Homóloga, mas destacarei aquele que considero importante e básico na formação do aluno-ator e no seu trabalho técnico de construção da presença corporal cênica.

Hackney (1998: 113) nos apresenta a conexão Homóloga como aquela do ceder ao chão para empurrar com o objetivo de alcançar algo no espaço externo e puxar pra si mesmo (*Yeldind-push / reach-pull*). Neste padrão de desenvolvimento, por exemplo, o bebê deitado de barriga para baixo cede o corpo no chão permitindo que seu centro de gravidade se conecte com a terra, contacta os pés no chão, empurra-o para baixo em direção ao solo (numa ação de pressionar) e ativa imediatamente a unidade superior através de um avanço com o tronco e com as mãos com o objetivo de alcançar algo fora e puxar (trazer) para si.

No dia a dia de sala de aula percebo que os alunos/atores, em geral, perderam esta conexão Homóloga ainda na fase inicial, ou seja, neste ceder.

Na maioria das vezes quando utilizo a expressão ceder o corpo, os alunos entendem como uma atitude que leva a um corpo “passivo” e “abandonado” em relação ao chão; ou então vão para um lado oposto e numa reação de temor a esta passividade (ou incapacidade de ceder), mantêm o corpo “suspenso” (geralmente sem respirar), “quase flutuando”, como se não tocassem o solo.

Neste dois extremos o corpo não está conectado, está aprisionado pois ceder nos BFs é entendido como uma relação de troca dinâmica com o solo, de conexão.

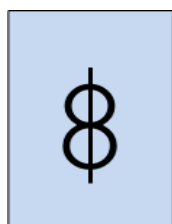
É através deste “ceder e empurrar” que nosso centro se conecta com a terra e nos sentimos (psicofisicamente) enraizados (*grounded*), confiantes, seguros. Com este suporte estamos preparados para “alcançar algo fora”, conseguimos acessar o espaço que nos envolve, espaço este que pode ser desde um abraço em outra pessoa, o cumprir

algumas tarefas diárias, escalar uma montanha ou gesticular em cena. Psicologicamente, é através deste “ceder e empurrar” que conseguimos também atingir grandes objetivos relacionados a escola, profissão e relações afetivas.

E como num percurso dinâmico apontado por Hackney, ao alcançar o fora (grande ou pequeno, objetivo ou subjetivo) não podemos deixar que tudo se esvaia e se perca, ao contrário, é necessário ter suporte (*grounded*) para receber a conquista, aceitá-la e se apropriar.

A compreensão psicofísica de todo este processo gera maturidade e contribui significativamente para o trabalho técnico da presença do ator na cena.

Conexão Homolateral



Como vimos no item 2.2.2 no estágio da organização corporal Homolateral há o desenvolvimento e o amadurecimento da lateralidade. O corpo aprende a se organizar de modo a estabilizar um de seus lados, para que o outro possa mobilizar-se. Esse aprendizado será necessário na passagem de todos os níveis: da posição deitada para a de sentar, para a posição de joelhos, para a de ficar de pé e para o caminhar.

Como adultos, e a partir de uma perspectiva física relacionada à funcionalidade do nosso dia a dia, somos capazes, por exemplo, de segurar uma agulha com uma das mãos enquanto que, com a outra passamos, a linha pelo buraco. Somos capazes, por exemplo, de apoiar o peso de uma sacola de compras em um lado do corpo, para que o outro avance e faça sinal para que um táxi pare, etc.

No trabalho com os alunos-atores percebo que há uma melhor compreensão da homolateralidade quando a abordamos dentro de uma perspectiva psicofísica (Hackney, 1998: 172).

Partindo de uma visão simples e de uma organização básica do mundo em polaridades — que podem ser expressas em palavras por expressões como claro-escuro, esquerdo-direito, justo-injusto —, a homolateralidade pode servir de suporte à experiência psicofísica do conflito entre duas polaridades, ou à identificação delas.

Para me explicar melhor, exemplifico escolhendo uma polaridade simples: alegre-triste. Após utilizar os BFs para uma sensibilização física das lateralidades, posso sugerir ao aluno-ator que escolha apenas um lado de todo o seu corpo (direito ou esquerdo) para explorar da maneira que quiser a alegria. Depois com o outro explore a tristeza.

Nesta primeira e simples solicitação já podemos levar o aluno-ator a perceber qual é o seu lado dominante. Para Hackney (1998: 172) “o lado dominante geralmente gosta de ‘dizer primeiro’ e não está disposto a ceder a vez a menos que o outro lado ‘ouça’ antes” Dentro desta etapa procuro fazer propostas de maneira que eles percebam qual lado eles estabilizam primeiro para que o outro possa se expressar.

Num segundo momento podemos nos voltar para a percepção das diferentes qualidades de movimento expressas em cada polaridade, para as características corporais e as qualidades expressivas da alegria e da tristeza.

A partir desta estrutura proponho inúmeros desdobramentos tais como colocar os dois lados para dialogarem, para entrar em conflito um com outro, improvisações em dupla.

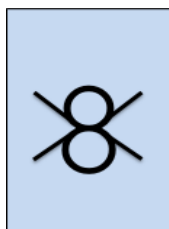
O fundamental é, numa etapa final, poder inverter os lados, ou seja, tudo que foi trabalhado corporalmente, expressivamente e espacialmente por uma lateralidade deverá ser trabalhado pela a outra lateralidade.

Este momento de inversão das lateralidades provoca sensações diversas com variações entre a excitação até a confusão ou a total paralisia. Mas é aqui que se encontra o objetivo do exercício. Após uma diferenciação das lateralidades, temos agora a oportunidade não só da conexão e da integração corporal, mas também da expansão do vocabulário corporal e expressivo do intérprete.

Segundo Hackney (1998: 174), ao trabalhar as polaridades através do movimento, relacionando-as o tempo todo às duas metades de um mesmo corpo, o óbvio se revela: uma mesma pessoa é constituída por, no mínimo, dois pólos opostos, e a distância que se cria entre um pólo e outro, quando se discute intelectualmente estas polaridades, desaparece com a real presença da possibilidade de integração.

Neste contexto, a exploração das lateralidades é um jogo que parte do corpo, onde o aluno-ator tem a oportunidade de experimentar lugares emocionais, psíquicos e físicos opostos não com a sensação apenas de fragmentação, mas sim de integração.

Conexão Contralateral⁴⁹



A conexão Contralateral é o mais complexo padrão de desenvolvimento. Para chegar até esta conexão nós fomos capaz de diferenciar cada membro em relação ao centro, nos individualizamos através da coluna, descobrimos o papel da unidade superior e unidade inferior, e distinguimos as lateralidades. Agora na contralateralidade nós encontramos a conexão que cruza diagonalmente nosso corpo passando pelo nosso centro. Ela conecta ao mesmo tempo um lado com o outro, a unidade superior com a inferior, a frente o atrás.

Esta conexão pode ser percebida no caminhar eficiente⁵⁰ de uma pessoa, e ganhar imensa complexidade corporal e expressiva na cena.

Por que trabalhar a conexão Contralateral?

Muitas pessoas vivem sem se preocupar com esta conexão corporal, ou seja, utilizam o movimento Contralateral no seu dia-a-dia, mas não conectam verdadeiramente os membros com o centro do corpo. Sobrevivem, mas não usufruem de toda sua fisicalidade e expressão. Com certeza, esta não deve ser a opção de vida de um intérprete que fez uma escolha profissional pela cena.

⁴⁹ O termo Contralateral é utilizado pelo LIMS em Nova York onde fiz minha formação. Mas acho interessante abordar com os alunos o termo “Conexão cruzada” (*Cross-Lateral Connectivity*) adotado por Peggy Hackney (1998). A autora prefere encorajar mais o sentido de conexão do que de oposição contida no prefixo “contra” da palavra contralateral. O termo “Conexão Cruzada” informa e apresenta melhor a imagem e a sensação de um percurso diagonal que cruza o centro do corpo entre as unidades superior e inferior, cruzando de uma lateral para a outra.

⁵⁰ Coloco a palavra eficiente porque não podemos incluir aqui as pessoas que caminham com a unidade superior rígida, que mantêm a coluna imóvel, que caminham com braços e pernas abandonados, que não transferem o peso a cada passo deixando a bacia para trás ou para frente, que não envolvem o centro do corpo no seu movimento.

Segundo Hackney (1998: 179), a conexão Contralateral desenvolve a tridimensionalidade corporal (a percepção de um espaço interno), induz o deslocamento e promove a capacidade para a realização de espirais complexas nas suas mudanças de níveis, principalmente para atletas com grandes exigências profissionais e intérpretes que trabalham com uma linguagem cênica que envolve grande engajamento corporal.

A ausência da conexão Contralateral pode ser percebida nos alunos-atores quando os mesmos estão executando ações muito básicas na cena: seus membros ficam como se estivessem separados de seu centro e não há incorporação do movimento (*embodied*). O que vemos reflete imediatamente na qualidade da presença física do ator na cena, qualidade esta apontada por Lehmann como uma das necessidades técnicas básica do ator pós-dramático.

Etapa 5 – Criação de uma cena, a partir desta sequência de movimento, na qual o aluno pode incluir agora texto, música, figurino. Aqui é o momento de construção de sentido.





Nas fotos acima e na página anterior, alguns trabalhos criados a partir das sequências de movimentos sugeridos pelas cartas. Trabalhos individuais e em grupos. Sala Nelly Laport, da Escola de Teatro da UNIRIO, 2010.

Esta é uma etapa do jogo para a qual o aluno-ator é convidado a procurar no corpo um sentido para seu trabalho. Não há diretor, texto, música, figurino nem cenário *a priori* que possam auxiliá-lo nem servir de estímulo à sua criação. A sequência de movimento e seu corpo são seus únicos suportes.

(...) o corpo que não conta uma história, que não está necessariamente a serviço de uma personagem, que não permanece seguro num enredo fictício, é um corpo de tal modo abandonado à própria mercê, que se torna infinitamente sozinho, infinitamente corajoso, sobrevivente da situação em que se encontra e na qual foi colocado, corpo de invejável ousadia. (AZEVEDO, 2010: 36)

Para o aluno-ator em formação este momento do jogo é um desafio e, na maioria das vezes, estabelece-se um embate consigo mesmo.

Frequentemente eles me perguntam como fazer. Respondo que não existe um “caminho seguro a percorrer” e nem uma “resposta correta e única”. Como não estamos construindo um espetáculo, minha proposta é que eles comecem a ganhar autonomia artística e que desde já se perguntem, enquanto artistas, com que tema eles desejam trabalhar neste momento de suas vidas. Peço que esta reflexão não fique só “na cabeça” e que a tragam para o corpo em movimento. Eles não estão totalmente livres, pois partem de uma estrutura já trabalhada por eles. Peço que estejam atentos às imagens, sensações, palavras, aos sons e às emoções que possam surgir a partir do corpo em movimento.

É oportuno lembrar que esta proposta de jogo está voltada para um treinamento de estudantes de teatro no contexto da pós-dramaticidade. O objetivo final deste jogo é que todos cheguem à construção de uma pequena cena partindo do sorteio de cartas, da vivência técnica e artística.

Bonfitto (2010) ao escrever sobre processos de atuação trabalha com a diferença entre o conceito de “representação e apresentação”.

A representação seria “todo processo ou procedimento de atuação, que remeta a códigos e convenções reconhecíveis culturalmente. Diferentemente, os processos e procedimentos que não são imediatamente reconhecíveis como patrimônio de códigos e convenções socioculturais, os quais comportam, portanto, um grau significativo de auto-referencialidade, serão considerados como constitutivos da esfera da apresentação. (BONFITTO, 2010: 90)

O autor faz ainda uma segunda distinção:

(..) não é a utilização de texto, códigos ou convenções teatrais, e portanto culturais, que determinariam as possíveis diferenças entre o ator dramático e aquele pós-dramático, mas sim os modos de elaboração, articulação e reinvenções de tais elementos. (BONFITTO, 2010: 91)

Minha intenção neste jogo é propor e esclarecer ao aluno-ator que ele está diante de um processo de “apresentação”, e o sorteio de cartas abre uma gama perceptível de possibilidades para sua criação e que, neste treinamento especificamente, se colocam em evidência a sua corporeidade e as suas qualidades expressivas.

Na maioria das vezes, quando o grupo é muito imaturo ou não tem autonomia para o início de uma pesquisa individual fora do horário de aula (com algumas exceções), esta etapa do jogo pode ser “paralisante”.

Didaticamente, a passagem dos alunos por este momento e a própria constatação de uma certa perplexidade diante da própria imobilidade corporal são importantes, mas não posso deixar que o processo do jogo pare aqui. Por isso, várias vezes precisei conduzir o início desta etapa em sala de aula, sugerindo que os alunos comessem a fazer sua sequência de movimentos, propondo diferentes dinâmicas, músicas, pedindo textos dramatúrgicos, poesias, objetos, etc.

“Cartas em jogo” não deixa de ser um jogo que se estrutura a partir da construção de uma partitura. E como sabemos, “a construção de partituras de ações, sejam elas fixas, montadas a partir de improvisações ou em constante transformação, é um procedimento que foi e continua sendo explorado por inúmeros criadores teatrais, desde Stanislavski até Bob Wilson, desde Craig até Peter Brook” (Bonfitto, 2010: 93) e também pela dança clássica, moderna e contemporânea.

No entanto, na medida em que os alunos-atores não deverão necessariamente contar um história e poderão rearticular ou reinventar códigos e convenções culturais, suas partituras muitas vezes terão diferentes graus de abstração e subjetividade.

Etapa 6 – Apresentação do novo trabalho para os colegas.



Apresentação das cenas criadas. Os alunos escolhem a relação espacial que desejam estabelecer com a plateia⁵¹.

Se precisássemos resumir em poucas palavras algumas propostas para a construção técnica da presença do ator através dos BFs e dos Padrões de desenvolvimento contidos no “Cartas em jogo”, eu destacaria os seguintes aspectos:

- a) Respiração para a conquista de um espaço interno tridimensional e o corpo como estrutura porosa de troca entre o meio interno e o externo.
- b) A conexão Espinal onde a coluna é responsável por uma sustentação corporal dinâmica, móvel.
- c) A conexão Homóloga que permite o nosso “enraizamento” com o centro da terra para nos sentirmos (psicofisicamente) confiantes e seguros.
- d) A conexão Homolateral como um lugar de experimentação das polaridades emocionais, psíquicas e físicas — opostas não no sentido da fragmentação, mas da integração.
- e) A conexão Contralateral para usufruir de toda fisicalidade e expressão do/no corpo/espaço tridimensional.

“Cartas em jogo” convida o aluno-ator a produzir sentido a partir do material primordial que ele tem disponível: o corpo.

⁵¹ As fotos deste jogo foram tiradas em aulas ministradas no “Projeto Corpo” (Artes Cênicas- PUC-RIO) e nas aulas de “Expressão Corporal II” do Curso de Artes Cênicas (UNIRIO), em 2009 e 2010.

CAPÍTULO 3 - CATEGORIA ESPAÇO: “JOGO ATRAVÉS DO BASTÃO”

A maioria dos estudantes de teatro, com os quais trabalhei e ainda trabalho, inicia seus estudos com uma compreensão bastante convencional/tradicional da utilização do corpo na cena teatral. Até mesmo aqueles que não tiveram experiência anterior iniciam o curso com uma pré-concepção do fazer teatral, imaginando que o trabalho de interpretação do ator está restrito a um espaço onde existe uma separação entre palco e plateia, com uma ribalta, cortina, caixa de cena e bastidores, ou seja, tudo o que faz do espaço teatral apenas um palco italiano com uma “caixa de ilusões”.

Em geral, iniciam o curso com a introjeção de certo tipo de jogo corporal essencialmente frontal e, de forma consciente ou inconsciente, incorporam em seus primeiros exercícios de improvisação instruções que poderiam ser lidas em manuais antigos como “a proibição de virar de costas ao público ao sair de cena, o respeito à cruz cênica” (os pés deviam apresentar as pontas separadas), a posição ereta com um pé colocado na frente e do outro atrás” (Aslan, 1994: 36) e uma ênfase na preocupação em falar o texto com o corpo e o rosto voltados para a plateia, não levando em consideração se estão contracenando, ou não, com algum colega.

Podemos encontrar inúmeras razões para esta “pré-concepção” inicial do trabalho corporal do ator, razões estas que vão desde a insegurança, timidez, problemas físicos, falta de consciência ou contato com próprio corpo, desejo *a priori* de trabalhar com um corpo bidimensional das câmeras dentro de uma determinada linguagem televisiva ou cinematográfica, referência de inúmeros espetáculos em cartaz que trabalham ainda dentro dessa concepção espacial, ou até mesmo o desconhecimento da evolução do trabalho do ator no espaço cênico.

O “Jogo através do Bastão”, que proponho no item 3.2, trabalha com a perspectiva de contribuir com uma das etapas da formação corporal do ator. É um jogo que apresenta um caminho de expansão psicofísica, levando em consideração as mudanças corpo-espaciais propostas por alguns pedagogos e encenadores já no início do século XX.

No final do século XIX, alguns movimentos artísticos que aconteciam no mundo das artes visuais começaram a influenciar as artes cênicas. A corrente simbolista, por exemplo, ao propor a criação de uma outra realidade apoiada nos símbolos, chega ao teatro acreditando num tipo de interpretação que não estará mais calcada na duplicação da realidade através da ilusão, do mimetismo e do psicologismo do teatro naturalista e realista.

Se Stanislavsky propunha uma organização espacial que ajudava o ator a encontrar a inspiração para um teatro psicológico, onde cenários e objetos “reais” ajudavam o ator a reviver aspectos do seu personagem, Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966) irão delinear propostas de ocupação do espaço teatral que desencadearão caminhos inusitados à cena e ao trabalho corporal do ator a partir das primeiras décadas do século XX.

Appia vai organizar o espaço em função da estrutura dramática, estabelecendo praticáveis, planos inclinados e escadas com a intenção de fornecer pontos de apoio aos movimentos do ator ou obstáculos com os quais ele terá que trabalhar; seus traçados retilíneos contrastaram com as linhas do corpo, e os jogos de luz valorizaram a plasticidade do ator. Para Aslan (1994: 177) esta “composição em volumes substitui as superfícies dos antigos telões pintados e permitem destacar o ator tridimensional (...). Seu trabalho sublinha a inter-relação permanente entre ator e espaço, um remetendo incessantemente ao outro, valorizando-se mutuamente”.



Cenário de Adolphe Appia para coreografia de Dalcroze “As Traquínias (1933)”⁵²

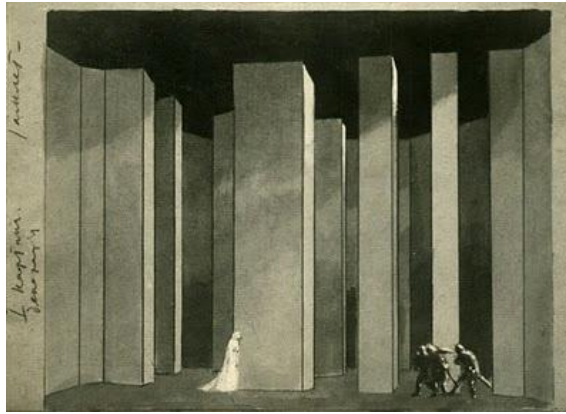


Desenho de Adolphe Appia para *Die Walküre* terceiro ato (1896)⁵³

Para Craig, mais do que para Appia, o público vem antes ver, mais do que ouvir. O gesto e o movimento são mais importantes do que a palavra. Sensível à dinâmica do movimento, ele vai propor também escadas e planos superpostos, trazendo como novidade os biombos. Todo o cenário se articula e joga com o trabalho da luz intervindo no ritmo do espetáculo.

⁵²Disponível em: <<http://historiadoteatroufpel.blogspot.com/2009/07/cenario-de-adolphe-appia-para.html>>

⁵³ Disponível em: <<http://www.monsalvat.no/appia.htm>>



Cenário de Edward Gordon Craig para *Hamlet* (1911)⁵⁴

Com esta proposta artística, Craig entra em conflito com os atores do seu tempo. “Ele não só rejeita sua interpretação psicológica, seu *pathos* e suas caras, como também lhes impõem uma arquitetura abstrata (...) não põe mais evidência os rostos e nem sequer as silhuetas (...) considera o teatro como um conjunto onde o ator não é mais o rei” (Aslan, 1994: 178).

O russo Meyerhold (1874-1940) foi um dos primeiros encenadores/pedagogos a se preocupar com a criação de um treinamento para o ator com uma proposta voltada para o corpo tridimensional.

⁵⁴Disponível em:< <http://petherbridgesweeklypost.blogspot.com/2010/08/to-moscow-to-moscow-to-moscow.html>>



Treinamento através da biomecânica em que, segundo o Sistema L/B, podemos ver um trabalho corporal com ênfase no plano sagital.



Corno Magnífico, de F. Crommelink. Encenação de Meyerhold (1922) onde o ator já se apresenta nas suas possibilidades corporais tridimensionais através da relação com o espaço cênico e com os outros atores⁵⁵

Compartilhando a mesma época e trabalhando o mesmo tema do corpo no espaço e o relacionamento do ser humano no espaço/universo, Laban não só vai expor através das “Harmonias espaciais”⁵⁶ suas ideias matemáticas, filosóficas e espirituais, mas também vai propor um caminho prático para que o intérprete pudesse trabalhar e se conscientizar da tridimensionalidade deste “novo corpo cênico”.

⁵⁵ Ambas as fotos disponíveis em:

<http://www.google.com.br/search?client=safari&rls=en&q=meyerhold&oe=UTF-8&redir_e>

⁵⁶ Ver item 1.2.

Laban não acreditava no “espaço como algo vazio”. Em seus estudos das Harmonias Espaciais, ele apresenta o espaço como algo que tem vida e se torna visível através do movimento.

Para Bradley (2010: 106) a grande diferença do trabalho de Laban para outros trabalhos somáticos ou sistemas corporais, baseados no movimento, está relacionada a esta “rica compreensão de que o espaço não é uma entidade que pode ser separada e medida, mas sim uma interação entre um fenômeno externo e interno na relação do homem com/no mundo”.

Nesse sentido, o Espaço é percebido como um instrumento estimulador das potencialidades do corpo, é um convite à pesquisa e ao treinamento do movimento tridimensional e expressivo, tornando-se a meu ver um dos aspectos relevantes a ser abordado no treinamento corporal do ator.

Como vimos no item 1.2, quando analisamos o corpo a partir da categoria Espaço, analisamos *onde* o corpo se move, as proximidades, direções, percursos, relações e localizações configurados a partir do corpo em movimento.

Para abordar esta categoria criei um jogo denominado “Jogo através do bastão”. Este jogo é realizado em duplas, e cada dupla de atores trabalha com um bastão de bambu.

A ideia de utilizar o bastão de bambu como material didático surgiu, pela primeira vez, em 2001, durante uma oficina que ministrei no projeto *Rio Acerta o Passo: Artes Cênicas a Serviço da Transformação Social*. Esse projeto foi idealizado e coordenado pela diretora e coreógrafa Regina Miranda e realizado pelo Centro Laban-Rio⁵⁷ e pela Cia. Atores Bailarinos no Centro Cultural José Bonifácio através de um

⁵⁷ Sediado no Rio de Janeiro, Brasil, o Centro LABAN-Rio é internacionalmente reconhecido como um espaço inovador para pesquisa e difusão do Sistema Laban e seus desenvolvimentos nos setores de

programa da então Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro (RIOARTE)⁵⁸. Segundo Regina Miranda (2001):

Rio Acerta o Passo é um programa de prevenção contra a violência que utiliza como ferramenta o Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento; (...) trabalha a partir da observação do movimento, detectando sinais preliminares de violência no comportamento do adolescente e conscientizando o jovem, através das artes cênicas, de que existem outras possibilidades de resposta às agressões do meio ambiente, que não sejam as de retaliação violenta. (...) Tem como objetivo tornar o pré-adolescente/adolescente consciente de suas mensagens sexistas não-verbais antes que elas escalem para ações insustentáveis. (...) O processo de trabalho é desenvolvido a partir de textos teatrais, observações imediatas, trabalhos corporais de improvisação e integração pelo movimento, criação de cenas para serem trabalhadas com o intuito de: tornar o adolescente consciente de suas mensagens não-verbais; reencenar em Teatro-Dança situações cotidianas de caráter sexista; discutir criativamente problemas relacionados a questões sexuais e de gênero; oferecer aos jovens alternativas para a resolução de conflitos, através de técnicas Laban de "Conflito-Resolução"; transformar esses problemas na própria questão da arte; indicar a possibilidade de novos padrões de comportamento.

Durante a realização desta oficina, precisei trabalhar uma cena de estupro trazida pelos próprios alunos. Mas me deparei com a natural dificuldade e timidez do adolescente em não só se aproximar do colega de sexo oposto (no caso específico estávamos trabalhando relações heterossexuais), como também tocar no próprio corpo e no corpo do colega. Isto colocou o processo de construção da cena num impasse e, foi neste momento, que tive a ideia de utilizar um bastão como um objeto entre os dois participantes envolvidos.

Cada participante da dupla segurava uma das extremidades do bastão improvisando de acordo com minhas indicações de utilização de espaço, movimento,

comunicação, arte, justiça social, política e negócios. Instituição afiliada ao LIMS® de New York, o Centro integra profissionais, com mais de vinte anos de experiência em Laban, especializados em projetos artísticos e em desenvolvimento de comunidades criativas.

⁵⁸ O Centro Cultural Municipal José Bonifácio funciona como sede do Centro de Referência da Cultura Afro-brasileira, único no gênero na América Latina, num prédio renascentista tombado, erguido em homenagem ao patriarca da Independência, José Bonifácio, na zona portuária do Rio de Janeiro.

uso de textos, sugeridos pelo contexto. Como regra inicial, pedi que eles não soltassem o bastão em momento algum.



Oficina no Centro Cultural José Bonifácio (2001). Participantes em improvisação. Dupla em primeiro plano trabalhando em cima do tema de avanço e recuo. A partir da categoria Espaço do SistemaL/B, podemos ver os participantes da dupla em diferentes níveis do espaço, numa relação que enfatiza a diagonal do plano sagital.

Na época, a utilização do bastão surgiu com a intenção apenas de procurar um primeiro passo na direção daquilo que pudesse incentivar e provocar uma maior aproximação física das duas pessoas envolvidas na cena, colocando-as, desta maneira, uma diante da outra.

Logo percebi que, na impossibilidade de um participante tocar diretamente no corpo do outro, o bastão enquanto “objeto entre” passou a representar concretamente um espaço e um limite que garantia certa segurança e proteção das individualidades, e isto os encorajava a se lançarem e entrarem de maneira mais profunda na improvisação corporal e verbal.

O bastão apresentou-se na prática como uma solução para uma das preocupações fundamentais de Grotowski quanto ao treinamento do ator:

O problema essencial é dar ao ator a possibilidade de trabalhar “em segurança”. O trabalho do ator está em perigo; é sempre submetido a

uma supervisão e uma observação contínuas. Deve-se criar uma atmosfera, um sistema de trabalho pelo qual o ator sinta que pode fazer absolutamente tudo, que será entendido e aceito. Muitas vezes é no momento exato que se compreende isto que o ator se revela. (GROTOWSKI, 1987: 181)

Durante esta improvisação o bastão foi permitindo a construção gradativa de uma relação entre as duplas, e com prazer os participantes foram ganhando intimidade com eles mesmos e com o outro. No final, pude sugerir, com tranquilidade e segurança, a retirada do bastão e a experiência da cena corpo a corpo propriamente dita, sem que nenhum sentimento de timidez, ou constrangimento, dificultasse ou impedisse os movimentos e a manifestação expressiva de voz e corpo dos participantes.

Mais tarde, utilizando o Sistema L/B para analisar o exercício realizado, pude perceber que, na maioria das improvisações, alguns padrões corpo-espaciais se tornaram recorrentes nas duplas: de uma maneira geral, a relação do estuprador e sua vítima iniciava-se numa ação de avanço e recuo na Dimensão Sagital (frente e trás); logo em seguida a vítima tentava uma fuga pela Dimensão Horizontal (utilizando suas lateralidades, direita e esquerda); e no final, ao conseguir impor uma relação de submissão à vítima, o estuprador estabelecia a Dimensão vertical (em cima e em baixo). Com isto concluí que as transições realizadas pelo corpo, no espaço deste exercício, estavam contidas na “Escala de Defesa” criada por Rudolf Laban.

Como os alunos começavam esta improvisação em silêncio, além desta escala e de uma proposta possível para a construção de uma relação entre atores através do jogo, pude observar que o exercício abordava também uma terceira questão: a percepção/consciência da existência de uma comunicação não verbal onde pequenos diálogos e conflitos de cena surgiam a partir da relação espacial entre os participantes.

Partindo então de algumas experimentações no contexto de sala de aula, iniciei uma reflexão teórico-prática deste jogo. Tal reflexão me levou a poder utilizá-lo, com mais segurança e propriedade, como proposta didática em outros cursos ministrados por mim.

Duas referências foram de grande importância no desenvolvimento do “Jogo através do bastão”: os conceitos e princípios da “Escala de Defesa” criada por Rudolf Laban (1966), e os estudos realizados por Ellen Goldman (1999) sobre o contexto das relações interpessoais e a estrutura da comunicação contida nesta mesma Escala

3.1 A “Escala de Defesa” de Rudolf Laban

Como vimos no Capítulo 1, Laban observou e pesquisou os percursos espaciais da movimentação do ser humano a partir da expressão do nosso comportamento.

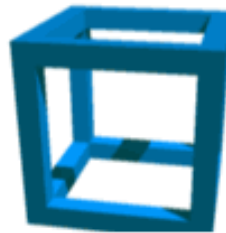
Ele constatou a existência de algumas sequências de movimentos que são realizadas naturalmente no nosso dia a dia. Elas se repetem como padrões, com algumas variações culturais e têm sido usadas desde o início da civilização. A esta repetição destes padrões Laban (1976: 37) chamou de escalas. As escalas conectam diferentes zonas do corpo e membros, num percurso lógico e expressivo de maneira harmônica no/e através do trânsito, entre vários pontos invisíveis do espaço e são determinadas também pela estrutura anatômica do nosso corpo.

Partindo de seu conhecimento de arquitetura, Laban percebeu que, ao mapear a movimentação humana através da ligação entre estes pontos (ou vértices), elas construiriam a estrutura de algumas Formas Cristalinas (figuras geométricas).

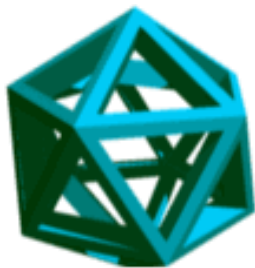
Segundo ele, o grau de complexidade da movimentação do corpo humano no espaço corresponde ao grau de complexidade matemática encontrada nas figuras geométricas do Tetraedro, o Cubo, Octaedro, o Icosaedro e o Dodecaedro.



TETRAEDRO



CUBO



DODECAEDRO



ICOSAEDRO

O “Jogo através do bastão” foi inspirado na “Escala de Defesa” (que com mudanças no percurso espacial torna-se Escala Dimensional) que estrutura internamente a figura do octaedro.



O octaedro é um poliedro regular composto por 8 triângulos equiláteros, 12 arestas, 6 vértices.

Esta “Escala de Defesa” foi criada a partir da observação que Laban fez dos movimentos comuns existentes entre vários tipos de luta em diversas culturas. Nestes movimentos existem características comuns de ataque e defesa: podemos perceber algumas mudanças de atitudes corporais com pequenas variações entre proteger a si mesmo, defender-se numa ação de empurrar para afastar algo do corpo, e desarmar alguém.

Os movimentos são muito bem orquestrados com o objetivo principal de proteger as regiões vitais e vulneráveis do corpo: 1) os órgãos dos sentidos concentrados na cabeça; 2) a região lateral direita entre o quadril e as costelas (flanco); 3) a veia jugular do lado esquerdo do pescoço; 4) a veia jugular do lado direito do pescoço; 5) a região lateral esquerda entre quadril e costelas (flanco); 6) e o abdômen.

O homem protege essas seis regiões do corpo através de seis movimentos: 1) para proteger a cabeça ele necessita subir o corpo e levantar o braço pra cima verticalmente; 2) para proteger a lateral direita (flanco) ele precisa ir com o movimento para baixo; 3) a veia jugular esquerda é protegida pelo deslocamento do corpo para o lado esquerdo levando movimento do braço direito até cruzar para o lado esquerdo; 4) a veia jugular direita é protegida forçando/ direcionando a arma do agressor para o lado direito; 5) a lateral esquerda é protegida através de um movimento do corpo para trás cruzando o braço para se defender da arma do agressor; 6) o abdômen é defendido através de um movimento de avanço do corpo, repulsando o agressor.

Ao construir a “Escala de Defesa” acima, Laban teve como suporte as três dimensões que conectam o corpo no espaço: vertical (nossa altura), horizontal (nossa largura) e sagital (nossa relação posterior e anterior traduzidas na profundidade).



Alunos em improvisação a partir da dimensão vertical sugerida pela relação com bastão⁵⁹.

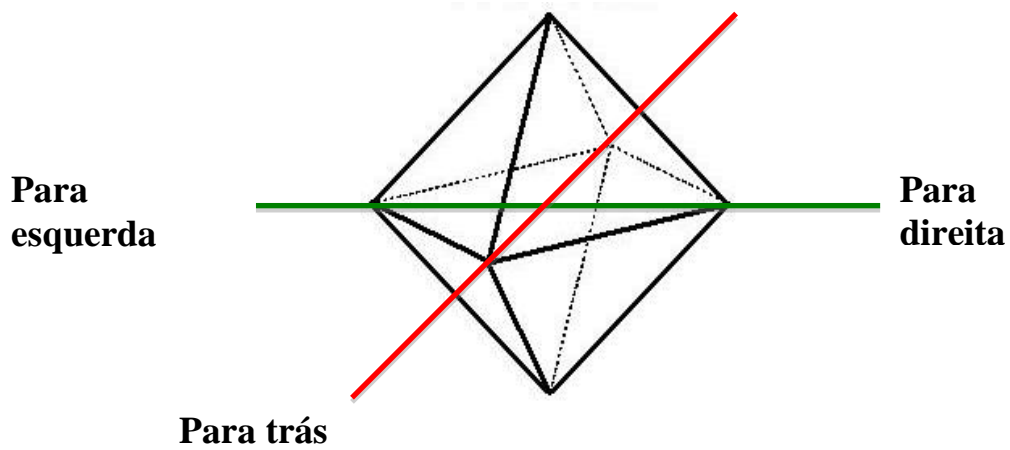
Cada uma destas dimensões tem uma única tensão espacial e duas direções opostas e equivalentes. Na foto acima, por exemplo, os alunos estão trabalhando a dimensão sagital formada por uma única tensão espacial com as direções opostas para frente e para trás.

A interseção destas três dimensões forma a “cruz dos eixos” com seis direções opostas. Ao conectar os pontos finais da cruz dimensional formaremos o octaedro.

Para cima

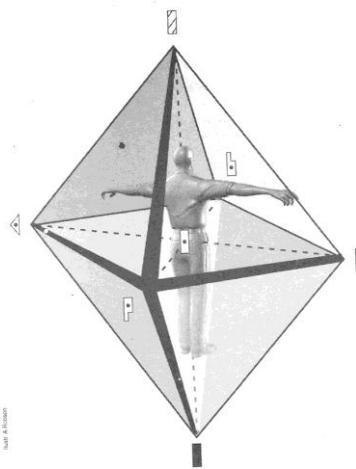
Para frente

⁵⁹ Oficina ministrada na aula de “Interpretação V” da Prof. Dra. Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.



Para baixo

Assim, nesta escala, o corpo transitará espacialmente para cima e para baixo na dimensão vertical, para direita e para esquerda na dimensão horizontal, e para frente e para trás na dimensão sagital.



60

Quando os estudiosos do Sistema L/B se exercitam através das escalas, devem ter em mente, de forma clara, a figura geométrica com a qual estarão trabalhando e, de forma imaginária, se colocarem no centro dela (como na ilustração acima). Com isso, a interseção da cruz dimensional que está no centro da figura geométrica coincidirá com o centro do corpo humano.

⁶⁰ Ilustração retirada do livro de RENGEL (2003: 89).

Minha escolha por trabalhar inicialmente com esta escala está relacionada a dois motivos: primeiro ao fato de ela ser a escala mais “simples” e a base de todas as outras, na medida em que ela propõe uma preparação física inicial para a complexidade das outras escalas; segundo, por ela conter em si um desafio e um estímulo corpo / expressivo / espacial muito claro para o trabalho do ator em formação.

Uma das características das escalas é o seu caráter cíclico. Ou seja, ela inicia num ponto do espaço, desenvolve um percurso, e retorna ao mesmo lugar, para ser então reiniciada.

Este percurso cíclico definido constitui um exercício importante como treinamento. Com o tempo e a experiência vamos ganhando habilidade e expansão no vocabulário espaço-corporal e expressivo.

Existe também uma “regra” para se cumprir no treinamento através das escalas que a meu ver é profundamente transformadora: durante a movimentação nas escalas, o quadril permanece sempre de frente e, é a partir da mobilização dele, que a movimentação se inicia, ou seja: quando vamos para cima ou para baixo (dimensão vertical) não são os braços que sobem e descem, mas sim todo o tronco, com uma grande transferência de peso a partir da bacia. Da mesma forma quando vamos para os lados (dimensão horizontal) e frente e trás (dimensão sagital). Aqui há uma grande inversão dos nossos atuais padrões corporais de movimentação cotidiana (onde geralmente enfatizamos os membros inferiores para locomoção e superiores para expressão e execução de tarefas). É necessário um grande engajamento de todo o corpo, com grandes transferências de peso de uma perna para outra.

Minha experiência de treinamento como intérprete através das escalas me leva a crer que é um trabalho que não tem fim, pois vai se modificando realmente com o

passar dos anos. Como todo trabalho artístico, ele termina quando você decide não se dedicar mais.

Se no início de minha carreira artística eu me dedicava a decorar as sequências com uma ênfase no virtuosismo e nas localizações espaciais, hoje o desafio encontra-se nas transições e nas sutilezas

Em seu livro *Choreutics* (1966), Laban descreveu a lógica e o significado das escalas, e muitos profissionais passaram a usá-las como treinamento, processo de construção coreográfica, etc.

A pesquisadora e estudiosa do movimento Ellen Goldman⁶¹ (1999) propõe uma abordagem do estudo das escalas no contexto das relações humanas e da comunicação. Sendo este um dos contextos essenciais das artes cênicas, suas ideias se tornaram fundamentais na estruturação e compreensão do “Jogo através do bastão”.

3.1.1 A comunicação na “Escala de Defesa”, segundo Ellen Goldman

Goldmann (1999: 56) percebe o espaço entre duas pessoas como um “lugar” onde a comunicação se manifesta, seja ela qual for. Através de palavras, pensamentos ou movimentos com diversas dinâmicas, o espaço existente entre as relações interpessoais é modificado. Trata-se de um dado que não temos como eliminá-lo.

Para Goldmann, as diferentes escalas de Laban propõem diferentes formas de se relacionar com o espaço, portanto também demandam diferentes tipos de engajamento e

⁶¹ Ellen Goldman é pesquisadora do Movimento, educadora e artista. Especialista no campo da análise do movimento. Co-fundadora do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* onde é professora há mais de trinta anos. Qualificada em *Kestenberg Movement Profile* e *Action Profile. Certified Movement Analyst* (CMA). Escreveu os livros: *As the Other See us-Body Movement and Art of Successful Communication* (1994) e *The Geometry of Movement: a Study in the Structure of Communication* (1999).

comportamento. Segundo a autora, a “Escala de Defesa” vai refletir as formas básicas das relações sociais.

O nome “Escala de Defesa”, para a autora, não está relacionado a um comportamento onde nós precisamos andar por aí sempre na defensiva, na expectativa de que algo externo possa nos atacar a qualquer momento. O aspecto defensivo também pode ser um comportamento que reflete uma atitude contra as nossas próprias reações internas, uma maneira de manter nossas emoções sobre controle, de proteger nossa privacidade, nosso ego, bem como nossa família e nosso corpo.

Tentamos nos defender contra objetos e contra afrontas pessoais e atacamos quando nos sentimos ameaçados ou vulneráveis. O ataque passa a ser então uma forma de defesa também. Atacamos para proteger nós mesmos, nosso território e nossas crenças.

Ataque, defesa, desarme são temas de batalha que se refletem constantemente nas relações interpessoais. Para Goldman (1999: 57), “em todos estas ações, estamos ativamente engajados, focados, vivos, num processo de construção e destruição, longe de um estado passivo ou neutro”. É disso que trata a “Escala de Defesa”.

Partindo das três dimensões do octaedro, Goldman observa alguns tipos básicos de alinhamento corporal na relação entre duas pessoas: 1) podemos ficar face a face com outra pessoa que é onde está a ênfase do “Jogo através do bastão”; 2) podemos criar uma relação paralela ficando lado a lado com outra pessoa; 3) e podemos virar as costas na esperança de que a outra pessoa nos siga.

Quando duas pessoas se movem numa mesma dimensão, seja ela vertical, horizontal ou sagital, cria-se um laço, um vínculo. Mantendo a mesma dimensão e as duas seguindo na mesma direção, há uma concordância, mas se passam a usar direções opostas, surge o conflito.



Alunos explorando a dimensão sagital sugerida pela relação das duplas com o bastão.⁶²

Na foto podemos verificar as observações de Goldmann no “Jogo através do bastão”. Nela podemos ver que o bastão mantém todos os alunos criando uma relação a partir da Dimensão Sagital (frente, avançando - atrás, recuando) sendo que algumas duplas trabalham em direções opostas, e outras na mesma direção. Esta pequena variação provocará improvisações com grande diversidade temas e conflitos.

Goldmann (1999: 90-91) também percebe que as relações interpessoais nas dimensões revelam determinados padrões de conflitos e de expressão corporal:

1) Padrões nas relações na dimensão vertical

⁶² Oficina ministrada na aula de “Interpretação V” da Prof.^a Dra. Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar) Soares. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.



O corpo vai para baixo ou pra cima. É uma dimensão que nos fala de valores, de estima; estar acima de alguém é ser superior. Uma interação nesta dimensão geralmente revela uma relação de autoridade e subserviência e aparecem conflitos com temas de dominação e submissão⁶³.

2) Padrões das relações na dimensão horizontal



⁶³ Oficina ministrada na aula de Corpo da Prof^a. Marina Salomon. Curso Regular de Formação de Atores, da Casa das Artes de Laranjeiras, 2008.

O corpo na dimensão horizontal vai para o lado esquerdo ou lado direito, se abrindo ou se fechando. Trata da necessidade de ser incluído ou do sentimento de ser excluído, portanto os impasses se dão ao redor dos temas de inclusão e exclusão⁶⁴.

3) Padrões das relações na dimensão sagital



Nesta dimensão o corpo vai para frente ou para trás, avançando ou recuando. Aqui aparecem os conflitos relacionados aos temas de ataque e defesa⁶⁵.

A pesquisa e o suporte teórico de Goldman auxiliaram o jogo em dois sentidos: primeiro como uma mais uma ferramenta que permitiu compreender corporalmente as relações e conflitos criados pelos alunos e, segundo, como um recurso provocador (toda vez que for necessário) das mesmas relações e conflitos.

3.2 O “Jogo através do Bastão”

O jogo desliza nos espaços mais ínfimos, entre dois atores, dois jogadores; ele existe, de maneira precária, apenas no movimento que o faz nascer, no jorro do instante que possibilita o seu surgimento. (RYANGAERT, 2009: 53)

⁶⁴ Oficina ministrada na aula de Interpretação V (Prof^a. Dr^a Ana Achcar), na sala 602 da Escola de Teatro da UNIRIO, 2008.

⁶⁵ Oficina ministrada na aula de “Interpretação V” da Prof^a. Dr^a. Ana Achcar, na sala 602 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

Quando trabalho com “O Jogo através do bastão” em sala de aula, não preciso necessariamente explicar todo seu embasamento teórico. Só o faço quando percebo que existe um interesse da maioria dos alunos ou quando o contexto educacional se faz necessário, do contrário, apresento o jogo como uma proposta que incentive e crie possibilidades para que o aluno/ator ganhe esta mobilidade e maior disponibilidade de mudança tanto no uso da tridimensional do corpo no espaço quanto na expansão do vocabulário expressivo.

O bastão, que utilizo como material didático durante o processo, é de bambu, mede em torno de um metro e cinquenta centímetros. Durante os exercícios de improvisação, ele é manipulado de inúmeras maneiras, com diversas funções e objetivos.

Antes de iniciar o jogo propriamente dito, proponho um aquecimento com o objetivo de construir uma concentração para o trabalho, procuro preparar o corpo muscularmente, energeticamente e no sentido da compreensão do que será feito.

Aqui o trabalho é realizado individualmente, e o aluno entra em contato com a sua realidade corporal do dia: lida com suas emoções, limitações, frustrações e possibilidades.

Neste momento recorro aos princípios dos *Bartenieff Fundamentals*⁶⁶ através de exercícios e frases de movimento que enfatizam a conexão cabeça-cóccix, para a percepção da dimensão vertical; a conexão homolateral, para a sensibilização dos lados direito e esquerdo na dimensão horizontal; e movimentos que enfatizem avanço e recuo de bacia, para sensibilizar a parte anterior e posterior do corpo na dimensão sagital.

⁶⁶ Ver item 2.2.2.



Aquecimento muscular e preparação individual para o jogo⁶⁷.

Apesar de esta preparação corporal — individual e inicial — enfatizar as dimensões corpo em conexão com o espaço, procuro também abordar as torções tridimensionais, para que o corpo esteja mais disponível e preparado muscularmente (foto acima). Após esta primeira etapa, inicio o trabalho propriamente dito com o bastão.

Neste momento, a utilização do bastão como material didático se desenvolve numa progressão.

1) Vários exercícios são propostos, tendo como foco a utilização do bastão, cujo objetivo principal é começar a ganhar a relação com o outro através de um trabalho no coletivo.

⁶⁷Oficina ministrada na aula de “Interpretação V” da Profª. Drª. Ana Achcar, na sala 602 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.



Um único bastão é compartilhado por todo o grupo⁶⁸.

A foto acima mostra um único bastão, utilizado por todo o grupo, enfatizando a percepção cinestésica da lateralidade do corpo (dimensão horizontal).

⁶⁸ Oficina ministrada na aula de Corpo da Prof^a. Marina Salomon. Curso Regular de Interpretação. Casa das Artes de Laranjeiras. 2008.



Cada aluno trabalha com seu próprio bastão dentro da coletividade.⁶⁹

Ainda dentro do coletivo, na foto acima podemos ver agora cada aluno com seu próprio bastão. Embora os bastões estejam na diagonal do plano sagital, e os corpos dos alunos ainda estejam sem projeção, haverá uma ênfase na percepção cinestésica do avanço do corpo (dimensão sagital).

2) Cada aluno-ator trabalha com seu bastão individualmente. Aqui proponho um aquecimento, familiarização com o objeto e exploração das relações corpo-espaciais de acordo com os conceitos e princípios do Sistema L/B.

⁶⁹ Oficina ministrada na aula de Corpo da Prof.^a Marina Salomon. Curso Regular de Interpretação. Casa das Artes de Laranjeiras, 2008.



Exploração individual da relação corpo / bambu / espaço onde podemos ver os alunos já preparados para transitar nos diferentes planos níveis do espaço com engajamento de diferentes conexões corporais.⁷⁰



Exploração individual da relação corpo / bambu / espaço com o corpo em deslocamento espacial.⁷¹

3) Cada dupla de alunos-atores trabalha compartilhando um único bastão.

⁷⁰ Oficina ministrada na aula de “Interpretação V” da Prof^ª. Dr^ª. Ana Achcar, na sala 602 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

⁷¹ Oficina ministrada na aula de “Interpretação V” da Prof^ª. Dr^ª. Ana Achcar, na sala 602 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

No trabalho em duplas, o bastão é seguro pelas extremidades, e os participantes ficam em lados opostos, frente a frente. Como regra fundamental do jogo, os jogadores devem manter a bacia de frente para o parceiro (regra também das escalas de movimento labanianas) e devem transitar em uma única dimensão de cada vez.

Este pedido de restrição e permanência da movimentação em uma única dimensão é apenas uma tentativa de expansão do vocabulário corporal e expressivo, pois, na realidade, não somos dimensionais, e sim tridimensionais. Mas é o processo, a tentativa de se expressar através de um corpo dimensional que faz com esta experiência seja enriquecedora, pois “cada dimensão tem o seu próprio mundo de experiência. Cada uma expressa e informa um aspecto de nós mesmos” (Goldmann, 1999: 21).

Os jogadores iniciam o jogo com o objetivo de deslocar o corpo numa dimensão, procurando estar atentos tanto às necessidades físicas, para a execução dos movimentos, quanto às suas sensações internas e à relação com o parceiro.



Na dimensão vertical alunos ativam o corpo em mudanças de nível através do subir e descer.⁷²

Na foto acima podemos ver que, na tentativa de manter a verticalidade, muitos corpos acabam perdendo o equilíbrio e vão com a bacia para o chão, enquanto outros ganham o avanço da unidade superior com recuo da bacia e entram no diâmetro do plano sagital.



Na dimensão horizontal, alunos trabalham com as transferências de peso na lateralidade (esquerda e direita), com foco no abrir/expandir e fechar/condensar o corpo.⁷³

⁷² Oficina ministrada na aula de “Interpretação V” da Prof^a. Dr^a. Ana Achcar, na sala 602 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

⁷³ Oficina ministrada na aula de “Interpretação V” da Prof^a. Dr^a. Ana Achcar, na sala 602 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

Na foto acima, ao tentar trabalhar na dimensão horizontal no sentido de abrir e expandir, o aluno sai da dimensão e entra no plano vertical (duas dimensões).



Na dimensão sagital alunos trabalham o avançar e recuar.⁷⁴

Na foto acima vemos que as alunas, na tentativa de explorar o movimento de avançar e recuar na dimensão sagital, acabaram entrando na diagonal do plano sagital. A aluna que está no nível médio avançou com a unidade superior, e a aluna que está no nível baixo recuou, levando a bacia para trás, e abaixa até atingir o chão.

4) Trata-se do momento em que os jogadores condensam todas as experiências anteriores e entram em improvisação corporal e de texto. Começam a surgir inúmeros personagens, contextos, impasses e conflitos que partem do corpo em movimento e das relações espaciais que os jogadores vão se propondo no desenrolar do trabalho.

Utilizando o vocabulário do Sistema L/B, este é um “jogo lúdico” que parte da exploração das dimensões e engaja o envolvimento do corpo como um todo. De uma forma lúdica vai incentivando o aluno a trabalhar em mudanças de nível, transferências

⁷⁴ Oficina ministrada no Centro Cultural José Bonifácio. Rio de Janeiro, 2001.

de peso, entrada nas diagonais dos planos, expansão da *Kinesfera* de movimento e exploração de inúmeras qualidades expressivas, construindo, assim, uma dramaturgia por meio do movimento.

O “Jogo através do bastão” pode ter inúmeros desdobramentos tanto em termos de treinamento físico quanto em termos de processo criativo. Isto dependerá do grupo, do objetivo da experiência, do contexto em que está sendo jogado, etc. Ambos podem ser jogados por qualquer pessoa, mas não podemos negar que quanto maior for a experiência corporal e a informação sobre o Sistema Laban/Bartenieff, melhor aproveitamento terá o jogador.

CONCLUSÕES

O universo do trabalho corporal dos atores para mim tem sido há algum tempo um lugar de curiosidade, perplexidade, encantamento, encontros e desafios.

Vinda de uma formação e profissionalização em dança clássica e contemporânea cujas aulas, ensaios e espetáculos cruzam fronteiras muito tênues (onde o corpo necessita se preparar intensamente para entrar em cena e a quantidade e a qualidade do trabalho muitas vezes se encontram), ainda fico atônita sempre que presencio um ator, que é capaz de se levantar de uma cadeira, entrar direto em cena e se colocar com verdade, agilidade e presença corporal. Sempre me pergunto: o que ele fez para que isso acontecesse? Como ele foi capaz de sair da total passividade corporal e, em alguns segundos, adquirir tamanha “energia” e ocupar o espaço cênico com propriedade?

Fico de certa forma encantada com esta mudança abrupta que me lembra muito o giro de um caleidoscópio, que com um pequeno movimento das mãos reconfigura toda a realidade da imagem, mostrando-se sempre encantador e mágico.

Com a experiência profissional como professora e preparadora corporal de elenco, ainda mantenho admiração por estes atores, mas tenho adquirido também distanciamento e conhecimento suficiente para perceber que eles são a minoria, na realidade, são exceções.

A grande maioria dos atores trabalha duro e tem também meu respeito e minha total admiração. São atores que se debatem com questões psicofísicas individuais e, durante uma aula ou um aquecimento, se veem diante de dificuldades de coordenação motora, musculatura tensa e encurtada, sérios problemas na coluna, falta de conexões corporais, etc. Mas, após um período de ensaios, entram em cena e são capazes de atingir um lugar tão surpreendente de encontro artístico com seu trabalho, que toda a realidade anterior àquele momento desaparece. É lindo. Fico arrebatada de emoção.

Há um universo misterioso no processo do ator que é inerente à sua arte, e por isso não desejo tentar explicá-lo. Apenas aceito. É encantadoramente assim.

Como professora de trabalhos corporais, no ensino superior, médio e profissionalizante, tenho me dedicado àqueles que, com diferentes objetivos, encaram seus limites pelo desejo de estar na cena. Tenho um imenso prazer de trabalhar com estas pessoas.

A maioria destes alunos-atores chegam até nós, professores, com uma visão estereotipada do teatro, achando que este é o lugar do trabalho do texto, das emoções e das questões existenciais. E, quando se veem diante de uma exigência corporal, têm reações diversas: resistência, perplexidade diante do desconhecido ou total encantamento e encontro do que estavam procurando. Considero todas estas reações

ricas, pertinentes, válidas e são trabalhadas pedagogicamente no coletivo do dia-a-dia em sala de aula.

Como já apontei anteriormente, estes alunos-atores chegam aos 18 e 19 anos de idade com uma lacuna no histórico escolar: a aprendizagem da expressão do corpo não teve espaço, portanto não tiveram um conhecimento adquirido pela experiência do/no corpo. E em vários inícios de curso tenho a sensação de estar começando do zero.

Iniciar um trabalho corporal expressivo com o adulto, com a sensação de se estar começando do zero, não é fácil. E quando penso na habilidade da fala e da escrita adquirida no período escolar, percebo que é como se você entrasse na universidade e se deparasse com a necessidade de (re)aprender, novamente, o abecedário. Como os alunos-atores “usam” o corpo diariamente, muitas vezes eles não têm a dimensão entre a diferença deste corpo cotidiano e o expressivo na cena, e nem mesmo a necessidade de (re)trabalhá-lo. E pouquíssimos percebem o corpo como um lugar possível de construção poética na cena.

Trabalhando nesta realidade, quando iniciei minha pesquisa acreditava no aspecto lúdico do movimento. Ao ver os alunos-atores se depararem com as dificuldades e com o caminho árduo que muitas vezes o trabalho corporal apresenta, e que, na maioria das vezes, leva a uma paralisia e à falta de criatividade, a única saída que encontrava era a ludicidade. É a partir deste lugar que conseguia recuperar a respiração dos alunos e junto com ela o prazer pelo movimento e o vislumbre pelas possibilidades de mudança.

Após todo o processo prático e teórico da pesquisa, constato que o lúdico do jogo continua sendo realmente um fator desencadeador de processo de aprendizagem e que o *corpo em situação de jogo* proposto nesta dissertação requer um tipo de engajamento que não só se apresenta como um caminho de conscientização e

sensibilização de potências psicofísicas, mas também como um lugar de resposta, de transformação e proposição a processos outros e em contextos diversos de criação. É um processo capaz de gerar múltiplos significados.

“Cartas em jogo” iniciou como uma proposta de treinamento para o ator pós-dramático. Pensar, e questionar, esta especificidade foi um processo muito enriquecedor da pesquisa e acho que ele de certa maneira construiu um percurso claro neste sentido. Mas hoje percebo que é um jogo que pode contribuir para a formação geral de todos os atores, independentemente de estilo, ou linguagem estética e cênica, a que eles venham se engajar.

Todos os alunos-atores precisam entrar em contato com a questão da construção e da importância da “presença” na cena. Se não entrarem conscientemente no seu período de formação, com certeza serão cobrados mais adiante em sua carreira profissional.

Todos aqueles interessados na construção técnica da presença física do corpo no espaço cênico podem beneficia-se dos BFs propostos nas “Cartas em jogo”. Para estes, o entendimento de alguns de seus princípios básicos do movimento podem ser transformadores: saber onde e como o movimento começa em nosso corpo (iniciação); como guiamos a continuidade deste movimento conforme ele percorre no nosso corpo (sequenciamento); e como usamos nossa conexão com o espaço como suporte deste movimento (intenção espacial).

“Cartas em jogo”, com o suporte do Sistema L/B, entende que é, no desejo de procurar no corpo e na ação corporal, neste fazer e refazer, que se encontra um sentido interno e externo para presença individual e relacional com o todo espetáculo/mundo. É um exercício para todos.

No percurso deste jogo encontro um desafio: o tempo. Os BFs e mais especificamente as conexões dos Padrões de desenvolvimento são um trabalho para ser experimentado profundamente e por um tempo maior. Não é uma proposta para ser realizada numa oficina, e deve ser colocado numa realidade de um curso maior e com uma carga horária mais intensa.

Com o “Jogo através do bastão” cheguei a algumas conclusões iniciais: sendo um objeto externo concreto, o bastão fornece ao jogador um retorno imediato da sua participação, ou seja, ele percebe que, para o bastão se manter em movimento, a atuação do corpo é fundamental e que se o corpo parar, o jogo acaba. O bastão revela concretamente se o jogador está conseguindo construir e se manter em relação com o outro jogador através do corpo em movimento.

Neste contexto, “Jogo através do bastão” trabalha com o suporte do conceito de Interno/Externo do Sistema L/B, um tema que se refere à “dinâmica relação entre o universo interno do indivíduo (corpo, sensações, imagens, experiências, etc.) e o externo (espaço, meio ambiente, outras pessoas, objetos, acontecimentos sociopolíticos, etc.)”. (Fernandes, 2002: 247).

Os impulsos internos ganham expressão na forma externa e o mundo que nos envolve retorna modificando nossa experiência interna. Ou seja, externo e interno se informam e se transformam mutuamente e um contém o outro.

Uma das questões fundamentais, referente ao suporte do conceito de Interno/Externo, é a relação entre os atores (apontada no capítulo 1). Jacques Lecoq nos fala com propriedade da importância deste aspecto na formação do ator.

No começo os alunos querem de todas as maneiras agir, provocar situações gratuitamente. Fazendo isso, ignoram completamente os outros atores e não jogam/não interpretam *com*. Mas o jogo/interpretação só pode estabelecer-se na relação com o outro. É preciso fazê-los entender esse fenômeno essencial: reagir é realçar a

proposta que vem do mundo de fora. O mundo interior revela-se por reação às provocações que vem do mundo exterior. (LECOQ, 2010: 60)

A pesquisa com este jogo me mostrou de maneira muito concreta que um dos caminhos para se trabalhar a tridimensionalidade corporal do ator é o jogo da relação. Para o aluno-ator vertical, horizontal, sagital significam muito pouco, mas seus corpos conseguem responder ao jogo relacional do “avançar para”, “recuar de”, abrir, “se expandir para o outro”, fechar, condensar, “crescer para cima”, descer e etc. Volto à Bartenieff (1980: 60): “As palavras são apenas aproximações das experiências que são evocadas, elas servem como guias para explorar o conteúdo expressivo do movimento”. E, para os atores, as palavras utilizadas como estímulo ao trabalho da tridimensionalidade corporal devem ser palavras que levem à relação, ao jogo.

A proposta de utilizar o jogo como metodologia para esta pesquisa me fez entrar em contato com a necessidade de se criar regras claras e concretas para os alunos e, a procura desta precisão, foi bastante enriquecedora para meu trabalho como professora. Mas, tão importante quanto encontrar as regras, foi perceber que elas servem apenas como “guias” e que devem ser deixadas de lado todas as vezes que se colocarem como fator impeditivo da descoberta e da liberdade do movimento.

O nome da disciplina que costumo lecionar modifica-se de acordo com a instituição educacional e com o grupo com o qual estou trabalhando: “Expressão Corporal”, “Projeto Corpo”, “Percepção Corporal”, “Corpo”, etc. O suporte teórico prático do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento tem se mantido constante, mas sem perder seu caráter de mobilidade e de ser sempre transformador.

Na perspectiva do *corpo em situação de jogo* proposto nesta pesquisa, tenho encontrado, neste sistema, uma metodologia eficaz para pensar e estimular o trabalho

corporal do ator. Um instrumento que tem um rigor e uma exigência corporal, mas que não perde o aspecto lúdico e a liberdade; um treinamento que convida o ator a sair de seu mundo interno para estabelecer contato e relações com o mundo externo no próprio ato de colocar *o corpo em situação de jogo*; e por fim uma experiência corporal realmente transformadora que envolve pensamento, emoção e a sensação lidando corajosamente com o aspecto excitante da imprevisibilidade do jogo.

Agrada-me finalizar esta dissertação com a descrição de um exame final onde a terapeuta de movimento Walli Meier⁷⁵ apresentou seu trabalho para Laban:

Walli estava sentada em um canto da sala enquanto Laban lia com atenção as anotações feitas por ela após longos meses observando alguns pacientes psiquiátricos. Ele ia virando páginas e páginas e enquanto isso dizia: “Sim... sim...”. No final, Laban olhou para Walli, fechou o livro e jogou-o no chão lançando-o por trás de seus próprios ombros. Walli perplexa diante do que acabara de presenciar falou: - “Mas o que você acabou de fazer... é todo meu trabalho!” Laban então exclamou: - “Bem, você já sabe tudo isso que está escrito aqui, não sabe? Agora vamos dançar!” (BRADLEY, 2010: 38) (tradução minha)

De alguma maneira também procuro finalizar minhas aulas relembrando aos meus alunos um dos motivos principais pelo qual Laban e Bartenieff iniciaram e desenvolveram todo o seu trabalho: o prazer pelo movimento e pela dança.

Todo o processo de minha pesquisa foi (e tem sido) importante e enriquecedor. Do lugar móvel no qual me encontro, vejo um processo de investigação a ser ampliado e aprofundado entre o Jogo e o Sistema Laban/Bartenieff.

Prossigo dançando com meus alunos, transformada pela experiência e pelo conhecimento “incorporado”.

⁷⁵ Walli Meier começou a trabalhar com Rudolf Laban em 1956 após estudar com ele e Lisa Ullmann no *Art of Movement Studio* (Inglaterra). É dançar terapeuta, professora internacional dos princípios e aplicações do Sistema Laban e membro atuante do *Dance Movement Therapy (DMT)* na Inglaterra.

REFERÊNCIAS

ADRIAN, Barbara. **Actor training the Laban way**: an integrated approach to voice, speech, and movement. New York: Allworth Press, 2008.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica / problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sonia Machado. O coro em tempos e lugares pós-dramáticos, In: GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, Eugênio. **Teatro**: solidão, ofício, Revolta. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Dulcina, 2010.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. **Body movement**: coping with the environment. New York: Gordon and Breach, 1980.

BONFATTI, Adriana. **I'm at one end, you are at the other**. Monografia final do programa de certificado do Laban/Bartenieff of Movement Studies. Nova York, 2008.

BONFITTO, Matteo. **Ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. Londres e Canadá: Routledge, 2010.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a.

_____. **O espaço vazio.** Lisboa: Orfeu Negro, 2008b.

CASCHIERO, Thomas. **Laban movement studies and actor training:** an experiential and theoretical course for training actors in physical awareness and expressivity. Maryland: Towson University, 1998.

DELL, Cecile. **Primer.** Nova York: Dance Notation Bureau, 1970.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

GOLDMAN, Ellen. **As others see us:** body movement and the art of successful communication. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1994.

_____. **The geometry of movement:** a study in the structure of communication. New York: Preview Copy, 1999.

GROFF, Ed. **Laban movement analysis:** charting the ineffable domain of human movement. Texto apresentado no programa de certificado do Laban/Bartenieff of Movement Studies. Nova York, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Vestígios da dança expressionista no Brasil:** Yanka Rudzka e Aurel von Milloss. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 1998.

_____. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O Pós-dramático:** um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010.

HACKNEY, Peggy. Connexité et expressivité par les Bartenieff fundamentals. *Nouvelles de Danse*. Bruxelles: Contredanse, n. 28, 1986.

_____. **Making connections**: total body integration though Bartenieff fundamentals. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F. C. **Effort:economy in body movement**. Nova York: Plays Inc., 1974.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Londres: Macdonald & Evans, 1966.

_____. **The language of movement**: a guidebook to Choreutics. Massachusetts: Plays, Inc, 1974.

_____. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. **Espace dynamique**. Bruxelles: Nouvelles de Danse, 2003.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SENAC, SESC, 2010.

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

MERCY, Dominique. **Dominique Mercy Pina Bausch Portrait 6 de 7** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wc9gJuG98d4&playnext=1&list=PLB8215161039C2E7D> .> Acesso em: 11de maio de 2010.

MIRANDA, Regina. **Movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

_____. **Rio acerta o passo: Artes Cênicas a serviço da transformação social**. Projeto apresentado para Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro (RIOARTE) e desenvolvido no Centro Cultural José Bonifácio. Rio de Janeiro, 2001.

_____. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

NEWLOVE, Jean. **Laban for actors and dancers**. New York: Routledge, 2001.

NEWLOVE, Jean; DALBY, John. **Laban for all**. New York: Routledge, 2004.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **Arte do movimento: uma proposta de abordagem do texto dramático através da análise de movimento de Laban**. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UNIRIO: Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRESTONP-DUNLOP, Valerie; HODGSON, John. **Introduction a l'oeuvre de Rudolf Laban**. Paris: Actes Sud. L'Arte de la Danse , 1991.

PRESTONP-DUNLOP, Valerie. Rudolf Laban: artiste/ chercheur. **Nouvelles de danse**. Periodique Trimestriel Automne, n. 25, Bruxelles, 1995.

PUPPO, Maia Lúcia de Sousa Barros. O pós-dramático e a pedagogia teatral. In: GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo.** São Paulo: Summus, 2007.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **Os temas de movimento de Rudolf Laban: modos de Aplicação e referências- I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII** São Paulo: Annablume, 2008.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do corpo manifesto: teatro físico.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

RYANGAERT, Jean Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOARES, Ana Lucia Martins. **O papel do “jogo” da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo.** Riode Janeiro, 1999. Dissertação de Mestrado. UNIRIO: Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 1999.

_____. **Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação.** Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). UNIRIO: Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Jogos teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

THORNTON, Samuel. **Laban’s theory of movement: a New Perspective.** Boston: Plays, Inc. 1971.

ANEXO 1: Anotações do encontro com Hans-Thies Lehmann e Eleni Varopoulou

Na procura de uma maior compreensão do conceito de “presença corporal” na cena pós-dramática e de um estudo sobre uma possível contribuição do Sistema L/B para a formação do ator pós-dramático, participei de oficina teórico-prática denominada “Tensão, intensidade e corpo no teatro pós-dramático” no mês de agosto de 2010. A oficina foi realizada no espaço “Lugar” na cidade de São Paulo e foi ministrada por Hans Thies Lehmann, Eleni Varopoulou⁷⁶ e pelos diretores Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek da “Taanteatro Cia”⁷⁷.

Trabalhamos durante quatro dias seguidos, de nove às dezessete horas, com uma parte prática e outra teórica: de nove ao meio-dia fazíamos exercícios e desenvolvíamos improvisações corporais a partir das propostas dos diretores da Taanteatro Cia. (neste momento H.T. Lehmann e Eleni Varopoulou apenas observavam) e, de treze e trinta horas às dezessete horas, Lehmann e Varopoulou assumiam a oficina fazendo observações do que viram expondo suas ideias e abrindo para perguntas e debate com todos os participantes.

Durante um dos debates realizados, tive a oportunidade de fazer duas perguntas a Lehmann relacionadas diretamente à minha pesquisa. Na primeira pedi que ele falasse mais sobre a questão da “presença” do ator na cena pós-dramática e na segunda perguntei sobre os possíveis caminhos para a formação do ator pós-dramático.

Lehmann falou na maior parte do tempo em alemão e tivemos a tradução de Wolfgang Panneck. Como gravei os debates, pude fazer uma transcrição direta e mais tarde submeter todo o trabalho a uma segunda tradução que foi feita por Pedro Bonfatti de Lima.

Seguem, na íntegra, as respostas de Hans-Thiers Lehmann com as contribuições de Eleni Varopoulou às duas questões formuladas por mim.

⁷⁶ Eleni Varopoulou teórica teatral, tradutora e crítica. Tem escrito artigos sobre muitos dos principais temas culturais europeus e as tendências modernas no teatro internacional. Disponível em: <<http://hansthieslehmann-brasiltour2010.blogspot.com/p/eleni-varopoulou.html>>

⁷⁷ Companhia Taanteatro foi fundada em 1991. Dirigida por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, a Taanteatro se dedica à pesquisa e criação teatro-coreográficas. Desde a sua fundação criou mais de quarenta espetáculos sobre a vida e obra de artistas e poetas como Frida Kahlo, Florbela Espanca, Lewis Carroll, Antonin Artaud, Lautréamont, Fernando Pessoa, Robert Walser, George Tabori, Hölderlin, Beckett, Shakespeare e Nietzsche. Concebe *performances* a partir de vivências e narrativas dos integrantes da companhia e a maioria de suas encenações são autorais.

Sobre a presença

Lehmann – O tema da presença deve ser tratado inicialmente a partir de uma *perspectiva filosófica*. Neste sentido, ele está relacionado ao assunto da crítica da representação e em particular a Derrida com a desconstrução da teoria da verdade.

A concepção da verdade, como se fosse uma revelação, é um conceito visto desde Platão. Platão concebia a verdade como uma ideia, um logos, uma forma (...) uma presença absoluta, uma analogia à ideia da revelação da verdade divina. A ideia da representação seria então uma espécie de re-apresentação desta verdade inicial no palco desta verdade.

Derrida nos ensinará através da sua crítica da metafísica, (particularmente da teoria da linguagem) que nós nunca chegamos neste ponto inicial da presença. Sempre nos encontramos num encadeamento (ou rede) de significados e o que nós vivenciamos no presente está sempre relacionado a uma recordação do passado e a uma antecipação do futuro. Este é o pano de fundo que precisamos compreender para discutir a questão da presença.

(...) Esta reflexão é importante porque sempre existiu na arte a utopia da presença, e, no teatro, o grande exemplo é Artaud. Ele desejava criar um teatro da presença pura, com a completa eliminação da representação, sem nenhum tipo de indicação de um sentido prévio à presença cênica.

Existe um texto famoso de Derrida sobre Artaud chamado *A escritura e a diferença*⁷⁸. É um texto importante dos anos 60 que surgiu simultaneamente à *Gramatologia*⁷⁹. Neste texto, Derrida critica (se quiserem chamar de crítica) esta concepção artaudiana mostrando que é impossível abandonar por inteiro a representação, porque sempre existirá algo que podemos chamar de repetição, que aponta para um momento prévio.

Particpei de uma discussão interessante num festival de *performance* na Holanda onde um artista criticava o outro dizendo: “Eu estou criticando você porque você está fazendo agora o que desde ontem você já pretendia fazer”.

⁷⁸ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

⁷⁹ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Neste exemplo podemos ver muito bem o problema que está em jogo. Os artistas da *performance* procuram se aproximar ao máximo das ações ligadas à questão da intensidade e não do significado. Mas apesar das tentativas, é impossível evitar a estrutura da repetição e da significação.

Penso que esta seja uma discussão fundamental para o teatro atual; é importantíssimo tentar se aproximar da presença e reduzir a relevância do significado sem, no entanto, fazer disso uma ideologia da presença. Mas precisamos tomar cuidado porque sabemos que o teatro continua sendo o lugar da reflexão e não podemos dar uma conotação a esta questão no sentido negativo, infantil ou do puro entretenimento. A presença no teatro não deve dispensar a reflexão.

Existe uma segunda perspectiva relacionada à questão da presença que eu gostaria de apontar que é *a perspectiva técnica*.

Deve existir à venda, no Brasil, estes manuais que ensinam as pessoas como se sentar corretamente e falar claramente quando desejam se preparar para uma entrevista ou candidatar-se a um emprego, que são técnicas que reforçam a presença.

Também existe a tradição, da qual eu conheço um pouco através de Eugenio Barba, de algumas técnicas asiáticas antigas que trabalham no sentido de reforçar a presença cênica do ator de maneira que o corpo aparece em sua efemeridade, manifestação e, disso vocês sabem melhor do que eu.

Existem ainda as técnicas tensivas, a mais famosa delas se acentua um movimento para esquerda se deslocando primeiro para direita, para que o movimento fique mais forte. Aqui a intensificação de um gesto numa direção sempre pressupõe uma intenção muscular no sentido contrário. Há um conflito invisível, neste caso, muscular, que vai no sentido contrário ao do movimento. Por exemplo, quando eu quero intensificar o movimento de uma “pegada”, preciso fazer com que a tensão dos músculos me impeça ao mesmo tempo de fazer esta ação. A ação corporal torna-se uma luta.

De outro lugar, podemos ver a enorme presença dos atores do teatro nô japonês. A presença deles está diretamente relacionada ao período de formação destes atores onde, desde o início, eles aprendem que nenhuma parte do corpo fica em posição natural, o corpo inteiro fica numa tensão artificial, mesmo que eles tenham de fazer um movimento minimalista.

(...) Existem então até aqui duas perspectivas sobre a presença as quais já falei, – o lado técnico e o lado filosófico –, os dois se completam e são igualmente importantes.

Há ainda outra perspectiva da presença que eu gostaria de apontar que é a *perspectiva sociológica*.

Nós estamos continuamente executando funções, papéis sociais. E a nossa identidade acaba sendo um *management*⁸⁰ dos diferentes papéis. (...) Eu, como pai, ao me relacionar com uma filha tenho um papel diferente daquele que tenho como professor ao me dirigir a um aluno, ou a um amigo, assim como eu tenho um papel diferente aqui com vocês. Cada vez assumo uma função e isso vai modelar diferentes identidades. Nós nunca somos simplesmente nós mesmos, estamos sempre em dois ou três papéis intercambiantes, flutuantes.

Esta ideia é importante porque mostra quão falsa é a ideia de uma presença (...), estamos sempre numa situação de representação. Na realidade, a representação e a presença são duas coisas que não podem ser separadas.

No caso da teoria de Goffman⁸¹, existe o exemplo do juiz, do árbitro do jogo de futebol. Ele é uma autoridade e por isso mostra o que aconteceu de certo e de errado. Ao desempenhar o papel (*to play*) da autoridade de um juiz, a autoridade dele aumenta. A ficção e realidade se interligam neste caso (...). O jogo induz a transformações de identidade.

Esta questão da presença está aliada a outra bastante discutida atualmente na Alemanha. É o tema da autenticidade: o aparecer como se é, sem máscaras, sem fingimento, sem *play*. Isto tudo é uma grande questão. Sabemos que a autenticidade tem um significado claro para o artista.

A autenticidade pode também ser abordada a partir de um conceito clássico de atuação e o método de Lee Strasberg, com origens no trabalho de Stanislavsky, é um dos melhores exemplos. Muitos dos astros que conhecemos hoje foram formados por este método: Marlon Brando, Marilyn Monroe, Robert de Niro, Meryl Streep, etc.

⁸⁰ Em alguns momentos de sua explanação, Lehmann saía do alemão e recorria à língua inglesa. Resolvemos manter o original por considerar que ao escolher uma segunda língua, ele optou por uma precisão que não encontrou em sua língua materna.

⁸¹ Irving Goffman (1922-1982). Sociólogo e escritor canadense. Em seu livro mais conhecido, *A representação do eu na vida cotidiana*, o autor usa conceitos da teoria do teatro para retratar a importância das relações sociais. O livro foi publicado em 1959, traduzido e publicado no Brasil, em 1985, pela Editora Vozes.

Eleni Varopoulou – Nos anos 30 Stanislavsky viajou para os Estados Unidos com um grupo de artistas do Teatro de Moscou. Seu trabalho foi muito bem recebido, causando um grande impacto e uma grande mudança no meio das artes cênicas.

A dramaturgia norte-americana daquela época, caracterizada por um forte realismo, encontrou no trabalho de Stanislavsky uma grande afinidade.

O trabalho de Lee Strasberg se desenvolveu a partir das teorias de Stanislavsky dando maior ênfase às suas teorias psicanalíticas. A essência de seu método consiste em entrar no interior do ator, abordando questões traumáticas, provocando o afloramento de recordações profundas do inconsciente, levando o ator a uma interpretação intensa e realista. Seu trabalho era mais voltado para a psicanálise enquanto que o de Stanislavsky era mais corporal.

Lehmann – Trabalhava-se muito a memória afetiva, e os atores eram convidados a se aproximar de experiências de vida análogas ao que iam vivenciar na cena.

Eu gostaria de finalizar este tema da escola de Lee Strasberg e da autenticidade com uma piada maldosa que fazemos sobre o *Actors Studio*. O professor de lá diz: “O mais importante é a autenticidade. Autenticidade. Autenticidade. Se você consegue imitar a autenticidade, você conseguiu”.

Resumindo: não existe a autenticidade, mas efeitos de autenticidade; como não existe a presença, mas os efeitos de presença.

O método do *Actors Studio* é absolutamente legítimo para o teatro naturalista. São técnicas úteis, mas estão relacionadas a figuras humanas e a uma concepção de teatro que é criticado pelo pós-dramático. A ideia que subjaz a este tipo de técnica de atuação é da identificação, da empatia. O ator se aproxima do papel, do personagem, através da empatia e o espectador desenvolve uma relação de empatia em relação ao ator, ou seja se identifica com ele. Isso leva ao efeito da naturalidade. Nós sempre nos reconhecemos no espelho e aqui há um processo de espelhamento mútuo. Este espelhamento não leva a uma abordagem mais crítica do comportamento humano, tudo se coloca como um resultado do destino.

Isto é uma das coisas que me incomodam neste estilo de atuação, cria-se uma impressão que existe um destino, uma necessidade das coisas acontecerem daquela

forma, apesar de já ter visto alguns filmes e gostar de algumas atuações. No teatro onde nos encontramos hoje, este método da empatia e da identificação é insuficiente.

Existem algumas estruturas de textos que mencionamos anteriormente⁸², onde a empatia e a psicologia não funcionam, e alguns atores e encenadores não sabem como encená-los. Podemos então ver grandes atores mostrando grandes personagens, mas que são incapazes de trabalhar com outros tipos de texto.

Sobre a formação do ator pós-dramático

Lehmann – Para falar sobre este assunto eu gostaria primeiro de relatar uma experiência. Eu coordeno um curso de dramaturgia numa universidade em Frankfurt na Alemanha, onde Dramaturgia não é só estudo do texto, designa uma função do intelectual do teatro. Esta universidade coopera com outra universidade de artes que forma atores.

Nós decidimos agora que o estudo do papel pelo ator não ficará sob responsabilidade somente dos professores de interpretação e que os alunos terão outros professores neste processo, principalmente ligados ao trabalho corporal. Nós percebemos que para o teatro de hoje é necessário investir, treinar e desenvolver a imaginação corporal dos atores. Em um treinamento tradicional a formação do ator era mais voltada para o desenvolvimento psicológico do ator e do papel e, como melhor exemplo, temos o trabalho de Stanislavsky.

Chegamos à conclusão de que para o teatro pós-dramático é necessário uma formação voltada para desenvolvimento de uma imaginação corporal, um treinamento direcionado para o descobrimento dos sentimentos das fantasias corporais, onde a improvisação trabalha com ideias autônomas do corpo. Além de professores de áreas tradicionais como mímica e pantomima, foram chamados outros professores, de técnicas corporais diversas.

Não posso deixar de relatar as dificuldades que sempre tenho quando preciso discutir com professores e atores. Talvez na Europa inteira os professores de atuação ou seja, os artistas, sejam mais conservadoras do que podemos imaginar. Com frequência

⁸² Lehmann está se referindo aqui a alguns trechos de peças de Heiner Muller e Becket que foram lidas durante a oficina.

eles se negam a conhecer novas ideias e a reconhecer o desenvolvimento de novos caminhos que transformaram a ideia do que é um ator.

Em alguns pontos eles têm razão, pois as técnicas tradicionais são importantes e devem continuar sendo ensinadas para os alunos, ou seja, a incorporação de um personagem tem uma dimensão artesanal de grande relevância. Mas o ator atual tem novas demandas que o aproximam mais da *performance*. E isto implica numa investigação com o próprio corpo de um território desconhecido. Obviamente existem muitas abordagens, mas de uma maneira mais geral, no teatro pós-dramático a presença da pessoa se tornou mais importante do que o papel.

É claro que o ator sempre foi de certa forma um *performer*, mas existe um deslocamento, uma mudança de acento, de ênfase. A função do *performer* aumentou em relação ao ator. Eu gostaria de fazer mais uma observação. Eu acho que a arte do ator tem dois lados: a arte da incorporação e a arte da comunicação.

Na arte da incorporação, o ator chega e diz — Eu sou Ricardo III — de uma maneira que você acredita que ele realmente seja o Ricardo III.

O outro lado é a capacidade comunicativa do ator. Podemos perceber na pessoa que faz o *entertainment* uma capacidade de criar relações de intenção no processo comunicativo. Esta função também cresceu muito em comparação à incorporação.

A questão hoje está focada para quais são as possibilidades e as técnicas que estão voltadas para engendrar a atenção comunicativa. E em algumas formas de teatro, para que a comunicação realmente aconteça, é necessário que as pessoas esqueçam a psicologia. Provavelmente chegaremos num ponto onde a psicologia se tornará totalmente irrelevante.

É bom lembrar que o teatro começou com máscaras. As pessoas atuavam frente a 15 mil pessoas. Este teatro grandioso não trabalhava com detalhes psicológicos. Era praticamente impossível. O centro deste teatro era a presença corporal no espaço.

Presenciei uma discussão entre Bob Wilson e um ator em que ele falava: “Você está atuando apenas para a primeira fila, e os espectadores podem ver cada detalhe do seu rosto. Mas eu estou querendo que você atue para a última fila”.

Isso exige outra concepção de presença. Ele não queria uma diferenciação detalhista dos aspectos psicológicos da atuação, mas uma presença clara e bem definida do corpo no espaço.

O cinema é hoje o local onde as maravilhas da construção psicológica da atuação se manifestam. O levantar das sobranceiras de Greta Garbo ou o seu sorriso no canto da boca são fantásticos, mas isso não é teatro.

Eleni Varopoulou – Apesar de termos diversos textos de séculos anteriores voltados para a teoria e a prática da atuação, *O paradoxo do comediante*, de Diderot, é exemplo, o século XX se tornou um período de grandes e diversificados textos sobre o que é o ator. Foi um século de muitos métodos, sistemas e textos, em que se “produziram” os melhores atores.

Penso que não exista nenhuma visão de teatro que não tenha teorizado ao mesmo tempo uma forma de atuação específica, um método, um sistema ou uma ideia do que seja o ator. Neste sentido, acredito que a atuação pós-dramática também envolve uma teoria pós-dramática.

Nós vivemos uma época de múltiplos treinamentos e inúmeras ideias relacionadas à formação do ator, do *performer*. Existem muitos textos voltados para os atores dizendo como ele deve ou não deve fazer isso ou aquilo.

Eu vivi e estudei muito tempo na França e lá num dado momento se colocou a questão sobre a formação dos atores. Questionava-se se a formação do ator teria que necessariamente passar pela escola ou se o ator, para se entender como tal, deveria voltar-se diretamente para processos práticos de atuação.

Neste ponto temos que pensar o que Lehmann falou sobre várias escolas de formação de atores. A maioria das escolas são entediadas e oferecem práticas já ultrapassadas. Os atores tornam-se muito pensativos, e o peso da tradição faz com que estas escolas tornem-se enfadonhas e acabem afastando os atores da sua prática social do teatro.

Acho que agora estamos num momento de processo de renovação. Isso ocorre, por um lado, nas escolas que estão procurando absorver as novidades e a diversidade de um fenômeno que se apresenta a partir de um mercado de trabalho mais livre. E por outro lado, também aparecem nos próprios grupos teatrais que estão procurando investir e disseminar coisas novas, com uma preocupação constante de autorrenovação. A escola hoje vive uma tentativa de absorver a produção artística da sociedade.

Eu produzi, durante 10 anos, na Grécia, um projeto de cooperação entre as universidades nacionais de teatro. Este projeto se dirigia aos atores que estavam

estudando nestas universidades. A ideia consistia no seguinte: era um projeto anual que acontecia no verão. Os estudantes das universidades iriam para este projeto (geralmente realizado num local mais afastado dos grandes centros) com o propósito de trabalhar alguma linguagem específica. Era um momento onde eles se dedicavam somente àquilo, e tinham a oportunidade de se confrontar com inúmeras abordagens do fazer cênico.

Após esta experiência, tive a convicção de que o teatro é mais produtivo e interessante quando o artista estuda e trabalha inserido num processo prático. Esta experiência vale mais do que aquela em que você vive com uma pessoa em sala de aula, tendo que contar o que vai acontecer.

Lehmann – Acho importante dizer que estes artistas que frequentavam o curso de verão não eram apenas pessoas de teatro. Havia sim jovens diretores, mas havia também pessoas ligadas às artes plásticas, instalação, arquitetura, música, paisagismo, etc. Eram artistas das artes cênicas que encontravam artistas de outras áreas e dialogavam neste contexto.

Penso que a formação do ator *performer* hoje não pode ficar vinculada a uma ideia estreita de profissão. É fundamental que estes jovens artistas não fiquem restritos à relação professor/aluno, mas que eles também possam cooperar como coautores dos projetos. É necessário também que eles tenham um horizonte mais complexo das artes em geral, não somente da arte da atuação. É uma pena pensar numa pessoa que queira ser ator e não tenha uma ideia mínima do que acontece em outras artes experimentais como a música e as novas mídias. Quando se quer ir além das fronteiras com o teatro, é preciso ir além com as outras artes.

ANEXO 2 - Imagens em DVD de “Jogo de Cartas” e “Jogo através do bastão”.