

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO A PARTIR DE MACBETH DE
WILLIAM SHAKESPEARE
RELATÓRIO DE ESTÁGIO
MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM
ENCENAÇÃO

Andreia Frazão Pires

Lisboa, Dezembro de 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO A PARTIR DE MACBETH DE
WILLIAM SHAKESPEARE

Andreia Frazão Pires

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor Armando Nascimento Rosa.

Lisboa, Dezembro de 2013

Resumo

O trabalho de corpo e voz com Jorge Parente é uma herança de dois nomes importantes na arte teatral. O primeiro bastante conhecido Jerzy Grotowski e o segundo menos Zygmunt Molik, mas que deixou um forte contributo no trabalho de exploração da voz do actor a partir daquilo que ele denominou como o Alfabeto do Corpo. Jorge Parente trabalhou directamente com Zygmunt Molik e é hoje o detentor do saber teórico e prático de um método pedagógico de trabalho de voz e corpo.

Neste método o trabalho da voz e do corpo são indissociáveis já que a ampliação do potencial vocal está profundamente enraizado no trabalho do corpo, ou melhor, na exploração das letras do alfabeto do corpo. A partir dessa exploração a voz conquista novos espaços de ressonância, conquista uma nova abertura e torna-se progressivamente mais orgânica.

É da exploração do alfabeto do corpo que se encontram os momentos em que podemos observar um estado de presença a que chamamos Vida. A Vida é um estado de presença consciente, caracterizado pela capacidade de escutar os impulsos do corpo e destes não estarem em conflito com a mente. É a descoberta da Vida que confere qualidade teatral às acções e à voz do actor.

Esta metodologia orientou o trabalho de laboratório de criação a partir do texto Macbeth de William Shakespeare permitindo aos seus participantes uma aprendizagem que ultrapassou os limites de uma simples experiência pedagógica para se revelar uma experiência mais vasta de desenvolvimento pessoal. É nesta medida, na medida de uma ampla experiência humana, que podemos considerar este projecto como uma aproximação àquilo que Grotowski defendeu na sua última fase de trabalho de investigação e que Peter Brook denominou de Arte como Veículo.

Palavras-chave: Alfabeto do Corpo, Voz Orgânica, Vida, Impulso

Abstract

The body work and voice with Jorge Parente is an inheritance of two prominent names in theater art. The first well-known Jerzy Grotowski and the second least Zygmunt Molik, but he left a strong contribution in the work of exploration of the actor's voice from what he termed as the alphabet Body. Jorge Parente worked directly with Zygmunt Molik and today is the holder of theoretical and practical pedagogical method of voice and body work.

In this method the work of the voice and body are inseparable since the growing potential of the vocal work is deeply rooted in the body, or rather the exploitation of the letters of the alphabet of the body. From this operation the voice conquer new spaces resonance, conquer a new opening and becomes progressively more organic.

It is the exploitation of the alphabet of the body that are the moments in which we can observe the presence of a state we call life. Life is a state of conscious presence, characterized by the ability to listen to the impulses of the body and these are not in conflict with the mind. It is the discovery of Life which gives quality theatrical actions and the voice actor.

This methodology has guided the work of creation from the lab text Macbeth by William Shakespeare enabling its participants learning that exceeded the limits of a simple pedagogical experience to reveal a wider experience of personal development. It is to that extent, as a broad human experience, we can consider this project as an approximation to what Grotowski defended in its last phase of research work and Peter Brook called Art as Vehicle.

Keywords: Alphabet Body, Organic Voice, Life, Impulse

Agradecimentos

Devo em primeiro lugar agradecer ao meu orientador Prof Dr. Armando Rosa e ao co orientador Prof Luca Aprea.

Quero agradecer a todos os que me ajudaram neste trabalho. Aos amigos que me escutaram. Em especial aos elementos que integraram o laboratório de criação, que me receberam desde o início como fazendo parte do grupo de trabalho. Um agradecimento especial ao Jorge Parente pela forma como me acolheu neste laboratório de criação.

Um muito sentido agradecimento ao António, à sua imensa paciência, generosidade, sensibilidade e talento que foram indispensáveis neste processo.

À minha mãe e ao meu irmão pelo apoio incondicional.

Índice

Introdução.....	7
1 - Cronologia do Trabalho.....	9
2 - Metodologia do trabalho de observação.....	10
3 - Trabalho de corpo e voz com Jorge Parente.....	13
3.1 - O contributo de Zygmunt Molik.....	13
3.1.1 – O Alfabeto do Corpo e a Viagem da Voz.....	14
3.1.2 - O encontro da Vida	15
4- Laboratório de criação de Corpo, Voz e Criação Cénica.....	16
4.1 - Descrição do Projecto Macbeth	17
4.2 - Explicação de como funciona a oficina de Corpo e Voz.....	18
4.3 - O caminho para se encontrar a Vida.....	20
4.4 - Trabalhar com as letras do Alfabeto do Corpo.....	23
4.5 - As letras do Alfabeto e a Voz Orgânica.....	25
4.6 - A procura da qualidade no trabalho.....	26
4.7- Trabalhar a presença cénica.....	26
4.8- A Memória.....	27
4.9 - Cantar a Vida.....	28
4.10 - Percepção do Impulso.....	29
4.11 - Relação Corpo/Mente.....	29
4.12 - Estruturar a Partitura.....	31
5 - Residência Artística.....	33
5.1 - A importância do Desafio na formação individual.....	33
5.2 - A dinâmica da casa e a sua reflexão no trabalho.....	33
5.3 - O texto.....	35
5.4 - Apresentação do trabalho desenvolvido no Laboratório de Criação de Corpo e Voz	37

6 - Jorge Parente – Formador e/ou Encenador.....	40
7 - Aproximação à Arte como Veículo.....	41
8- Conclusão.....	45
9 – Bibliografia.....	49

Anexos:

Anexo I - Biografia de Jorge Parente

Anexo II - Fotografias do Laboratório de Corpo, Voz e Criação Cénica

Introdução

Antes de iniciar a descrição do relatório, vou explicar porque optei por realizar este trabalho.

Sendo um mestrado de Teatro com especialização em Encenação interessou-me explorar uma área onde pudesse continuar a evoluir, a aprender através de uma vivência prática. Gosto da ideia de desenvolver trabalho de laboratório, e agrada-me ainda mais se eu tiver a oportunidade de estar a experienciar o que se está a estudar. E nesse sentido, tentei encontrar uma solução que fosse ao encontro dessa minha vontade. Daí tentei que o meu trabalho final de mestrado pudesse ser um relatório, que resultasse de um trabalho de observação e aprendizagem pela vivência prática. Felizmente, consegui conjugar todos esses factores no meu trabalho final.

Com este trabalho procurei perceber melhor o que poderá ser o trabalho de um encenador quando está a trabalhar num projecto que envolve dar formação e fazer encenação.

Tenho de fazer a ressalva de que este relatório descreve a minha experiência pessoal com Jorge Parente. É um misto do que experienciei, do que vivi e do que senti como observadora, como participante e formanda.

Numa primeira parte do trabalho descrevo como cheguei até ao contacto de Jorge Parente e a justificação da escolha. Elaboro a metodologia de como irei desenvolver o meu trabalho de observação, onde incluo os objectivos do trabalho de observação na primeira e segundas etapas do projecto, e refiro ainda os objectivos do trabalho durante a terceira etapa que será em regime de residência artística.

Passo depois a fazer um enquadramento do trabalho de Corpo e Voz com Jorge Parente, herança de Grotowski e de Zygmunt Molik. Faço uma breve referência ao trabalho que Molik desenvolveu ao longo de 25 anos de trabalho ao lado de Jerzy Grotowski. Focando de seguida o contributo de Zygmunt Molik, com o seu método de trabalho, o Alfabeto do Corpo e a viagem da Voz, revelando o que é e para que serve, referindo depois que é através dele que se faz o encontro com a Vida, e explico o que Molik entende por encontro com a Vida.

De seguida passo para o Laboratório de Criação, de Corpo, Voz e Criação Cénica do qual faz parte o Projecto Macbeth. Faço uma nota introdutória, em que me refiro à minha experiência como observadora neste trabalho, do impacto que teve sobre mim estar no papel de observadora neste Laboratório de Corpo e Voz, e de como isso me levou a formanda deste método e de Jorge Parente.

Passo depois a descrever o Projecto Macbeth, como surgiu a ideia, quais os seus objectivos, e quem faz parte dele. Explico seguidamente como funciona o Laboratório/Oficina de Corpo e Voz, dirigida por Parente. Entrando no método de trabalho de Parente, fazendo depois referência do caminho para se encontrar a Vida. Encontrar a Vida só será possível, se se fizer todo o treino com as letras do Alfabeto do Corpo. Faço

uma referência geral às letras do Alfabeto e para que servem, e de como todo o treino com as letras do Alfabeto nos ajuda a encontrar a Voz Orgânica.

Faço alusão ainda a que este método tem a ver com uma procura da qualidade do trabalho, e que procurar a qualidade tem a ver com o procurar trabalhar a presença cénica. Refiro depois de como tudo está relacionado com algo muito subtil que é a percepção do impulso, e de como tudo isso está relacionado com a relação corpo/mente. Seguidamente, refiro-me a como Jorge Parente pretende fazer a montagem da peça Macbeth seguindo este método do Alfabeto do Corpo, e de como vai ajudar cada actor a estrutura a partitura de movimentos.

Passo depois a falar da experiência da residência artística. Onde me questiono se neste projecto específico Jorge Parente se enquadra mais na posição de formador ou na de encenador. Faço depois referência ao facto de todo o grupo estar em regime de residência artística, e esse factor, levou-me a pensar na importância do desafio na formação individual. E ainda de como a dinâmica da casa se reflectiu no trabalho de laboratório e criação de cada um e do grupo. Refiro-me seguidamente à importância dada por Jorge Parente ao texto no contexto do laboratório e por parte dos participantes. Passo seguidamente a falar da apresentação a um público do trabalho desenvolvido no Laboratório de Criação de Corpo e Voz, onde refiro a minha experiência pessoal como participante neste projecto. Faço ainda uma referência a uma leve aproximação deste laboratório e projecto ao conceito de Arte como Veículo. Segue-se depois a conclusão do trabalho.

1 - Cronologia do trabalho

Em Janeiro de 2013 um amigo comentou comigo que iria participar num projecto de teatro, explicou que se tratava de um projecto que juntava oficinas de formação de actor e que no final do trabalho iria haver uma apresentação de um objecto teatral resultante dessas oficinas.

Fiquei interessada em perceber melhor do que se tratava. Fiquei curiosa com o que me contaram sobre este método de trabalho.

Surgiu então a ideia de contactar Jorge Parente para tentar perceber se poderia ser possível eu acompanhar este projecto e daí surgir o meu trabalho final de mestrado.

O meu trabalho centrar-se-ia em acompanhar este projecto de Laboratório de Criação de Corpo, Voz e Composição Cénica e tentar compreender como Parente combina num mesmo projecto a formação dos actores e a encenação, a montagem de um espectáculo.

Jorge Parente aceitou a minha proposta de acompanhar este trabalho desde o seu início até à sua conclusão. Eu estaria presente como observadora, e dessa observação iria surgir o meu trabalho final de mestrado.

Em Fevereiro de 2013 comecei o meu trabalho de observadora neste projecto.

O Laboratório de Criação de Corpo, Voz e Criação Cénica estava dividido em três etapas.

A primeira etapa decorreu no mês de Fevereiro, de 9 a 14 desse mesmo mês.

A segunda etapa realizou-se no mês de Março, de 23 a 29 do respectivo mês.

A terceira e última etapa do trabalho decorreu entre os meses de Junho e Julho de 2013, de 21 de Junho a 6 de Julho, em regime de residência artística na cidade de Guimarães.

Devo acrescentar que fui observadora no projecto de Laboratório de Copo, Voz e Criação Cénica nas duas primeiras etapas, que decorreram respectivamente nos meses de Fevereiro e Março. Na terceira e última etapa deste projecto que decorreu entre os meses de Junho e Julho passei de observadora a participante no projecto de Laboratório e Criação.

Paralelamente a este projecto de Laboratório de Criação de Corpo e Voz, Jorge Parente orientou oficinas de formação de corpo e voz.

Resolvi iniciar-me neste método e comecei a frequentar as oficinas de formação de corpo e voz orientadas por Jorge Parente.

2 - Metodologia do meu trabalho de observação

Como já referi tive conhecimento de que Jorge Parente estaria em Portugal para orientar um Laboratório de Criação de Corpo, Voz e Criação Cénica. Deram-me o nome de Jerzy Grotowski e o nome de Zygmunt Molik para enquadrar o que o Parente fazia nas suas oficinas. Era um trabalho centrado no corpo e na voz, seguia um método em que se trabalhava e explorava o corpo para se conseguir cantar de uma forma natural.

Despertou-me a atenção essa questão de trabalhar o corpo e a voz, encontrar o canto com a ajuda do corpo. Gostaria de explorar mais essa parte do trabalho do actor e compreender melhor essa relação, como é que o corpo ajuda a voz e o canto a surgir de forma natural, parece-me uma questão central no trabalho do actor.

Fiquei a pensar nisso, um trabalho centrado no corpo para se conseguir cantar de forma natural. Em que consistia esse trabalho? Uma oficina de formação que vai terminar com a apresentação de uma peça de teatro centrada neste método. Eu tinha de fazer parte dessa experiência. Como é que é Jorge Parente concilia a formação com um projecto de encenação?

Jorge Parente iria começar a desenvolver um projecto prolongado no tempo, onde iria misturar a formação de corpo e voz e a montagem de uma peça de teatro resultante dessa formação. Pensei que podia ser um bom objecto para o meu estudo final de mestrado, pois o formato deste projecto era semelhante ao que eu costumava fazer habitualmente, uma oficina de formação alongada no tempo que incluía a montagem de uma peça de teatro com apresentação pública. Portanto um trabalho que envolve uma componente de formação e outra de encenação, dois aspectos que também fazem parte da minha vida, docente e encenadora.

Este projecto tinha ainda mais alguns aspectos que me chamaram a atenção, o facto de ser um projecto com a participação de pessoas de vários países, os participantes neste Laboratório de Criação serem atores e não atores, e da última parte deste projecto ser realizada em regime de residência artística, e ainda pelo facto de eu poder acompanhar um trabalho em residência artística.

Por outro lado o nome de Grotowski também ficou a ecoar na minha mente, no tempo em que estive na universidade como estudante de teatro, o nome de Grotowski apareceu algumas vezes, quer em aulas teóricas quer durante algumas aulas práticas. Nessa altura fiquei com curiosidade em relação ao seu método de trabalho, quis perceber melhor no que consistia, mas não encontrei nenhuma formação prática onde se aborda-se o seu método de trabalho, e aqui estava uma hipótese de concretizar um desejo antigo.

Contactei Jorge Parente para saber se havia a possibilidade de eu acompanhar este projecto de perto e dali surgir o meu trabalho final de mestrado. Demonstrou receptividade em relação à minha proposta, e disse que eu poderia acompanhar este projecto, estaria neste projecto como observadora.

O que pretendia observar?

Conhecer o grupo,

Criar uma relação de confiança com o grupo e com Jorge Parente,

Perceber o Alfabeto do Corpo, o que é e para que serve,

Perceber quais e em quantas fases se desenvolve o processo de formação,

Compreender como é que o corpo ajuda a voz e o canto a surgir de forma natural,

Compreender o que é encontrar a Vida,

Perceber o que é a partitura de movimentos ou acções físicas,

Averiguar como é que concilia a formação com o projecto de encenação,

Aprofundar a visão de como se faz a alternância entre o trabalho de formação e o trabalho de encenação,

Durante a primeira semana de ensaios/formação, acompanhei todo o trabalho desenvolvido durante as sessões como observadora.

Enquanto estava a fazer o meu trabalho de observação fui tomando consciência de que teria de aprofundar mais o que estava a fazer, não poderia ficar só pelo papel de observadora, tive a necessidade de passar de uma abordagem teórica para uma abordagem teórico-prática. Percebi que na qualidade de encenadora tinha a necessidade de perceber o método vivenciando-o, por um lado para experimentar as dificuldades próprias do processo e por outro ultrapassar essas mesmas dificuldades e experimentar o prazer da descoberta, isso também faz parte do desenvolvimento pessoal. Assim no meu trabalho como encenadora terei pistas não só como observadora mas como pessoa que participou no processo, alias em termos pedagógicos é sempre preferível falar em nome da sua própria experiencia do que pela experiencia de outros. Achei importante tornar-me formanda deste método também para fortalecer a minha relação com Jorge Parente, para além de estar agora a experimentar o método, também tinha assim tempo adicional à minha observação para ter algumas conversas com Parente, teria mais tempo para levantar questões, tirar dúvidas, conversas com os colegas/parceiros de formação. Foi também uma forma de continuar a desenvolver o meu trabalho entre as fases do projecto, de uma fase à outra iria passar bastante tempo sem o grupo se voltar a reunir.

A última etapa foi em regime de residência artística. Nesta fase passei de observadora a participante no projecto. Jorge Parente lançou-me essa proposta/desafio. Uma vez que eu já conhecia o projecto, me tinha tornado formanda do método, iria estar em residência artística com o grupo, fez-me a proposta/desafio se eu queria entrar no projecto. Aceitei passar de observadora a participante. Assim poderia:

Perceber a dinâmica de grupo em residência artística (trabalho extra que se faz fora sala),

Compreender a gestão dos diferentes idiomas na peça e nos ensaios,

Perceber a escolha e montagem das cenas da peça,

Compreender a escolha dos momentos que farão parte da partitura,

Perceber a importância dos impulsos na partitura,

Compreender a voz e a partitura,

Compreender o impulso e a voz - o canto,

Perceber a passagem da partitura de acções encontrada durante o trabalho para a estrutura, a montagem das cenas

3 - O Trabalho de Corpo e Voz com Jorge Parente

O trabalho de corpo e voz de Jorge Parente é fruto de uma herança que tem na sua génese o método das Acções Físicas desenvolvido por Jerzy Grotowski e subsequentemente o profundo contributo do trabalho de Zygmunt Molik ao nível da criação de um Alfabeto do Corpo e suas implicações na Voz.

Grotowski cria o Teatro de Laboratório em Opole, Polónia em 1959. “A prática do teatro de laboratório, que se originou com Stanislavski foi radicalmente modificada. A partir de então, o trabalho no laboratório não podia ser concebido apenas como realizações técnicas e habilidades direccionadas para a criação de espectáculos para o entretenimento de uma plateia. Em vez disso, tornou-se um ambiente privilegiado para o trabalho sobre si mesmo e logo se abriu para participantes de fora da companhia, que vinham experimentar o trabalho, trazendo consigo histórias de vida e motivações variadas” (CAMPO, 2012: 14).

Grotowski convida Zygmunt Molik para trabalhar com ele nos seus espectáculos. Molik traz para o Teatro de Laboratório a sua experiência no campo da voz e ao reconhecer esta valência Grotowski delega-lhe a responsabilidade desse trabalho. Ou seja, para além de ter sido actor e membro da companhia durante 25 anos, Molik continua a sua investigação na área da voz com os actores do Teatro de Laboratório tornando-se o responsável na companhia pela formação e treino da voz iniciada por Grotowski. “Enquanto Grotowski, o guia «espiritual» da companhia, desenvolvia as suas habilidades técnicas como director teatral e teórico com a colaboração do director literário Ludwik Flaszen, ele também trabalhava ao lado de Molik no desenvolvimento dessa inovadora maneira de trabalhar com a voz, que é, ainda, altamente influente no teatro contemporâneo.” (CAMPO, 2012:14)

3.1 - O contributo de Zygmunt Molik

Zygmunt Molik desenvolveu, criou o Alfabeto do Corpo, um conjunto de aproximadamente 30 acções a partir das quais construiu um tipo de linguagem corporal. O Alfabeto do Corpo é um tipo de linguagem que tem de ser usada obrigatoriamente no treino, é a linguagem deste método, tudo está centrado no Alfabeto do Corpo, é a base. Podemos dizer que o “alfabeto do corpo, sistema que permite que o ator concilie o corpo e a voz no seu processo de preparação” (CAMPO, 2012: 9)

Portanto, o Alfabeto do corpo é um conjunto de movimentos, acções, e esses movimentos têm o nome de letras do alfabeto. Servem para o actor aprender a abrir a voz, encontrar a voz natural, a qualidade vibratória.

Molik justifica a necessidade deste Alfabeto do Corpo afirmando que o trabalho do actor deve ser feito não somente a partir de movimentos espontâneos, mas a partir de acções mais finalizadas. Nesse sentido, sentiu necessidade de inventar cada letra deste

alfabeto pois não havia um precursor de quem pudesse pegar emprestado alguma experiência. (CAMPO, 2012).

Este método de treino da voz desenvolvido pelo Zygmunt Molik gira em torno do Alfabeto do Corpo. O que é o Alfabeto do Corpo, para que serve, qual a sua importância?

3.1.1 - O Alfabeto do Corpo e a Viagem da Voz

O método de Molik, chamado “Alfabeto do Corpo” ilustra um processo de transmissão da experiência que é o amago da abordagem teatral de Molik e que se estende para além dele. Desenvolveu o Alfabeto como uma ferramenta para o trabalho sobre si mesmo, junto com o seu uso pragmático no treino do ator. Este método tinha como objectivo abrir o corpo e a voz.

Mas para se fazer um trabalho com a voz primeiro há que trabalhar sobre o corpo. Para isso recorreremos às letras do Alfabeto. Temos de as aprender. São os movimentos base, tudo gira em torno do trabalho que se faz com o Alfabeto do Corpo. A nossa estrutura, a linha de trabalho tem como base o Alfabeto do Corpo, passa a ser a nossa linguagem, tudo o que se faz tem como suporte as letras do Alfabeto do Corpo.

Temos de aprender as letras, é a primeira coisa.

Para que servem?

Cada letra do Alfabeto tem como finalidade abrir a voz, para isso o corpo tem de se activar, despertar, ficar pronto para conseguir identificar os impulsos e trabalhar com eles e a partir deles. Se o corpo não estiver pronto para este trabalho sobre os impulsos, então só fará um conjunto de exercícios vocais. O corpo aprende as letras e posteriormente já noutra fase, depois de as interiorizar usa-as livremente e adapta-as à sua pesquisa, à sua procura do desconhecido para encontrar a Vida.

“Não vou explicar o que é o desconhecido, apenas que é possível de ser encontrado. Nessa maneira de cantar, o desconhecido agora se materializa na própria pessoa, de forma física, no corpo e também na voz, porque a voz é um veículo. A Vida é trazida á tona. A Vida ela mesma.” (CAMPO,2012:32)

Este é um trabalho que se centra no corpo mas que serve a voz. O trabalho físico, que se fez anteriormente tendo como base o Alfabeto do Corpo tem como função fazer com que cada um perceba o que o corpo precisa para estar disponível, para abrir a voz. Se o corpo já não tem bloqueios e se se movimenta através dos seus impulsos isso vai ajudar a que a voz surja de forma natural e sem esforço. Esses impulsos do corpo ajudam a voz a encontrar a qualidade vibratória, a ressonância, a encontrar o canto e as diferentes cores da voz.

3.1.2 – O Encontro da Vida

O que são as vidas? São momentos de descoberta, em que tudo flui de forma natural, orgânica, são momentos de grande qualidade, em que o corpo e mente são um só, em que se seguem os impulsos do corpo e os colocamos cá fora sob a forma de acções físicas. Estas vidas podem ser consideradas memórias. O que se faz na improvisação pode ser considerado uma memória. É um trabalho que tem como base a improvisação mas esta improvisação é estruturada, tem linhas que balizam a improvisação. Depois de encontrada a Vida, esse momento de descoberta, de qualidade, em que tudo em nós está a trabalhar de forma natural, orgânica, temos de a colocar numa partitura de movimentos. O corpo tem de se lembrar desse momento em que encontrou a Vida e tem de se lembrar do que fez, como fez e porque o fez, tem de conseguir repetir esse momento com a mesma intensidade e rigor, para isso tem de se lembrar dos impulsos que foram utilizados nessa descoberta, e repetir com exactidão o que fez e não de forma mecânica e vazia. Estamos a falar de trabalho corporal, utilizar os impulsos do corpo e transforma-los em acções físicas, e dentro da partitura que se criou conseguir encontrar os impulsos certos para que sempre que se repita a partitura com base na vida que se encontrou anteriormente se conseguir fazer com a intensidade, com a qualidade dessa primeira vez.

4 - Laboratório de Criação de Corpo, Voz e Composição Cénica

Quando cheguei pela primeira vez à sessão de trabalho não sabia bem o que esperar, o que ia encontrar. Sabia que ia ver um trabalho que se centrava no corpo para encontrar uma voz orgânica, mas não sabia bem o que pensar sobre isso, nem o que era uma voz orgânica. Sabia que ia observar um método de trabalho relacionado com o método de acções físicas de Grotowski, mais especificamente um método de trabalho desenvolvido por Zygmunt Molik, isso deixou-me curiosa.

Achei delicado a posição em que me encontrava a de ser observadora, estar numa sala em que todos já se conheciam de outras formações anteriores com Jorge Parente e eu ali pela primeira vez e ainda por cima a observar o seu trabalho. A minha preocupação inicial era a de não incomodar, estava preocupada com que se sentissem de alguma forma constrangidos com a minha presença, era uma estranha ao grupo, e que esse facto não os deixasse à vontade para desenvolverem o seu trabalho sem interferência exteriores, ou seja a minha.

Os primeiros dias foram reveladores, depois de estar ali na sala a ver aquelas pessoas a trabalhar fiquei comovida, tocou-me profundamente, senti e vi harmonia. Vi uma harmonia de corpo voz e mente. Uma harmonia corporal, na forma como trabalhavam individualmente e com os outros, como se relacionavam espacialmente, uma harmonia vocal na forma como desenvolviam o trabalho com o corpo e a voz individualmente e em grupo e uma harmonia mental, corpo, voz e mente pareciam um só.

Percebi que havia uma linguagem comum, todos comunicavam da mesma forma, comunicavam usando um conjunto de acções, que todos tinham aprendido anteriormente, o Alfabeto do Corpo e iam juntando letras diferentes para comunicar uns com os outros, misturavam as acções e transformavam-nas. Estavam sempre em movimento, mas um movimento orgânico, controlado, respirado, havia escuta, escuta do corpo e do outro.

Em certas alturas tive a sensação de estar a presenciar momentos especiais de cada uma daquelas pessoas, era como se cada um estivesse num mundo seu, a descobrir coisas novas, e me permitissem estar ali com eles. Estavam nos seus universos mas permitiam que os outros entrassem e aí havia uma fusão de mundos, havia partilha, comunicação, escuta e construíam um caminho em conjunto, depois cada um voltava a seguir o seu percurso pessoal.

Tudo isto era trabalho corporal, em dada altura fui surpreendida quando começaram a trabalhar também a voz, rapidamente foi surgindo um género de canto colectivo. Percebi que já era habitual para este grupo fazer este tipo de trabalho pois rapidamente a sala foi preenchida com as suas vozes, e as vozes encontraram a harmonia com relativa facilidade. Estavam a cantar em conjunto e havia escuta, pois havia espaço para que as vozes sobressaíssem de vez em quando, cada um cantava algo pessoal mas todas as vozes estavam harmonizadas, não destoavam. Era um som rico, um som ininterrupto, a sala estava preenchida com as vozes, vozes que estavam vivas, era como se houvesse

vida naquelas vozes. Era um canto diferente dos que tinha ouvido até ali, não havia letra, não tinha sido nada planeado, simplesmente havia escuta e vidas diferentes em cada voz e corpo.

Por esta altura estar na posição de observadora foi ingrato pois tinha receio que se fizesse algum movimento ou barulho que isso poderia prejudicar o trabalho do grupo.

Já referi que ser observadora é um trabalho difícil pois não pretendia que a minha presença ali interferisse no trabalho que estava a ser desenvolvido. Tinha de perceber como me posicionar perante o grupo, para não ser uma intrusa, alguém que vem perturbar a dinâmica normal de funcionamento da oficina. Mas para além disso, o impacto que este trabalho teve em mim foi muito grande. Foi tão grande que tive necessidade de passar de mera observadora para formanda de Jorge Parente e deste Método centrado no Alfabeto do Corpo e mais tarde passei a participante no projecto em que inicialmente tinha estado como observadora.

Quando me refiro a que este trabalho teve um grande impacto sobre mim, ainda estou a descobrir que impacto foi esse. Mas não me tornei sua formanda só para perceber melhor o que estava a investigar para a minha tese. O que vivenciei como observadora no laboratório fez-me querer experimentar, vivenciar e perceber o que era isso de trabalhar o corpo para ajudar a encontrar uma voz orgânica.

Coloquei a mim mesma inúmeras questões o que é que acontece em mim, no meu corpo e na minha mente, do que é que eu tenho de ter consciência neste trabalho, o que é a Vida, cantar a Vida, a voz orgânica, perceber como se trabalha a presença cénica, como se trabalha a partir do impulso, o que é trabalhar a precisão, o que é a memória do corpo, o que é desafiar-me, porque nos temos que desafiar, aceitei o desafio, continuar a descobrir, o que é que se descobre, o que é que realmente se trabalha neste método, trabalha-se sobre a pessoa, sobre cada um, cada um é o seu próprio laboratório e tudo isto feito com a ajuda do Alfabeto do Corpo.

4.1 - Descrição do Projecto Macbeth

Em Novembro de 2012 Jorge Parente propôs a realização de três workshops com o mesmo grupo de pessoas. Sendo que os dois primeiros workshops se realizariam em Lisboa e o ultimo realizar-se-ia em regime de residência artística fora de Lisboa. Estes workshops seriam um aprofundamento do trabalho que vinha sendo realizado nas oficinas de Corpo e Voz que foi iniciado em 2010.

Este projecto terá três fases, será um trabalho de aprofundamento e continuidade da pesquisa pessoal e colectiva da presença, da escuta de si e dos outros, do trabalho vocal e vibratório, para que cada um através deste método possa continuar o seu trabalho de desenvolvimento pessoal.

Jorge Parente propõe então que em 2013 se realizem as três oficinas. Do trabalho a desenvolver durante as mesmas resultará na concretização de um objecto teatral musical, que terá uma apresentação informal ao público em Julho de 2013.

O texto escolhido para este projecto foi Macbeth de William Shakespeare. A escolha deste texto surgiu depois de alguns participantes no Laboratório de Criação de Corpo, Voz e Composição Cénica, anteriormente terem escolhido este mesmo texto para explorar e trabalhar durante as oficinas de corpo e voz orientadas por Parente. Propuseram então a Jorge Parente se seria possível uma oficina em que todos os participantes trabalhassem sobre o mesmo texto- neste caso específico o texto escolhido seria Macbeth de William Shakespeare, em vez de cada um ter o seu monólogo. Foi dessa proposta inicial que depois se transformou neste projecto intitulado Laboratório de Criação – Corpo, Voz e Composição Cénica.

Os participantes deste projecto são pessoas com as quais Jorge Parente já tinha trabalhado anteriormente. Todos estiveram em oficinas de Corpo e Voz dirigidas por Parente. Foi um convite/desafio que ele endereçou a cada uma destas pessoas.

Jorge Parente propôs a este grupo trabalhar sobre o texto Macbeth de William Shakespeare em várias línguas. Cada um dos participantes teria de saber o seu texto (da sua personagem) na sua língua materna ou na língua que habitualmente utiliza. Será um trabalho onde se cruzam diversos idiomas: o português, o inglês, o francês, o polaco, o tailandês, o espanhol e o paquistanês. Será um trabalho com o som e a música das diferentes línguas, haverá o canto colectivo e individual.

Em relação aos participantes deste projecto.

Os participantes são de várias nacionalidades. Temos pessoas vindas de Portugal, França, Holanda, Polónia, Inglaterra/ Paquistão, Tailândia. Eles são:

Helena Rodrigues, Maria Eduarda Carvalho, Manuela Ferreira, Antónia Soares, António Braga, Pedro Mendes, Pedro Lousada, Nuno Salema, Zé Bernardino, André Cardoso, Tiago Porteiro, todos de Portugal, Adjima Na Patalung vinda da Tailândia, Joanna Kusz vinda da Polónia, Qasim Shah vindo de Inglaterra/ Paquistão, Heno Medina vindo da Holanda, Zoé Ogeret, Philippe Burin Des Rosiers, Victor Parente, Igor Burin Des Rosiers e Elie Burin Des Rosiers vindos de França.

4.2 - Explicação de como funciona a oficina de Corpo e Voz.

A oficina de formação de corpo e voz tem como objectivo central trabalhar a ligação entre movimento, respiração e voz.

Na oficina dirigida pelo Jorge Parente os participantes vêm das mais variadas áreas profissionais, são abertas a profissionais do teatro, cantores e ao público em geral. É uma oficina de carácter prático, quando se chega ao primeiro dia da oficina os

participantes sabem de antemão que têm de ter memorizado uma canção e um texto. “A sua metodologia pode ser definida a partir dos seguintes pressupostos, a voz emerge partir de acções físicas de todo o corpo, ao realizar as acções físicas dinamiza-se no individuo a emergência de uma vibração incorporada. O fenómeno vocal que daí resulta é concebido, não unicamente enquanto processo fisiológico, mas também enquanto prolongamento, tanto de um estado mental, como de uma identidade. Para que se possa atingir essa outra conexão, a exploração vocal terá que mobilizar todas as camadas do ser. É através da própria voz que vamos mais uma vez descobrir e desafiar os nossos limites.” Durante a oficina tem-se o primeiro contacto com o Alfabeto do Corpo, aprendem-se as letras do Alfabeto, são a base do trabalho, toda a pesquisa é feita com base no Alfabeto do Corpo, começa-se a abrir a voz suavemente e canta-se em conjunto e individualmente.

Como já referi as oficinas de Jorge Parente são abertas a todos, quem participa nas oficinas são pessoas das mais variadas áreas profissionais, não são exclusivamente artistas, pois no seu trabalho Jorge Parente não faz distinção entre actores amadores, actores profissionais e não actores. Isto porque ele está a trabalhar com o corpo independentemente de tudo resto. Todos podem vir experimentar esta forma de trabalhar a voz, e por isso a riqueza das oficinas não se resume apenas às qualidades do formador e do seu métodos mas também à heterogeneidade dos grupos que normalmente frequentam estas oficinas.

As motivações que levam os formandos a frequentar estas oficinas são diversas e por isso as perspectivas do trabalho abrem-se de acordo com essas motivações e no final, embora os objectivos do trabalho sejam idênticos para todos, o facto é que cada um estabelece para si uma meta subjectiva. O mais importante são as pessoas, trabalhar com as pessoas. Cada um leva as suas motivações pessoais e cabe a cada um decidir o que quer fazer com os desafios e provocações que Jorge Parente vai fazendo.

Molik tinha uma perspectiva idêntica quando nos dizia que não fazia distinção entre amadores e profissionais, porque o que estava a trabalhar era com o corpo. Ou seja, objectivamente o trabalho centra-se no corpo e na voz e não com motivações ou perspectivas profissionais (Campo, 2012).

Para além deste trabalho com o corpo e da voz, Molik admite que também trabalha com algo mais subtil como o self, mas faz uma salvaguarda quando afirma que nunca trabalhou o mim mesmo (my self), mas o si mesmo (self), ou seja, o trabalho não assenta nas ideias que cada um faz ou tem de si próprio, mas sim sobre aquilo que cada um tem a capacidade de revelar num determinado momento e numa determinada circunstância (Campo, 2012).

Embora o trabalho não seja sobre o mim mesmo mas sobre o si mesmo, não quer dizer que seja um trabalho internalizado, ou seja, o trabalho tem de ser feito na relação entre interior e exterior. Não se trabalha nem para fora nem para dentro, mas na relação entre estas duas dimensões. É por este trabalho se centrar na relação que temos a sensação de, em alguns momentos, estarmos a aprender ou a reaprender a ver mais do que a olhar e a

escutar mais do que a ouvir. Não é por acaso que reconhecemos uma forma natural de as crianças estarem presentes. Elas estão de facto focadas na relação que estabelecem com as coisas. Elas não estão ocupadas consigo, estão ocupadas em estabelecer uma relação com o mundo.

4.3 - O caminho para se encontrar a Vida

Faz parte da metodologia de Jorge Parente uma conversa individual que ele vai marcando ao longo da formação no sentido de perceber quais as motivações de cada formando para a realização da oficina.

O trabalho com o Jorge Parente começou antes do início da oficina, ou seja, todos os participantes sabiam de antemão que tinham de memorizar o seu texto e uma música para apresentarem ao grupo e para ser trabalhada ao longo da formação. Nos dois primeiros dias o objectivo principal foi rever do Alfabeto do Corpo e trabalhar em grupo. Este Alfabeto do Corpo não é mais do que um conjunto de acções que têm por fim promover uma disponibilidade e uma abertura do corpo para o uso voz. É da aprendizagem rigorosa e do domínio de cada “letra” do Alfabeto do Corpo que partimos para o desenvolvimento de um discurso, ou seja, o Alfabeto do Corpo é a base de todo o trabalho. É ele que nos permite fazer todos os dias as viagens que se realizam no início de cada sessão. Estas “viagens” não são mais do que momentos que precedem um pequeno aquecimento individual e consistem em momentos de improvisação em que cada formando vai estabelecendo progressivamente um diálogo com os seus parceiros de formação.

Este trabalho do corpo pode ter um paralelismo com aquilo que Eugénio Barba denominava de Treino Físico pois desde cedo sentimos que as nossas acções se tornam mais orgânicas, ou seja, passamos a desenvolver acções integradas em que corpo e mente deixam de estar separados. Com isto, as acções ganham uma nova dimensão que por vezes não sabemos explicar, mas que talvez Eugénio Barba nos ajuda a clarificar quando afirma que “os exercícios de treino físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza. Mas esta destreza define-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do individuo. Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais” (BARBA, 1994: 128).

Jorge Parente tem uma forma peculiar de orientar o trabalho. Durante o processo de formação ele dá algumas indicações e poucas explicações. Herança que pode ter sido adquirida do trabalho com Zygmunt pois Giuliano Campo (2012) confessa-nos que este tinha uma forma privilegiada de trabalho em que imperava o silêncio e apenas eram dadas algumas palavras-chave para que o trabalho continuasse. Ele era adepto da máxima “trabalhe e entenderá”.

Depois de cada um dominar as letras, quando o corpo já as incorporou, é possível encontrarmos a Vida pois este já as interiorizou e vai usa-las livremente e adapta-las à sua pesquisa de encontro com o Desconhecido. Encontrar a Vida é antes de tudo encontrar o Desconhecido.

Para que esse encontro se manifeste é necessário seguir o corpo, deixar o corpo falar, é trabalhar com o subtil, temos de conseguir perceber essas subtilezas - os impulsos – perceber a sua presença e de trabalhar a partir deles.

Para encontrar essa abertura corporal, para deixar o corpo falar de forma natural, sem a interferência excessiva da mente, temos de recorrer aos exercícios do Alfabeto do Corpo, que nos ajudam a trabalhar o corpo e a mente, ajudam a aprender a escutar o corpo e a deixa-lo falar através dos impulsos orgânicos.

A Vida acontece quando encontramos esses impulsos internos e que naquele momento surgem sob a forma de acções. A vida é ir de encontro ao desconhecido, ou seja, ao mundo das memórias e dos sonhos, mas permanecendo num estado de alerta, de presença e de plena escuta.

O encontro com a Vida realiza-se nos momentos de improvisação em que o uso do Alfabeto evolui no sentido da transformação das letras e através da nossa imaginação. Durante as improvisações a Vida pode revelar-se através das acções que desenvolvemos ao longo do período de improvisação. Nem toda a improvisação está preenchida pela Vida, pois ela acontece momentaneamente e em circunstâncias especiais.

Encontrada a Vida, o formando é chamado a repetir a partitura de movimentos de onde ela nasceu.

A partir daí, o formando deverá lembrar-se ao máximo pormenor o que estava a fazer no exacto momento em que Jorge Parente detectou a presença da Vida. A precisão e a concentração são fundamentais para conseguir repetir a Vida. Acontece muitas vezes que o formando verbaliza a incapacidade de se lembrar exactamente os pormenores das acções realizadas, ou seja, o formando tem dificuldade em fixar mentalmente a partitura ao que Jorge Parente sempre responde “faz e o corpo lembrar-se-á. Acredita que o teu corpo tem a memória”.

Esta questão em redor das acções físicas e da memória do corpo era uma das questões centrais do trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski. Segundo Grotowski o trabalho do actor centra-se nas acções físicas e na capacidade de as repetir rigorosamente fixando-as numa partitura.

Como podemos fazer isso? O que é que um actor pode fixar?

A linha de acções físicas que deve ser elaborada ao detalhe e memorizada ao pormenor. O que o actor vai fixar são acções concretas, tentando reencontrar o comportamento físico rigoroso, procurar os detalhes e ao lembrar-se do que fez fisicamente com precisão está a fixar essas acções físicas na partitura. Mas até encontrar as acções físicas

e a qualidade para colocar na partitura será preciso muito trabalho por parte do actor, como afirma Grotowski “serão necessários muitos esboços, e um trabalho duro e paciente para chegar a uma estrutura que tenha alguma qualidade” (RICHARDS, THOMAS, 2012:44)

Eugénio Barba vem reforçar isto mesmo quando no diz que a partitura deve ser experimentada como um desenvolvimento orgânico, ou seja, “(...) no momento em que o ator começa a comportar-se desse modo, geralmente experimenta uma mudança significativa no modo de perceber e de pensar o que faz. É abolida a distância entre mente que comanda e o corpo que executa. O corpo conduz, a mente segue. É o corpo que pensa.” (BARBA, EUGÉNIO, 1994: 161)

Se por um lado fixamos a partitura de movimentos por outro sustentamos a Vida, ou seja, uma depende da outra. A forma dada pelas acções confere estrutura à Vida e a Vida por sua vez é aquilo que nos permite dizer que aquela acção não é puramente mecânica e vazia.

Então, como podemos manter a vida na partitura, a Vida encontrada na primeira vez?

É importante salientar que a manutenção da Vida nem sempre é fácil. Será preciso muito trabalho para se conseguir a qualidade da acção inicial. É muito mais fácil fixarmos a partitura e repeti-la do que mantermos a Vida. Ou seja, o que acontece muitas vezes é que ao centrarmos-nos na repetição da partitura a Vida começa a perder-se porque a nossa mente começa a ocupar-se com a necessidade de fixarmos apenas o movimento. Uma acção tem de ser mais que um movimento, uma acção tem de ter a qualidade de um gesto - uma acção animada, uma acção com alma, uma acção plena de Vida.

Eugénio Barba esclarece acerca deste tema quando estabelece a distinção entre uma acção real, o gesto, e um movimento. Ele diz-nos que um movimento passa a ser uma acção real “porque se transformou num processo orgânico, nesses movimentos cada ponto de chegada coincide com um ponto de partida, não existem pausas, apenas transições, compromete o corpo inteiro” (BARBA, EUGÉNIO, 1994: 160).

Depois de encontrarmos a Vida, de vivermos essa Vida, segue-se a fase de cantarmos a Vida ou colocar a voz ao serviço do texto. É fundamental encontrar esta Vida, esta acção justa, para servir a voz e uma das regras básicas é a contenção, ou melhor, não fazer demasiadas acções, onde tudo fica disperso, onde tudo perde força e energia, onde a voz perde força e fica vazia.

No trabalho do corpo e do encontro da vida, Jorge Parente diz-nos que é o nosso corpo que canta, o corpo serve a voz, o corpo serve o canto, ajuda a voz a sair de forma orgânica e natural. Cada um tem de perceber o que o corpo quer fazer e há que deixa-lo fazer o que ele quer para que a voz sai-a sem esforço, de forma natural. Encontrar o canto é deixar o corpo cantar. No início é muito difícil pois a mente tem tendência para querer comandar, o cérebro tem tendência a emitir um juízo de valor, uma ideia acerca

do som que está a ser percebido. A pessoa tem tendência a observar-se e a julgar o que está a fazer numa tentativa de comandar a voz e o corpo. Isso faz com que todo o processo perca a seu estado natural, ou melhor, a sua organicidade. Se isto acontecer, então a voz vai sair forçada, porque o corpo está a desenvolver gestos forçados. A voz e o corpo deixam de estar integrados e por isso ficamos cansados rapidamente.

Durante o treino percebemos, que a voz começa a partir da base da coluna, a vibração deve nascer dessa parte do corpo. A procura da voz natural começa na base da coluna, é a partir daí que vamos encontrar a melhor qualidade vibratória, uma voz que preenche o espaço e com capacidade de explorar diferentes tonalidades.

Outro dos aspectos a ter em atenção no trabalho que antecede a emissão da voz é a questão da respiração. Com o treino físico, ou seja, com a improvisação através do Alfabeto do Corpo, o que se pretende é desenvolver uma respiração, coloca-la nas condições ideais para a sustentação e abertura da voz.

Tal como o corpo tem de estar a trabalhar como um todo, tal como o gesto tem de partir de todo o corpo para não ser vazio, começando pelos pés, pela energia dos pés, a voz, se em articulação e integrada no corpo, passa a ser emitida não só a partir do aparelho fonador mas também a partir de todo o corpo, ganha uma ressonância em todo o corpo.

Eugénio Barba eleva este discurso acerca do corpo e da voz como um todo quando no diz: “(...) encontrem o equivalente do tónus das acções físicas no tónus da canção. Evitem as pausas inertes. Executem a acção vocal com todo o corpo tal como uma acção física. Uma acção física tem seu equivalente numa acção vocal” (BARBA, EUGÉNIO,1994: 231). Acrescenta que “em ambas a precisão é essencial. O que é muito difícil, é repetir cada detalhe, cada nuance, cada uma das mil variações das múltiplas acções físicas e vocais de uma improvisação conservando-lhe a motivação. Repetir com exactidão, de maneira imediata, como se cada acção fosse nova e nos surpreendesse. Nisso consiste o ofício do actor/bailarino: construir uma estrutura que retenha a atenção e a tensão do espectador e que possa ser repetida com todo o vigor por meses e por anos a cada noite” (BARBA, EUGÉNIO,1994: 231).

No trabalho sobre corpo para abrir a voz, Jorge Parente tenta uma abordagem diferente com cada um dos participantes, na medida em que vai tentando perceber o que funciona para a voz de cada pessoa.

4.4 - Trabalhar com as letras do Alfabeto do Corpo

Conforme me fui aventurando, adentrando mais neste método fui percebendo que o trabalho que se desenvolvia a partir das letras do alfabeto estava relacionado com, o conseguir criar disponibilidade corporal para depois procurar e encontrar uma voz natural e orgânica. Este orgânico refere-se a uma voz que para sair de forma natural precisa da ajuda do corpo, de todo o corpo.

Para além de trabalhar a disponibilidade do corpo as letras têm outras particularidades, trabalham a abertura do corpo para ajudar a voz a sair de forma natural e orgânica, ajudam a abrir o externo, as costelas, a abrir todo o corpo, a respirar com ajuda de todo o corpo, ao respirar com todo o corpo estamos a criar espaço para a voz, estamos a deixar de ter tensões, um corpo relaxado ajuda a voz a sair de forma natural e sem esforço, outras letras ajudam a ter uma melhor percepção do espaço, perceber o que nos rodeia e como isso pode influenciar o nosso trabalho, a nossa pesquisa corporal e vocal, outras letras ajudam a trabalhar o equilíbrio, de como essa procura do equilíbrio influencia todo o nosso estado, a forma como estamos presentes, ajudam a estar alerta e atento ao que pode acontecer.

É através do equilíbrio que vamos decidir o que vamos fazer a seguir, é através dele que tomamos as decisões. Ao fazer este trabalho sobre o equilíbrio, estamos também a trabalhar sobre os impulsos, o perceber para onde o impulso nos leva, deixar o corpo decidir o que fazer e tomar a decisão de seguir esse impulso. É através desse trabalho de perceber e seguir os impulsos que vamos ganhar qualidade no que estamos a fazer, pois estamos realmente presentes, estamos com consciência do que estamos a fazer, do que nos rodeia, de como estamos.

Outras letras ainda trabalham sobre o caminhar e os pés. Sobre a importância dos pés no treino do actor Barba refere-se ao trabalho desenvolvido por Grotowski dizendo “Os pés- o centro da expressividade e comunicam as suas reacções ao resto do corpo. Esta certeza de Grotowski traz consequências notáveis para o seu treino de composição com dezenas de exercícios e tarefas para desenvolver novas posturas e dinamismos. É esta dança de equilíbrio que os atores revelam nos princípios fundamentais de todas as formas cénicas.” (BARBA, EUGÉNIO,1994:40)

Ao trabalhar os pés, estamos a trabalhar sobre a força, a trabalhar a base da coluna, a criar disponibilidade na bacia, e isso vai ter implicação na voz, vai ajudar a voz. Pois este método defende que a voz para sair de forma natural e sem esforço deve surgir da base da coluna, e defende que para fazer a voz sair de forma orgânica isso requer esforço físico, todo o corpo deve ajudar para que a voz saia, e esse esforço, essa consciência começa nos pés, que fazem força para que o corpo procure e se vá abrindo, encontrando os impulsos certos para que a voz saia sem esforço, todo o corpo está implicado e a voz vai ter qualidade vibratória, ou seja, uma voz que preencha todo o espaço, que tenha várias cores. Molik confirma isso mesmo ao dizer que “Concentre-me na voz orgânica, em como acessar essa voz na base da coluna (...) A voz é uma coisa complexa. O corpo inteiro deve estar engajado e só você pode saber como distribuir alguns diferentes factores, quanta energia utilizar, quanta subtileza, quanta vibração.” (CAMPO,2012:38)

4.5 - As letras do Alfabeto e a Voz orgânica

No decorrer das sessões de trabalho Parente foi confirmando a importância de trabalhar a partir das letras e qual a sua função “Ocupar o mental para deixar o corpo cantar, deixar o quotidiano ficar lá fora, cada acção que fazemos é para o corpo estar presente, é uma concentração permanente, aqui é a exigência.” Estamos a fazer uma partitura, é uma procura, temos um parceiro real ou imaginário, mas é o corpo que reage. Ia alertando ao longo do trabalho para importância de se ser exigente e de não procurarmos a facilidade, tínhamos de nos ir desafiando para conseguirmos manter a escuta do corpo “É uma armadilha para nós actores entrar na facilidade, entrar em propostas banais, não devemos cair na proposta fácil, é o corpo que faz a acção e não a cabeça.” Ou seja o importante era deixar a cabeça “lá fora,” se for difícil temos de ocupar o corpo, dar-lhe desafios, não se procura fazer tudo com velocidade, é fazer com qualidade e consciência, mas o corpo é quem manda não a cabeça.

No decurso do trabalho não podemos esquecer que estamos a trabalhar o corpo para ajudar a voz, e nesse sentido Parente dizia “ não esquecer a bacia, ela é que respira e procura a respiração e a vibração. Procurar a vibração e a força dos pés, é como se estivessem a fazer força no chão.”

Para a voz sair nesta ideia de voz orgânica é necessário envolver todo o corpo nesse processo, e para envolver o corpo nesse processo requer esforço físico, fazer força e para isso o corpo tem de ter um bom apoio no chão. Pude perceber que para isso acontecer o corpo nunca pode estar parado, senão corre-se o risco da voz surgir do peito e da cabeça, e o que se pretende aqui é que a vibração venha do corpo todo, deixar-se levar pelo que o corpo quer fazer e escutar o outro. Procurar encher o espaço com a vibração não é equivalente a volume, a procura da vibração faz-se nos sons baixos, para se encontrar a qualidade.

Nas sessões de trabalho depois de se criar a disponibilidade física, desenvolvendo já o trabalho de exploração vocal Jorge Parente referia-se à questão da procura da vibração e da qualidade com a voz dizendo “é melhor ter 3 ou 4 notas boas do que muitas notas e não ter qualidade ou seja boa vibração, pois o importante é o corpo e não a cabeça. Tem de haver uma boa escuta e boa disponibilidade para as propostas. O objectivo é encontrar o caminho vibratório nessa cor, nessa vida. Temos de ter energia, mas isso não quer dizer fazer tudo rápido, a acção tem de ser clara para ajudar a voz. Estamos a dar apoio com o corpo para ajudar a voz, isso implica fazer alguma força, ser claro na acção para a voz, encontrar estabilidade corporal para o trabalho vocal, tentar sentir os micro movimentos.” Para isso é necessário ter tempo para explorar, mas temos de ser concretos nessa pesquisa, cantar deitado no chão não é igual a cantar de pé, este trabalho de exploração é feito para perceber se a nota está a sair no sítio certo, se não estiver, exploramos outro sítio no corpo, a exploração leva o seu tempo, é dar energia e ênfase a uma parte do corpo, é por ali que a voz sai e que a acção está a decorrer. Grotowski fala desta relação do corpo com o canto, que toda essa pesquisa passa pela escuta dos impulsos, da procura de uma relação orgânica entre ambos e ao afirmar que

“Não é mais uma questão de posição do corpo ou de manipulação da respiração e sim dos impulsos e das pequenas acções. Porque os impulsos que atravessam o corpo são exactamente aqueles que carregam o canto.”

4.6 - A procura da qualidade no trabalho

Percebi que é um trabalho que necessita de concentração e de silêncio. Foi uma das coisas que constatei quase de imediato, o silêncio e tranquilidade, mas activo, que me pareceu fundamental para instalar a concentração, estar atento e desperto. Esse silêncio activo ajudava a criar disponibilidade para trabalhar pois não havia distrações, ajudava à escuta, a uma escuta pessoal, e a escutar o outro e o próprio espaço, o silêncio ajudava a criar um foco e um ambiente propício para trabalhar com qualidade. Em relação a esta questão de ter os sentidos despertos e do estado de atenção que se deve manter durante os exercícios e durante todo tempo que se está a trabalhar Thomas Richards vem confirmar a sua importância ao afirmar “Você deve ver o que está diante de si e ouvir o que está ao seu redor em cada momento do exercício. E ao mesmo tempo estar presente para seu próprio corpo: “ver o que está vendo, escutar o que está escutando.” (RICHARDS, THOMAS:2012:60).

Portanto tudo o que se fazia ganhava outra dimensão, outro impacto, pois parecia que havia uma atmosfera na sala que pulsava, ninguém fazia nada que não fosse necessário, cultivava-se a concentração e o condensar as acções ao seu essencial, não havia desperdício de energia nem de atenção. Richards também se refere a esta questão da procura da qualidade e do rigor no trabalho do actor estar relacionada com a atenção para se conseguir manter a precisão dos movimentos, e para além de estar relacionada com a precisão também tem a haver e com a atenção. “Há medida que nossa habilidade cresce, pouco a pouco, esse exercício tinha que se tornar mais preciso. Exercício para a circulação da atenção. Tínhamos de acrescentar um novo nível de precisão para que o exercício continuasse sendo um desafio.” (RICHARDS, THOMAS:2012:57)

4.7 - Trabalhar a presença cénica

Ao longo das sessões comecei a perceber que todo este trabalho também tinha a ver com a precisão, com o não fazer gestos e acções desnecessárias, cingir-nos ao essencial, e com isso, tudo ganha força, e ganhar força é colocar energia no que se está a fazer. Esta questão é confirmada quando “Dario Fo explica como a força do movimento do ator resulta da síntese da concentração em um pequeno espaço de uma acção que emprega grande energia, e da reprodução somente dos elementos essenciais a uma acção, eliminando os considerados acessórios.” (BARBA, EUGÉNIO, 1994:48) Ou seja está relacionado com o procurar fazer tudo com qualidade, e isso é ganhar presença cénica.

Alguns autores dedicaram-se a estudar esta questão da presença do actor em palco, um deles foi Eugénio Barba e em relação à presença diz “Reunir o máximo de presença cénica, concentrava-se em alcançar um equilíbrio precário. Desse modo a sua imobilidade convertia-se em uma imobilidade dinâmica. – era obrigada a reduzir-se ao essencial, e descobri o essencial na alteração do equilíbrio. Quando estamos erectos, não podemos de nenhuma maneira estar imóveis. Mesmo quando acreditamos estar, minúsculos movimentos deslocam nosso peso. Estes micro movimentos estão presentes ainda mesmo na mais absoluta imobilidade.” (BARBA, EUGÉNIO,1994:36) isto vem confirmar o que estava a dizer anteriormente de que é preciso reduzir as acções ao essencial para ganharem força e isso tem a ver com o jogo que se faz em torno do equilíbrio. Para isso é essencial o trabalho que se desenvolve a partir das letras do Alfabeto do Corpo, dos movimentos que provocam tensão no organismo, pois é um trabalho em torno da procura do equilíbrio, na escuta do impulso, e na tomada de decisão de seguir o impulso, ou seja, estamos em equilíbrio, entra-se depois em desequilíbrio, criam-se tensões quando estamos à procura do caminho a seguir com o corpo e voltamos ao equilíbrio quando tomamos a decisão de seguir o impulso. Barba continua a falar da presença e de como esta está relacionada com os impulsos do corpo e com o equilíbrio “Dizer que um ator está acostumado a controlar a sua presença e traduzir em impulsos físicos as imagens mentais, quer dizer, que um ator é um ator. Os micro movimentos revelados por laboratórios científicos onde se mede o equilíbrio, colocam-nos sobre outra pista: elas são a fonte de vida que anima a presença do ator.” (BARBA, EUGÉNIO,1994:37)

4.8 - A Memória

Depois do grupo ter feito o aquecimento, depois de ter trabalhado o corpo e depois de ter trabalhado a voz, Jorge Parente pedia a alguns dos elementos para refazerem algumas partes do trabalho que fizeram anteriormente. Tinham de ser precisos no que iam fazer, tinham de se lembrar do que tinham explorado. Jorge Parente disse “ o corpo tem memória, faz e o corpo vai lembrar-se do que fizeste”.

No trabalho que o Jorge desenvolve, está presente a questão de recuperar memórias que não são só pessoais mas que são algo mais, são ancestral. A recuperação das memórias de que se fala no trabalho de Parente podem não ser só memórias pessoais. Jorge Parente acredita que guardamos memórias que ultrapassam a nossa experiência pessoal, acredita que trazemos não só as nossas memórias pessoais mas também outras ancestrais e que fazem parte do imaginário colectivo.

Eugénio Barba vem confirmar esta mesma ideia dizendo que “O culto ao passado não é importante. Mas a memória guia a nossa acção. É a memória que permite penetrar em baixo da pele da época e encontrar os múltiplos caminhos que nos levam à origem, ao primeiro dia.” (BARBA, EUGENIO, 1994:74)

Durante as sessões de trabalho com Jorge Parente ele referiu várias vezes que o corpo tinha memória e que este se iria lembrar, tínhamos de deixar o corpo trabalhar e lembrar-se do que fez, do que viveu, deixar o corpo reencontrar os impulsos que teve. Mencionou ainda que o acesso à nossa criatividade podia estar ligado a uma memória ancestral. As vidas que encontramos durante o nosso trabalho são memórias, algumas dessas vidas podem estar ligadas às nossas raízes ancestrais. Depois de encontrada a vida, cria-se a partitura e vão-se fazendo mais descobertas dentro da partitura e dentro da vida que se encontrou anteriormente.

Esta questão é reforçada por Thomas Richards quando no seu livro invoca uma conversa com Grotowski “Um dos acessos à via da criatividade consiste em descobrir em si mesmo uma corporalidade á qual você está ligado por um forte relação ancestral. Então não se está nem na personagem nem na não personagem. A partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa- o avô, a mãe. Uma fotografia, a recordação das rugas, o eco distante de uma cor da voz permite reconstruir uma corporalidade, primeiro a corporalidade de alguém conhecido, e depois mais adiante, a corporalidade de um desconhecido, do antepassado. Será que essa corporalidade é literal como antes? Talvez não seja mas pelo menos como podia ter sido. Você pode chegar muito atras no tempo, como se a sua memória despertasse (...) Cada vez que descobro alguma coisa tenho a sensação de que é algo que recordo. As descobertas estão atras de nós e é preciso fazer uma viagem de volta para alcança-las. (RICHARDS, THOMAS,2012:88)

4.9 - Cantar a Vida

Depois dos formandos repetirem o que tinham explorado, de refazerem fisicamente o que descobriram, com a maior precisão possível e com o máximo de detalhe, Jorge Parente pediu para cantarem aquela Vida que acabaram de refazer e que colocaram em partitura de movimentos.

Cantar a Vida? O que é cantar a Vida, o que é a Vida? Quando os elementos do grupo deram vida à partitura que tinham construído, comecei a perceber que havia uma ligação entre o corpo e a voz, pareceu-me que cada um deles estava a contar uma história, a voz que saía não era cantada com letra, mas era uma voz com vida, com história e essa voz estava ligada ao corpo, não havia esforço nem do corpo nem da voz, tudo era justo, era como se fossem um só, um complementava o outro, o corpo era um veiculo para ajudar a voz a sair, e tudo ganhou vida, o corpo e a voz trabalhavam de forma natural, havia vida, emoção no corpo e na voz, comecei a perceber o que era a Vida. A Vida eram estes momentos em que o corpo descobriu alguma coisa especial, de grande qualidade, acções claras e precisas e que depois a voz vai habitar e ajudar a dar Vida ao que o corpo descobriu.

4.10 - Percepção do Impulso

Fui percebendo ao longo das sessões que este trabalho se centra na percepção do impulso. Jorge Parente referiu várias vezes que devíamos estar atentos aos impulsos, devíamos trabalhar com eles, deixar o corpo seguir o impulso. Há diferença entre fazer uma partitura com os impulsos do corpo ou fazer um trabalho em que quem comanda a acção é o cérebro. Quando passei a formada percebi essa dificuldade. Este método procura fazer um trabalho que se centra em cada um ser capaz de identificar os impulsos e trabalharmos a partir deles. É um trabalho subtil esse, o de trabalhar com os impulsos do corpo. Conseguir identificar os impulsos e trabalhar com eles requer muito trabalho, é complicado, difícil seguir o impulso. O impulso é algo que acontece internamente e que depois se vai manifestar externamente sob a forma de uma acção física. O problema nesta questão de trabalhar com os impulsos do corpo está na mente. É difícil de fazer esse exercício de deixar a mente mais passiva e deixar o corpo falar através dos impulsos sem a interferência excessiva da mente. É um desafio, requer muito treino, muito trabalho sobre a escuta do corpo. Entretanto falando sobre os impulsos Grotowski diz:

“Antes de uma pequena acção física existe um impulso. É aí que reside o segredo, o impulso é uma reacção que tem início dentro do corpo e só é visível quando já se tornou uma pequena acção. O que é o impulso? Empurrar de dentro, os impulsos vêm antes das acções físicas, sempre. É como se a acção física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo. É isso o impulso. Na verdade a acção física, se não parte de um impulso, torna-se algo convencional. Quando trabalhamos sobre os impulsos, tudo fica enraizado no corpo.” (GROTOWSKI, citado por RICHARDS,2012: 109)

De acordo com Grotowski, os impulsos estão ligados à tensão certa. Um impulso aparece em tensão. Quando temos a intenção de fazer alguma coisa, dentro de nós existe uma tensão certa, dirigida para fora. Ou seja, “do ponto de vista de Grotowski, o actor busca uma corrente essencial de vida, os impulsos, estão enraizados profundamente dentro do corpo e depois se estendem para fora. O desenvolvimento desse trabalho sobre os impulsos tem logica se tivermos em mente que Grotowski busca os impulsos orgânicos em um corpo desbloqueado que se orienta para uma plenitude que não pertence à vida cotidiana” (RICHARDS,2012: 110).

4.11 - Relação Corpo/ Mente

Outra questão que se levantou foi a de como é que Jorge Parente vai aplicar este método a um espectáculo. Depois de começar a perceber o que era este método, do que constava, o que trabalhava e como Jorge Parente trabalhava com os participantes, como se iria passar toda esta pesquisa para a forma de uma peça de teatro, como fazer essa passagem de trabalho de pesquisa, laboratório para uma montagem de um espectáculo.

Durante os primeiros dias de trabalho com o grupo apercebi-me que uma das exigências deste método em relação ao texto é que quando se chega ao primeiro dia de trabalho em grupo, já todos devem saber os seus textos. Porquê? É um trabalho muito exigente a nível físico e mental, pois é necessário aprender a escutar o corpo, ou seja trabalhar sobre o impulso, que é algo muito subtil porque é algo que vem de dentro do nosso corpo. É o tomar consciência do que o corpo quer fazer e decidir seguir esse impulso e ver até onde isso nos vai levar. Para isso não podemos estar preocupados com o texto, se sabemos ou não o texto. Se estamos a prestar mais atenção ao texto, não conseguimos escutar o corpo e identificar os impulsos para os seguir, estamos a fazer um trabalho mental o que vai fazer com que corpo e mente não estejam a trabalhar em sintonia, é como se não estivessem ligados, a mente está a sobrepor-se ao corpo e por isso a fisicalidade do corpo fica mecânica, vazia, pois não há organicidade, o gestos não estão justos, pois estamos a dar mais atenção ao cérebro e esquecemos a escuta do corpo, esquecemos o impulso. Thomas Richards elabora um pensamento que esclarece de forma bastante elucidativa esta questão da organicidade. Ele entende que organicidade é algo que não pode ser forçado e que por isso está ligado à natureza no verdadeiro sentido da palavra. Ou seja, “É viver de acordo com as leis naturais, mas em um nível primário. Não podemos nos esquecer, nosso corpo é um animal. Não estou dizendo: somos animais, eu digo: nosso corpo é um animal (Richards a citar Grotowski, 2012:74). Nesse sentido, “Se observarmos um gato, todos os seus movimentos são fluidos e conectados, mesmo os mais rápidos. Para que um homem alcance essa organicidade, sua mente também deve aprender o modo correcto de ser passiva, ou aprender a se ocupar apenas de sua própria tarefa, deixando o corpo livre para que ele possa pensar por si mesmo” (RICHARDS, THOMAS, 2012: 74).

Ele esclarece que o que acontece muitas vezes com o homem, com a mente do homem, é que esta muitas vezes não se coloca ao serviço do corpo, mas antes bloqueia-o ao tentar controla-lo ou conduzi-lo. O corpo tem uma inteligência própria que quando interceptada pelas ordens da mente torna os movimentos desarticulados uns dos outros, quebra-se a fluidez dos mesmos e isso dá uma sensação de perda de organicidade.

Richards é da opinião que esta organicidade tão naturalmente manifestada na criança vai-se perdendo ao longo da vida. Nesse sentido, afirma que “a criança é quase sempre orgânica. Tem-se mais organicidade quando se é jovem, menos quando se envelhece. Evidentemente, é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra hábitos adquiridos, contra o treinamento da vida cotidiana, rompendo, eliminando os clichés de comportamento e, antes da reacção complexa, retornando à reacção primária” (RICHARDS, THOMAS, 2012: 74).

O comando da mente está relacionado tão simplesmente com a questão da representação, ou melhor com a pretensão de representar alguma coisa. Para manter a organicidade o foco do trabalho do actor não pode assentar na *ideia* de representar algo, mas sim na acção propriamente dita, no seu desenvolvimento *concreto* e rigoroso. Sobre isto Richards é muito assertivo quando afirma: “a chave reside em fazer verdadeiramente. Não interprete, faça”. (RICHARDS, THOMAS, 2012: 75)

4.12 - Estruturar a partitura

Os primeiros dias de trabalho no laboratório de formação e criação foram mais centrados no grupo, no criar uma coesão entre todos. E nesse sentido as cenas da peça que começaram a ser trabalhadas foram algumas cenas em que entravam vários participantes, começou a desenhar-se a estrutura de algumas dessas cenas.

Ficou claro durante os ensaios que ao estar a trabalhar sobre algumas cenas e a delinear a estrutura das mesmas que isso não era sinónimo de cristalizar o trabalho, antes pelo contrário, os participantes deviam de continuar a procurar coisas novas para colocar dentro da estrutura que se encontrou e continuar a fazer novas descobertas. Thomas Richards vem confirmar a importância destes momentos de pesquisa e de não os cristalizar cedo de mais, ao referir-se ao seu trabalho com Grotowski “Ele sempre falava desses momentos como momentos de “graça”, nos quais as fontes começavam a se ativar, os recursos profundos de uma pessoa, quando parece que cada um de seus movimentos está circulando de leveza. Quando a graça estiver presente, não interrompa, dizia Grotowski. Esse não é o momento de estruturar, de trabalhar sobre as acções físicas, ainda não é o momento de fixar as acções, porque, se você faz isso, corre o risco de transformar o desconhecido, que está emergindo, em conhecido. Você pode acabar matando algo que está surgindo.” (RICHARDS, THOMAS,2012:77)

Jorge Parente escolhia alguns momentos da pesquisa feita pelos participantes, os momentos em que os participantes encontraram a Vida, em que estavam a lidar com o desconhecido, pedia para refazerem essas passagens, para criarem a partitura de movimentos desses momentos, Grotowski tinha um método de trabalho idêntico como Richards nos descreve a seguir “Grotowski sempre sabia exactamente quando intervir e exigir estrutura. Como um caçador especialista, o director deve sentir o processo do ator de dentro de si, através da sua própria intuição, e saber...agora, estrutura! A hora de amarrar a estrutura é o momento em que o desconhecido apareceu por inteiro, imediatamente antes que ele comece a perder a sua força inicial: é aí que você deve amarrar.” (RICARDS, THOMAS, 2012:77)

Eram esses momentos que Jorge Parente aproveitou para depois as integrar na montagem da peça Macbeth. Mas como manter esses momentos vivos na partitura? Como repetir sem que as acções se tornem vazias e mecânicas? Deparei-me com esse problema, como resolve-lo? Parente dizia “Procurar também a partitura precisa, os movimentos. Quando for pedido ao actor para repetir a partitura, o gesto deverá ser exactamente o mesmo. Ao desenvolver, ao longo do processo de repetições, a precisão, deverá ir aumentando o detalhe, o micro movimento, não em gestos largos.” Grotowski dava um conselho semelhante aos seus actores “Um ator quando já conhece muito bem a sua partitura de acções físicas, para evitar que ela entre em declínio, deve dividi-la em acções cada vez menores à medida que o tempo passa. Em vez de deixar que ela se simplifique, se torne mais geral, deve trabalhar na direcção oposta: a linha de acções deve tornar-se mais detalhada.” (RICHARDS, THOMAS,2012:101) Parente dizia que era preciso “Por o corpo a andar de provocação em provocação, isso está dentro do

processo do Alfabeto do Corpo, estamos à procura da vida, da justeza da vida, de como reajo ao meu impulso.”

5 - Residência Artística

A experiência de criação em residência artística é uma oportunidade de os artistas partilharem o seu trabalho num contexto extra quotidiano oferecendo assim a possibilidade de se percorrerem novos caminhos de criação e de interação de grupo. Esta experiência consiste em muitos casos um grande desafio ao processo de trabalho individual e de grupo e tem merecido a atenção de várias companhias consoante os objectivos de trabalho que se pretendem alcançar.

5.1 - A importância do Desafio na formação individual

Perante as características deste projecto penso que o facto da última etapa ter sido feita em regime de residência artística tem muita relevância. O que veio acrescentar ao projecto o facto de passarmos 15 dias em residência artística?

O trabalho desenvolvido ao longo de todo este processo teve uma forte componente de pesquisa pessoal, um trabalho individual em que cada um tinha as suas motivações e ia trabalhando com elas para ir avançando, entrando cada vez mais neste método, e conforme cada um ia avançando ia-se desafiando cada vez mais, exigindo cada vez mais de si. E neste contexto de residência artística o desafio torna-se ainda maior.

A palavra desafio, “em Grotowski essa palavra tem uma aplicação prática: por exemplo, o exercício constitui para o ator o desafio ao qual deve encontrar resposta o seu organismo, enfrentando o risco de superar a dificuldade nele contida. O exercício que não seja um desafio ou que deixe de sê-lo porque foi assimilado à rotina, não tem valor como treino e deveria ser abandonado. Desafio para o ator pode ser cada tarefa, o papel, enfim a própria vocação de artista de teatro. E em uma esfera mais ampla: a vida. O confronto com o desconhecido. Ultrapassar o impossível.” (FLASZEN,LUDWIK, 2001:29)

Penso que esta afirmação está profundamente relacionada com o trabalho que Jorge Parente desenvolveu connosco. E aplica-se muito bem em relação a esta última etapa do trabalho em residência artística, Jorge Parente disse “Temos de aceitar o desafio, o actor aceita o desafio e é um prazer imenso para o actor aceitar esse desafio.” E referindo-se à exigência deste desafio disse “A proposta é dura, é o acreditar em ti, o desafio é imenso, cada um ajudar-se-á a si próprio no caminho da exigência. Exigência, não é algo duro, é algo belo.”

5.2 - A dinâmica da casa e a sua reflexão no trabalho

Em residência continuámos a desenvolver este trabalho de pesquisa individual mas acrescentou-se também uma outra dimensão, o facto de durante duas semanas todo o grupo ir partilhar a mesma casa, e passar a viver com a ideia de comunidade. E nesse

sentido de se criar uma noção de colectivo a casa era gerida pelo grupo, o que quer dizer que houve distribuição de tarefas e partilha de responsabilidade. Para uma boa gestão e o bom funcionamento da casa dividiu-se o grande grupo de participantes em pequenos grupos, e cada grupo ficou responsável por executar uma determinada tarefa da casa, tal como ir às compras, limpeza da casa, limpeza do espaço de trabalho. Para o jantar escalonava-se diariamente um grupo que era o responsável pela execução da refeição para todo o grupo.

O facto de todos termos estado a habitar no mesmo espaço físico, também fez parte do desafio/provocação que Jorge Parente nos propôs. Penso que desta forma o desafio não estava presente só durante as horas de treino, como também continuou fora do local de ensaios, pelo facto de termos quebrado com a nossa rotina diária. Todo o grupo se deslocou para uma outra cidade, fomos viver para outra casa que era partilhada por todos, isto veio fortalecer o espírito de grupo, e pelo facto de estarmos ali com a única intensão de trabalhar neste projecto. Tudo isso se afastou da rotina diária de cada um, do quotidiano, e por isso pode ser encarado como fazendo parte do treino, pois era algo que estávamos a descobrir, era o lidar com o desconhecido, era todo um trabalho que vinha na tentativa de nos continuarmos a desafiar, a confrontarmo-nos com dificuldades e a tentar ultrapassá-las, e tudo isso fazia parte do treino.

Posso dar como exemplo desse treino que continuou fora da sala de trabalho, algo que aconteceu comigo durante a residência artística. Na exploração do texto Macbeth eu fazia parte do grupo das bruxas. Numa das vezes em que se estavam a formar grupos para preparar a refeição da noite para todo o grupo, todas as participantes que faziam parte do grupo das bruxas resolveram ficar juntas para confeccionar uma refeição para o grupo. Quisemos aproveitar essa oportunidade para continuarmos a explorar o universo das bruxas, quisemos continuar a desenvolver a cumplicidade existente entre nós, e a descobrir novas interações que pudessem surgir pelo facto de estarmos todas juntas numa cozinha a cozinhar para o grupo. Foi um prazer criar aquele jantar. Na cozinha estava criada uma atmosfera que tinha um misto de festa por estarmos juntas, ao distribuirmos as tarefas e estarmos a cozinhar em conjunto, esse ambiente transportou-nos para o universo das bruxas da peça Macbeth, era como se estivéssemos todas juntas na caverna com uma grande cumplicidade a preparar os feitiços. Explorámos as relações que se podiam criar entre nós naquela situação, explorámos a voz através do canto, e estávamos atentas ao que pudessemos descobrir de novo, algo que surgisse de toda aquela interação e que fosse importante para cada uma de nós e para o grupo.

No dia seguinte já na sala de trabalho, durante as nossas improvisações em grupo, apercebemo-nos que algumas das coisas que tinham surgido poderiam estar relacionadas com as explorações da noite anterior, aquela tarefa de grupo veio acrescentar algo de novo ao trabalho.

Outros exemplos foram acontecendo ao longo de toda a estadia na casa, depois dos ensaios, em casa, cada um continuava o seu trabalho de exploração, por vezes sentíamos que tínhamos de explorar melhor alguma coisa que tínhamos descoberto durante o dia

de trabalho, ou Jorge Parente tinha dado alguma indicação e aí naturalmente os grupos iam combinando encontrar-se em casa nos diferentes espaços que a casa dispunha, onde se podia continuar a desenvolver o trabalho em conjunto, também continuávamos a trabalhava a nível vocal, preparávamos as canções e tentávamos encontrar novas cores para as mesmas.

Pelo facto de estarmos em residência artística o trabalho que se estava a desenvolver tomou outra proporção. Por um lado intensificou-se o tempo dedicado à pesquisa diária pois tínhamos mais horas de ensaios, e como continuávamos todos juntos depois dos ensaios, dispúnhamos de mais tempo para continuar a fazer trabalho de exploração vocal e físico, quer sobre o que se foi descobrindo ao longo do dia nos ensaios, quer experimentar coisas novas. O aumentar o tempo diário de ensaios veio aumentar o nível de exigência do trabalho desenvolvido, havia uma preparação interna e externa, não havia espaço para a desconcentração, em relação a isso Jorge Parente alertou “É um grupo rico, por isso peço para não se perder a concentração e ficarem focados, é um estado em que se está.” Esta procura de um estado em que se está focado, concentrado para procurar soluções precisas para o corpo, por sua vez isso veio trazer mais qualidade no trabalho de pesquisa e nas descobertas que cada um ia fazendo.

A casa tinha bastante espaço, tinha uma atmosfera descontraída, oferecia privacidade ao grupo pois estava rodeada por vegetação, tinha jardins, o que fazia com que estivesse repleta de cantos e recantos que convidavam a serem utilizados pelo grupo para se continuar a desenvolver o trabalho tranquilamente. A proximidade com a natureza, enriqueceu o nosso trabalho de exploração e descoberta. Dei por mim a observar a natureza, e a tentar perceber no que isso me poderia auxiliar na minha pesquisa. Ajudou a despertar mais os sentidos, a estar mais presente, pois procurei melhorar a qualidade de como olhava, de como tocava, como sentia, o estar em contacto com a terra. Esse contacto com a natureza ajudou no trabalho de escuta do impulso, a simplificar e a limpar os gestos, a dar-lhes força, tentei reduzi-los ao fundamental e à sua essência, tal como a própria natureza é.

Os animais não desperdiçam energia, optimizam tudo o que fazem, a forma como se deslocam na natureza é justa, tudo é feito no tempo certo, parece que tudo neles está em perfeita harmonia. E nesse sentido de nos ajudar a trabalhar a nossa presença e o impulso, Jorge Parente fez uma sessão de trabalho nos jardins da casa, onde tivemos espaço para uma exploração individual, nessa pesquisa ao ar livre, deu-me a sensação de que as letras ficaram com outra dimensão, as acções ganharam força, ficaram mais concretas, depois deixámos espaço para se darem os encontros com os outros participantes e desenvolver trabalho de improvisação corporal e vocal.

5.3 - O texto

Nesta fase de trabalho mais intenso, a pesquisa individual de cada um continuou mas havia a consciência de que no nosso trabalho individual não nos podíamos esquecer que

também estávamos a entrar no universo do Macbeth. E nesse sentido ouve uma preocupação de durante os ensaios procurar interagir com os colegas com quem se partilhavam as cenas, não havia essa obrigatoriedade, mas era importante interagir com eles, haver uma partilha de experiencias, trocas, escutar os colegas e deixar-se contaminar por outros universos diferentes do nosso, e ver o que surgia daí, e nesse sentido Jorge Parente dizia que na nossa procura não nos podíamos esquecer da precisão com que fazemos as coisas, mas isso não queria dizer fixar já a cena.

Quando Parente dava algumas indicações cénicas, explicava, que queria perceber bem a decisão de cada um, e a urgência de cada um para resolver os problemas que se apresentavam na cena, ou seja, queria clareza na acção “mais distancia e mais andar para poder trabalhar com o som, encontrar a pesquisa, e encontrar a verticalidade, temos de ser sempre vibrantes, não ter voz em sussurro, há sempre uma procura da vibração, procura orgânica, mesmo nos micro movimentos, decidir quando entro no espaço, quando entro no visível.”

Já se leu o texto Macbeth, já se compreendeu. Para Jorge Parente este é um texto que fala sobre o ser humano e a responsabilidade das suas escolhas, o que fazemos da nossa vida. Mas não se dedicou muito tempo a fazer uma análise de texto, ou um trabalho detalhado sobre o conteúdo de cada uma das cenas da peça que viriam ser exploradas neste projecto, não fez esse trabalho com os actores pois estávamos num trabalho de laboratório de formação de corpo e voz.

Inicialmente havia a proposta ambiciosa de se trabalhar todo o texto, essa foi a provocação lançada por Jorge Parente ao grupo. Uma das mestrias de Parente foi gerir as motivações de cada um e o que cada participante fazia com as provocações que ele ia lançando a cada um individualmente e ao grupo. Ao lançar a provocação ao grupo de se trabalhar com todo o texto, esse desafio vai responsabilizar cada um, no sentido do que fazer com o desafio lançado. A resposta que cada um deu ao desafio tem a ver com o que cada uma daquelas pessoas naquela altura das suas vidas conseguiu dar ao projecto. Daí se terem cortado algumas cenas do texto, mas ouve a preocupação por parte de Parente de que isso não prejudicasse o trabalho de cada um e do grupo.

Ao falar sobre o conteúdo do texto Parente acrescentou “Uma das notas da peça é a máscara, a hipocrisia, a máscara social, o fingir, a máscara é uma pista para perceber como o “veneno” se vai espalhando pelo espectáculo.” Mas há também que perceber o texto teatralmente ou seja encontra-lo no espaço. E nesse sentido o encenador tem de dar alguns impulsos, fazer provocações, tem de encontrar a articulação entre o que cada um está a descobrir. Parente lembrava-nos de “Não perder as cores das cenas que já explorámos, para não recomeçarmos do zero no próximo encontro.” Era claro que o que se fazia durante o treino era para reter, para ficar na memória para ser utilizado depois no trabalho. O que vamos buscar dentro do texto? É um trabalho que nos provoca a nós como interpretes para fazermos a nossa procura. E nesse sentido temos de aproveitar os impulsos, para encontrar uma cor que ainda não tenhamos visto durante a nossa pesquisa.

Como já vimos, neste trabalho é fundamental trabalhar com os impulsos, Jorge Parente também alertou para “Não te deixes levar todo o tempo pelo teu impulso, senão ele não te deixa trabalhar, também tens de deixar espaço á provocação do exterior.” Este alerta foi importante para nos mantermos ligados aos outros elementos do grupo e para não nos fecharmos sobre nós, para nos mantermos disponíveis para trabalhar com os outros e haver uma escuta dos nossos impulsos mas também escuta do outro e integrar na nossa pesquisa todos esses elementos.

5.4 - Apresentação do trabalho desenvolvido no Laboratório de Criação de Corpo e Voz

Do ponto de vista estético Parente não quis propor nada de muito concreto, pois também queria provocar o grupo nesse sentido. Como é que vamos mostrar os elementos necessários, para este desafio poder ter alguma ressonância no público. E isso ficou muito claro quando disse “Aqui a proposta é: tu és o criador.” Ou seja a responsabilidade de como iríamos concretizar esta proposta, estava também nas nossas mãos. Mas tínhamos Jorge Parente como um director de orquestra, o maestro que comandava a entrada de todas as cores: ritmos musicais (instrumentos), cores, textos nas diferentes línguas, pausas.

Parente mencionou que no final deste projecto podia haver uma apresentação, podia haver um dia aberto, em que as pessoas viriam assistir ao nosso trabalho.

Na última semana de residência ouve uma maior consciência por parte de todo o grupo que o trabalho que tínhamos estado a desenvolver todo este tempo, seria partilhado com um público. No último dia de trabalho iríamos fazer uma apresentação, ou seja partilhar o que tínhamos explorado até aquele momento.

Essa questão de irmos partilhar/mostrar o nosso trabalho, veio confirmar que estávamos a fazer um trabalho de pesquisa, de laboratório de corpo e voz, em que o objecto de estudo somos nós mesmos, o desenvolver e aprofundar o método, mas também estávamos a trabalhar com um objecto teatral, o texto Macbeth, tínhamos desenvolvido trabalho sobre várias cenas da peça, criamos uma estrutura para as cenas, ligações entre as cenas, havia uma linha condutora. Tínhamos desenvolvido uma pesquisa como se estivéssemos realmente a preparar um espectáculo, com data de estreia marcada. Trabalhámos sobre a precisão e a qualidade das acções, sobre a estrutura das cenas, trabalhámos a presença em cena, trabalhamos a voz, a sua qualidade, o que é preciso accionar em nós, no nosso corpo, para que a voz surja com qualidade vibratória e assim ocupe todo o espaço, uma voz clara e limpa. Colocámos o texto dentro da estrutura das várias cenas que o grupo explorou, desenvolvemos o trabalho de técnica de actor, aprimoramos a técnica, investigámos, procurámos, experimentámos e tinha chegado a altura de partilhar essas descobertas com um público.

Todos tínhamos consciência de que o trabalho não estava finalizado, ainda estávamos na fase da experimentação e descoberta, afinal estávamos num laboratório, mas tínhamos vontade de partilhar o que tínhamos pesquisado com alguém. Essa partilha faz parte do trabalho, ajuda a termos objectivos concretos a curto ou médio prazo, alguém vem assistir no dia x ao que estamos a desenvolver. Isso obriga a estar sempre presente, estar activo, e a procurar dar o máximo em relação ao que vamos descobrindo, não nos deixando estagnar, pois estamos a trabalhar para nós mas também para os outros, e essa partilha ajuda para percebermos em que fase da pesquisa estamos, e para os outros perceberem o que se está a investigar. O público ao ter acesso ao que o grupo está a desenvolver, também faz com que cada um, cada elemento do grupo de trabalho, perceba o que ainda tem de continuar a investigar, que há sempre muito trabalho para se fazer, que temos de estar sempre à procura, e que o aprimorar a técnica não tem fim, é preciso estar sempre a desafiar-se e a colocar-se à prova para assim ir avançando no seu trabalho de pesquisa pessoal.

Ao aproximar-se a hora da apresentação, fomos inundados por um nervoso miudinho, típico dos dias de estreia de um espectáculo. Estava no meu momento de concentração antes do início da apresentação e algumas palavras de Jorge Parente vieram à minha memória, algumas orientações, que ele foi dando ao longo deste laboratório. Palavras relacionadas com a partitura física e a qualidade vibratória da voz, ouve frases que ecoaram na minha mente como “Procurar a partitura de movimentos precisa. Quando for pedido ao actor para repetir a partitura, o gesto deverá ser exactamente o mesmo. Ao desenvolver, ao longo do processo de repetições, a precisão deverá ir aumentando o detalhe, o micro movimento, não em gestos largos.” E em relação à voz “Procurar a grande abertura, com a circulação do ar, mas com delicadeza. A voz é o nosso instrumento, pelo que temos de ter cuidado com ele. Se as notas forem bem abertas é mais fácil liga-las entre si, notas puras. Há que faze-lo com delicadeza. As notas plenas, temos de as ir buscar ao fundo da coluna. Ao mudar de nota, há ajuda com o movimento do corpo. Ter sempre muito cuidado com o instrumento da voz para não traumatizar.” Ou seja não podia esquecer da conexão entre a respiração e voz bem aberta e a palavra.

Nessa altura percebi que estava prestes a entrar em cena, a adrenalina começou a surgir, e senti o prazer imenso que tenho em estar em palco, em partilhar com os outros essa bela viagem, uma aventura e descoberta.

E aqui vou partilhar como esse prazer é total dando como exemplo disso um percalço que tive nessa última semana de laboratório de corpo e voz.

A apresentação do Macbeth não decorreu na sala de ensaios, por isso ouve a necessidade de se fazer um ensaio nesse espaço para nos adaptarmos a ele, perceber como isso iria influenciar a dinâmica da estrutura que se tinha criado, e a adaptação da voz ao novo espaço. O ensaio estava a decorrer normalmente, estávamos a fazer as cenas com o encadeamento certo, com as respectivas ligações, quando numa das cenas me lesionei, dei um mau jeito na perna direita, tive muitas dores e não conseguia colocar o pé direito no chão. Retirei-me de cena para tentar solucionar o problema.

Como a minha personagem era uma bruxa, pensei logo em incorporar no meu trabalho de pesquisa o imprevisto que tinha acabado de acontecer, estava coxa, com dores no pé e perna, então esse imprevisto faria agora parte do meu trabalho. Adaptei o que tinha explorado até ali a esta nova condição, descobri coisas novas e claro as minhas colegas de cena ajudaram-me, e incorporamos esse novo dado no nosso trabalho. A pesquisa está sempre a avançar e a evoluir, esta condição acabou por ser mais um desafio que se colocou, foi aceite e superado. Nunca em momento algum coloquei a hipótese de não estar em cena, isso para mim era impensável, depois de todo este caminho de descoberta, de pesquisa, de entrega, tinha de fazer esta viagem por mim e pelo grupo, eramos um grupo, a viagem só fazia sentido com todos os que tinham aceitado fazer parte desta aventura.

Quando iniciámos a apresentação esqueci que tinha dores, sabia que não podia forçar o pé, já não havia dor, a adrenalina estava a fazer efeito.

A apresentação correu dentro do previsto, foi despreziosa pois como já foi referido não era um espectáculo, o público que aderiu foi informado disso mesmo, antes do início da nossa apresentação.

No final ficou a sensação de que se atingiu o objectivo proposto. Foi importante esta partilha com um público para percebermos em que fase do trabalho estávamos e do longo caminho que se tem pela frente, perceber que o trabalho nunca estará concluído, pois é um trabalho de pesquisa e desenvolvimento individual, há que continuar a aprimorar o trabalho de cada um, desenvolver e melhorar a técnica, a criar novos desafios e a avançar nas descobertas.

6 - Jorge Parente – Formador e/ou Encenador

Jorge Parente referiu várias vezes que este projecto não era uma encenação, não estava a desenvolver este projecto a pensar no público, nem a pensar numa apresentação pública, estava a trabalhar para nós, os participantes. Usei o termo, trabalhar para nós, pois como já referi anteriormente deixei de ser observadora para passar a integrar este projecto como participante.

Tal como para Parente o mais importante neste projecto era o trabalho a desenvolver com as pessoas, com as suas motivações, as suas descobertas, Grotowski vem ao encontro de Jorge Parente numa afirmação em que diz “Interesso-me pelo actor porque é um ser humano. Isso implica dois pontos principais: primeiro, o meu contacto com outra pessoa, o contacto, o sentimento mútuo de compreensão e a impressão que resulta do facto de nos abirmos a outro ser, de tentarmos compreendê-lo: em resumo, de ultrapassarmos a nossa solidão. Segundo, a tentativa de nos compreendermos a nós próprios através do comportamento de outro homem, encontrando-nos nele.” (GROTOWKI, JERZY,1975:94)

Neste projecto específico Parente considerava que o trabalho central é a pedagogia por isso considerava-se mais um pedagogo e não tanto um encenador, um trabalho onde se transmite um método. Em relação a esta questão do método Grotowski dizia “ Falo de método, refiro-me ao ultrapassar dos limites, a uma confrontação, a um processo de autoconhecimento e, em certo sentido, a terapêutica. Tal método tem de manter-se aberto- a sua própria vida depende dessa condição- e é diferente para cada individuo. Assim deve ser, pois a sua natureza intrínseca exige que seja individual.” (GROTOWSKI, JERZY,1975:95)

7 – Aproximação à Arte como Veículo

Ao longo das minhas leituras deparei-me com o termo Arte como Veículo, termo usado por Peter Brook ao referir-se ao teatro de Grotowski, como afirma o próprio Grotowski “(...) a arte como veículo- o termo que Peter Brook usou para definir o meu trabalho actual.” (RICHARDS, THOMAS,2012:134)

Percebi então o que Jorge Parente queria dizer quando afirmava que não estava a fazer trabalho de encenação neste projecto – Macbeth. Coloco a hipótese deste projecto Macbeth tocar ligeiramente na fronteira do que é considerado Arte como Veículo, devido às suas características que já foram enumeradas atrás.

Há um teatro mais virado para o espectador, em que a sua preocupação central é a concretização e apresentação do espectáculo ao público, Grotowski refere-se a este tipo de teatro dos espectáculos como sendo arte como apresentação.

Existem diferenças entre arte como apresentação e arte como veículo. A arte como apresentação como já vimos anteriormente está focada na percepção do espectador sobre a peça. Os atores trabalham para o texto, para a montagem da peça, pensam na percepção do espectador ou seja do ponto de vista de quem vem assistir ao espectáculo. Na arte como veículo o trabalho desenvolvido centra-se nos próprios participantes e nas suas descobertas. Não há por parte dos participantes uma preocupação com o trabalhar para a montagem, isso será tarefa do encenador, que terá de ter a mestria de fazer a montagem encontrando um fio condutor que lhe permita depois fazer a montagem para o espectador. Grotowski fala da importância do trabalho do encenador na arte como veículo ao afirmar que “Fazer a montagem na percepção do espectador é tarefa do director, e esse é um dos elementos mais importantes do seu ofício” (RICHARDS, THOMAS, 2012:139)

Quando o espectador estiver a assistir vai pensar que os atores trabalharam sobre o texto e sobre a personagem e na realidade o que eles fizeram foi outra coisa, trabalharam sobre si próprios.

Vou dar como exemplo para sustentar o que disse anteriormente o trabalho desenvolvido no projecto Macbeth. Nas sessões de trabalho de preparação do Macbeth cada um dos participantes desenvolvia o seu trabalho, a sua pesquisa, iam-se encontrando e construindo partituras de movimento, posteriormente algumas dessas partituras iriam fazer parte da estrutura do Macbeth.

As nossas partituras tinham sido encontradas durante o treino, nas improvisações individuais e em grupo, o que se encontrou não tinha a ver obrigatoriamente com a temática do Macbeth. Não havia essa preocupação, estávamos a trabalhar para nós, não se procurava interpretar, cada um tinha as suas próprias motivações. Mais tarde Jorge Parente inseriu essas partituras na estrutura, como agora estavam em relação com outras, as partituras passavam a ter uma outra leitura de acordo com o que estava a acontecer à nossa volta, de acordo com a encenação, a estrutura do texto e as acções dos

outros actores. Para quem estava de fora o que estávamos a fazer passava a ter um significado específico devido ao seu contexto, às acções e à montagem. Eugénio Barba vem tocar e reforçar esta questão ao dizer que “o espectador vê o resultado: actores que exprimem sentimentos, ideias, pensamentos, acções ou seja qualquer coisa que tem uma intenção, um significado. Acredita portanto, que tal intenção e tal significado sejam a origem do processo.” (BARBA, EUGÉNIO, 1994:154)

Esta questão em torno do público tem pertinência, não fazia muito sentido estar a desenvolver um trabalho de criação e pesquisa se não fosse para partilhar. É importante mostrar o que se está a pesquisar e a descobrir, para que outros percebam que trabalho se está a desenvolver, a qualidade do mesmo. Este tipo de trabalho embora não seja idealizado a pensar no público, em dada altura do seu trajecto é bom que seja partilhado com alguém. Grotowski também reflectiu sobre esse assunto, o facto deste tipo de trabalho não ser feito para um público mas que de vez em quando é necessário ser mostrado “Esse trabalho não é destinado a espectadores; no entanto, de vez em quando, a presença de testemunhas pode ser necessária. De um lado, para que a qualidade do trabalho seja testada e, de outro, para que não seja uma actividade puramente privada, sem utilidade para os outros.” (RICHARS, THOMAS, 2012:147)

E neste projecto com Jorge Parente ouve essa preocupação de partilhar e dar a ver o que se estava a investigar neste laboratório de criação. Os participantes não tinham de pensar nessa questão, pois este trabalho desenvolvia-se dentro de um laboratório de criação e formação, se estivéssemos presos a criar pensando no espectador estávamos a condicionar a nossa criatividade. Essa é uma tarefa para o encenador, aliás como já referi anteriormente Grotowski afirmava que essa era uma preocupação exclusivamente para o encenador.

Nas sessões de trabalho Jorge Parente transmitia o conhecimento, o método, pois estávamos num projecto do qual fazia parte a formação, mas neste caso do projecto Macbeth também dava algumas indicações cénicas baseadas no que os actores iam descobrindo com as provocações e desafios que ia fazendo e propondo a cada um dos participantes.

No decorrer do trabalho Parente veio confirmar que o trabalho que estávamos a fazer iria ser partilhado com um público ao afirmar que “Há partida, o público irá assistir a um trabalho resultante destas oficinas, um trabalho de pesquisa individual e colectiva. O público poderá perceber que o importante não é tanto o resultado final mas sim o processo. O que o público irá ver ainda estará em processo, em construção, os actores continuam a fazer a sua pesquisa, as suas descobertas.” Estas palavras de Jorge Parente vêm confirmar o que disse anteriormente sobre este trabalho estar centrado nos participantes. Mas pude perceber que havia uma preocupação com o público.

Este projecto iria ser falado em diversas línguas. Como os participantes eram oriundos de vários países, e como este é um projecto com uma forte componente de formação, Jorge Parente referiu que cada um iria desenvolver o seu trabalho de pesquisa no idioma em que se sentisse mais à vontade. Mas quando estava a fazer a montagem da peça não

esqueceu o público ao dizer que “Temos de dar algumas referências ao público, alguns códigos, pois a peça vai ter poucas referências para o público devido a ter texto e música em várias línguas.” Reforça ainda esta ideia ao afirmar “O espectador não vai acompanhar o nosso trabalho, por isso temos de dar algumas pistas ao público, temos de dar ouvido ao público, não o visual.” Dentro desta questão da peça Macbeth ser falada em várias línguas referiu ainda que o importante não era o texto, mas sim o som, a cor do som, o ritmo, o canto, a Vida. E Eugénio Barba escreve sobre esta questão do texto e da palavra dizendo que “Quando um texto é dito se transforma num tecido de sons. É um fluxo contínuo de energia que não respeita pontos ou vírgulas, pausas convencionais das escrituras que não existem quando falamos. É importante que a convenção do texto escrito não sufoque o orgânico processo do falar. É essencial proteger o fluxo, o tecido dos sons, e fazê-lo viver em acções vocais, sem querer exprimir alguma coisa. As acções físicas podem ser transformadas em nível de organização de energia em acções vocais.” (BARBA, EUGÉNIO, Canoa Papel:232)

Dei por mim a pensar que a exigência do trabalho desenvolvido no que Grotowski chama de arte como apresentação e trabalhar dentro de um laboratório de formação e criação não é diferente. Em alguns pontos até pode ser mais exigente. Foi o que constatei ao longo do meu trabalho de investigação. Do ponto de vista do trabalho desenvolvido durante as sessões, o nosso trabalho de pesquisa e de criação baseava-se na procura do desconhecido, estava relacionado com as nossas motivações, com o desafiarmo-nos e descobrirmos algo novo em nós, ou seja, ultrapassarmo-nos.

Estas sessões de trabalho são de grande importância pois é ali que tudo acontece, é o laboratório onde vão acontecendo as descobertas, quem as presencia, para além de nós que as estamos a vivenciar, é o encenador. Como é um trabalho que tem como base a formação, a pesquisa, a descoberta, torna-se muito exigente, requer concentração, precisão, rigor, detalhe. Grotowski vem dizer sobre esta questão que “Do ponto de vista dos elementos técnicos, na arte como veículo tudo é quase como nas artes teatrais; trabalhamos sobre o canto, os impulsos e as formas de movimento, aparecem inclusive motivos textuais. E tudo é reduzido ao que é estritamente necessário, até que surja uma estrutura tão precisa e trabalhada como um espectáculo: a Action.” (RICHARDS, THOMAS,2012:137)

Verifiquei exactamente o que é referido anteriormente por Grotowski no trabalho que desenvolvi com Jorge Parente. Parente afirmou “Este projecto Macbeth não é uma produção, mas tem a exigência do artesanato. Temos de estar reactivos, acreditem na qualidade da energia, na generosidade e na vontade, acreditem numa proposta ambiciosa” E ainda reforçou a ideia de que este é um trabalho centrado nos participantes dizendo “que não há nada aonde chegar, o trabalho é nosso. O que vamos colocar lá dentro é o que cada um der. Estamos aqui para nós. É um desafio, e cada um coloca lá dentro o que quiser e faz o que quiser com a informação e com as provocações.” Estava a auto responsabilizar cada um pelo trabalho que desenvolvesse durante o projecto pois estávamos num trabalho de formação, pesquisa e de desenvolvimento pessoal. Apercebi-me que Grotowski também se refere ao tipo de trabalho que é feito pelos

participantes na arte como veículo como artesanato, expressão também utilizada por Jorge Parente. Grotowski ao referir-se à exigência deste tipo de trabalho diz “(...) tudo depende da competência artesanal com a qual se trabalha, da qualidade dos detalhes, da qualidade das acções e do ritmo, da ordem dos elementos; tudo deve ser impecável do ponto de vista do ofício.” Pois é um trabalho que tem a ver com o aprimorar da técnica, com o trabalhar o detalhe, é algo muito delicado, trabalha com a essência das pessoas.

8 - Conclusão

Ao acompanhar este projecto ganhei outro olhar sobre o trabalho desenvolvido pelo encenador. Ouve uma identificação com a forma de como Jorge Parente dirige as sessões de trabalho, de como se relaciona com os actores.

Ao observar a forma como Jorge Parente escolhia os momentos de pesquisa dos participantes para colocar na montagem da peça, lembrei-me do trabalho que costumo desenvolver, em que faço em simultâneo o trabalho de formadora e encenadora no mesmo projecto. Tomei maior consciência de que, tal como para ele, também para mim, o mais importante eram os actores. Pensou e encarou o projecto de laboratório como tendo uma forte componente de formação mas também de encenação. E é exactamente por essa especificidade de formador/encenador, com que me identifiquei, portanto alguém que trabalhou essencialmente para os actores e com eles, e que a montagem da peça de teatro surgiu das descobertas dos actores ao longo do trabalho de laboratório.

Não pude deixar de reparar em algumas semelhanças na forma de trabalhar. Não me estou a referir ao método, mas sim à forma como lidou com os actores, e com aquilo que eles estavam a descobrir, e como utilizou esse material para depois fazer a montagem da peça de teatro. Foi da pesquisa que os actores fizeram que escolheu os momentos que posteriormente fizeram parte da peça. A base do trabalho partiu dos elementos que os actores descobriram, o encenador teve de ter a habilidade de orientar e ajudar o actor, de pegar no que os actores encontraram, escolher e continuar a desenvolver o que considerou melhor para o trabalho de montagem da peça de teatro.

Até produzir este trabalho nunca tinha pensado muito sobre essa questão de que realmente trabalho para os atores. Apercebi-me que o mais importante são as descobertas que os actores vão fazendo enquanto estão a desenvolver o trabalho de pesquisa, e isso muda a forma como se trabalha um espectáculo, pois, assim o centro do trabalho são os actores. Ou seja como já vimos, com esta forma de trabalhar, em que se junta num mesmo projecto a formação com a encenação, o encenador está presente essencialmente para ajudar e orientar o actor na sua pesquisa, para depois estruturar todo o material que escolheu do trabalho desenvolvido pelos actores e proceder à montagem da peça de teatro. Exactamente por essa especificidade de formação e encenação, e ao acompanhar e entrar neste projecto percebi que existem algumas zonas de fronteira que de alguma forma se podem tocar. Este projecto não é arte como veículo mas atrevo-me a dizer que o projecto pode ter um pouco de algo que se aproxima do conceito que Peter Brook definiu de arte como veículo, por tudo o que disse anteriormente.

Este trabalho veio confirmar a mestria e a subtilidade que o encenador tem de ter para lidar com os actores. É uma forma de trabalhar em que os actores sentem que possuem liberdade para pesquisar e para construírem o seu próprio caminho, de melhorar a técnica, e em simultâneo vai-se desenvolvendo o trabalho para colocar em cena. E isso trouxe-me mais consciência do trabalho a desenvolver com os actores, do cuidado que é

preciso ter ao lidar com o universo criativo de cada um. Da escuta, atenção que o encenador tem de dar a cada um dos elementos do grupo, ou seja, dar atenção à pesquisa de cada um. E para isso, penso que é preciso haver uma grande generosidade por parte de todos, e muita por parte do encenador em aceitar trabalhar com o que os actores vão descobrindo durante os ensaios. Aceitar que está ali para orientar os actores na sua pesquisa individual de melhorar a sua técnica, os actores também têm de ter essa mesma consciência, e com isso está-se a trabalhar para se conseguir ter um espectáculo onde imperará a procura da qualidade, para conseguir isso, é preciso uma grande mestria por parte do encenador, mestria para fazer a montagem da peça a partir da pesquisa individual de cada actor, mestria para criar as condições para que o grupo continue a descobrir coisas novas no seu treino e não se deixe acomodar, nem cair na estagnação, e o encenador aceitar que essa é a razão central do seu trabalho, ajudar os actores a evoluir. É um trabalho muito delicado.

Alertou-me para essa questão da delicadeza que é preciso ter para trabalhar com os actores, para trabalhar com algo tão precioso como a criatividade, e com o trabalho que cada um vai fazendo sobre si mesmo. Para a disponibilidade que cada um tem de ter para que esse trabalho se faça em grupo e que seja partilhado com todos. O encenador tem de ter a inteligência e a sensibilidade para criar um ambiente de trabalho propício a isso, tem de criar um ambiente de confiança entre todos e onde todos sintam que podem desenvolver a sua pesquisa, a sua técnica, continuar a fazer novas descobertas e a partilha-las.

Percebi que o trabalho nunca termina, se quisermos melhorar e evoluir, temos de querer entrar noutros campos que são desconhecidos para nós. Isso quer dizer que é preciso vencer a inercia e a preguiça de se estar a trabalhar sempre em território conhecido, pois isso pode fazer com que a pesquisa estagne, o que pode provocar um bloqueio na criatividade. Para evoluir temos de estar disponíveis para entrar em zonas desconhecidas, onde não nos sentimos à vontade, e por isso mesmo podemos ser surpreendidos pelas nossas descobertas. O vai estimular o nosso imaginário, e por sua vez, influenciar o trabalho, penso que só assim avançamos na técnica, pois vamos descobrir outras áreas de pesquisa, estamos a aprofundar o trabalho.

Como encenadora e actriz já dava importância ao pormenor, mas percebi que o detalhe e a procura da qualidade têm a ver com, cingirmo-nos ao essencial. E essa procura da qualidade com que se está em cena, vai dar muita força ao que estamos a fazer, pois é o tentar não gastar energia desnecessária com o que não é fundamental, procurar a concentração, o foco, a exigência, o rigor, é o procurar a presença cénica. Trouxe-me uma maior consciência na procura da qualidade e da presença.

Outro aspecto que me fez pensar um pouco foi, o facto do projecto de laboratório de criação e formação ter como participantes actores e não actores. Se por um lado enriquece o trabalho a nível humano, pois temos pessoas de diferentes áreas profissionais, foi uma opção de Jorge Parente. Por outro lado penso que essa opção também pode ter trazido alguma fragilidade ao projecto. Refiro-me nomeadamente à

gestão por parte de Parente das diferentes motivações que cada um dos participantes trouxe para este projecto. Jorge Parente tinha de fazer um grande esforço para gerir as motivações individuais e de grupo. Essa foi uma das razões porque Parente teve de cortar algumas das cenas da peça, pois alguns textos não tinham sido decorados na íntegra por parte dos participantes no projecto. Percebo que essa questão também faz parte do trabalho de formação e de criação de um grupo, pois há uma responsabilização de cada um, pelo trabalho e empenho que deu a este projecto, e de como isso vai interferir e condicionar o trabalho de todo o grupo. O resultado final resultou da entrega que cada um deu a este projecto.

Alguns dos elementos do grupo tinham expectativas muito elevadas em relação a uma apresentação pública, estavam bastante focados na realização de um objecto teatral, outros participantes não tinham o seu foco central numa apresentação pública do trabalho que se tinha estado a explorar até ali. A apresentação de um trabalho resultante deste laboratório fazia parte dos objectivos iniciais de Jorge Parente, foi um dos desafios lançados ao grupo.

Outra fragilidade deste trabalho foi o facto de que entre a segunda e a terceira etapa ter passado bastante tempo sem que o grupo se volta-se a reunir para trabalhar. Passaram aproximadamente 2 meses entre estas duas etapas, o que fez com que o trabalho que se explorou nas duas primeiras fases se esbatesse um pouco. Devido a essa longa pausa o trabalho de memorização do texto e a agilidade com o texto ficou um pouco aquém por parte de alguns participantes, o que trouxe alguns desníveis entre os elementos do grupo. Penso que esta questão exigiu por parte do encenador/formador algum esforço para gerir todas essas nuances, conseguir harmonizar todos os elementos do grupo, ou seja gerir os objectivos individuais de cada elemento com a proposta que ele fez ao grupo. Gerir o trabalho de cada um, a evolução na sua pesquisa individual e em simultâneo o trabalho de grupo, e como juntar tudo isso numa proposta de apresentação de um trabalho a um público.

Neste momento penso que neste projecto específico, o termo residência artística não seria o termo mais apropriado, mas sim residência de formação. Pois considero que aquelas duas semanas foram mais centradas e direccionadas para o aspecto de formação e não tanto para algo com um carácter artístico. Penso que o desafio lançado por Jorge Parente ao grupo, de no final do laboratório de criação e formação se poder fazer uma apresentação pública, onde se mostra-se o que se esteve a explorar durante todo aquele tempo, funcionou como motor, para que durante todo o projecto ouve-se um objectivo comum, uma meta a ser alcançada pelo grupo, e nesse sentido tentar que todo o grupo ruma-se na mesma direcção.

Este meu trabalho final colocou-me em contacto com um método com o qual acabei por perceber me idêntico bastante. Isso deve-se a Jorge Parente e à forma como trabalha. Este projecto tocou-me bastante, tanto que comecei este trabalho como observadora, e depois passei a formanda do método e a participante no projecto Macbeth. Percebi que este trabalho me permitiu evoluir, fez-me ter vontade de continuar a aprender, a

descobrir, a desafiar-me, dentro deste método e com Jorge Parente. Foi revelador ter contacto com o Alfabeto do Corpo.

Este método de trabalho tem muitas camadas, quando refiro camadas, estou a falar de aprofundamento da técnica, levanta-me muitas questões que quero continuar a explorar e a pensar sobre elas, vivenciando-as. E isso é um trabalho de uma vida. Este trabalho fez-me querer voltar a estar em palco.

9 - Bibliografia

Campo, Guiliano; Molik, Zygmunt: *Trabalho de Corpo e Voz de Zygmunt Molik, O legado de Jerzy Grotowski*, Realizações, 2012

Grotowski, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968

Richards, Thomas: *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London, New York, Routledge, 1995.

Flaszen, Ludwik; Pollastrelli, Carla: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, Perspectiva, 2007

Grotowski, Jerzy: *Para um Teatro Pobre*, Forja, 1975

Slowiak, James; Cuesta, Jairo: *Jerzy Grotowski*, Routledge, London and New York, 2007.

Barba, Eugénio: *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge, 1995

Richards, Thomas: *Trabalho com Grotowski sobre acções físicas*, Perspectiva, 2012.

Barba, Eugénio: *A Canoas de Papel, Tratado de Antropologia Teatral*, Hucitec, 1994

Brook, Peter: *O teatro e o seu espaço, Vozes Limitadas*, 1970

Brook, Peter: *O diabo é o aborrecimento, conversas sobre teatro*, Edições Asa, 1993

Stanislavski, Constantin: *A construção da personagem*, Civilizações Brasileira, 1994,

Stanislavski, Constantin: *Manual do actor*, Martins Fontes, 1997

Artaud, Antonin: *O teatro e o seu Duplo*, Fenda, 1996

Azevedo, Sônia Machado de: *O papel do corpo no corpo do ator*, Perspectivas, 2002

Vasques, Eugénia: *O que é o Teatro*, Quimera Editores, 2003

Vasques, Eugénia: *Para a História da Encenação em Portugal*, Sá da Costa Editora, 2010

Roubine, Jean- Jacques: *A Arte Do Ator*, Jorge Zahar Editor, 1987

Braunstein, Florence; Pépin, Jean-François: *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*, Instituto Piaget, 1999

Stobbaerts, Georges: *O corpo e a expressão teatral*, Hugin, 2001

Tavares, Gonçalo M.: *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Editora Caminho, 2013

Krasner, David: *Staging Philosophy, intersections of theater, performance, and philosophy*, Edited by David Krasner, David Z., 2006

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic theatre*, London and New York, Routledge, 2006

Borie, M. et all: *Estética Teatral*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996

Farguell, Roger W. Muller: *Figuras da dança*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

Louppe, Laurence: *Poética da dança contemporânea*, Orfeu Negro, 2012

Sites

<http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?lang=en>

<http://www.grotowski.net/en/node/1913>

<http://tv.estadao.com.br/videos,veja-trecho-de-dyrygentque-ilustra-metodos-de-trabalho-de-zygmunt-molik,172509,253,0.htm>

<http://seer.ufrgs.br/presenca/issue/view/1769>

<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/149>

<http://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c>

<http://www.youtube.com/watch?v=G7IG6c8D73c>

ANEXOS

Anexo I - Biografia de Jorge Parente

Nasce a 25 de Abril de 1963 no Estoril e reside desde 1971 em Paris.

Formado, entre 1986 a 1989, na Escola de Teatro «Le joueur regardé» dirigida por Daniel Postal. Completa a sua formação com Jean-Paul Denizon, Guy Freixe e Gennadi Bogdanov.

Após variados trabalhos como actor, escolheu dedicar-se ao trabalho de Corpo e Voz trabalhando directamente com Zygmunt Molik (co-fundador do Teatr Laboratorium de Grotowski) com quem desenvolveu a sua missão pedagógica ligada à Voz. Esta vertente do seu trabalho foi ainda complementada pelo estudo com Iseult Welsch do método psicofónico de Marie Louise Aucher.

Actualmente, paralelamente ao trabalho de actor, encenação e direcção de actores, dedica-se ao ensino do método de Molik para profissionais do teatro, da música e do movimento em França, Portugal, Brasil, Tailândia e Polónia.

Desde 2005 intervém, como Maître de Conférences, na Universidade Sciences-Po de Paris, no módulo de formação “Falar em público”.

Desde 1990, participou como actor em numerosas peças tendo trabalhado com os encenadores: Eric Auvray, Christian Benedetti, Mathilde Coste, Cyril Delhay, Christian Fregnet, Sylvain Marmorat, Sylvie Ollivier, Carlos Pereira, Tiago Porteiro, Denis Robert, Patrick Thoraval et Marc Zammit.

Encenou textos de: Jean-Pierre Arbon, Jean Genet, Xavier Grall, Jean Claude Grumberg, Bernard-Marie Koltès, Harold Pinter...

Actor de Teatro

2011 *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. Encenação de Benoît Bourdon.

2010 *Elogio da eloquência*, montagem de Baudelaire, Badinter. Encenação de Mathilde Coste. (Concerts cantabile)

2009 *O Mar (recital)*, montagem de Pessoa, Camus, Lotti. Encenação de Mathilde Coste.

2008 *Rumeurs urbaines*, criação colectiva. Encenação de Rachid Akbal.

2007 *Constelações*, criação colectiva. Encenação de Tiago Porteiro.

Les vies rêvées du facteur Timio, original. Encenação de Cyril Delhay.

2006 *La renaissance de Timio*, de Boccace Ronsard. Encenação de Cyril Delhay.

2005 *Le baladin du bout du monde...*, de J.M. Synge. Encenação de Cyril Delhay.

La bataille de Waterloo, de L. Calaferte. Encenação de Sylvain Marmorat.

2004 *L'Amérique*, suite, de B. Srbljanovic. Encenação de Christian Benedetti.

Ode Maritime, de F. Pessoa. Encenação de Patrick Thoraval.

2002 *A la croisée des routes*, de J.M. Synge. Encenação de Cyril Delhay.

Projet Krzyzanowski, de S. Krzyzanowski. Encenação de Sabine Tourtellier.

2001 *Lobo*, de A. Neves. Encenação de Carlos Pereira.

2000 *Dort doucement*, de J. Tuna. Encenação de Tiago Porteiro.

L'île des esclaves e La colonie, de Marivaux. Encenação de Christian Frégnet.

1999 *Les rois mages*, de M. Tournier. Encenação de Christian Frégnet.

Ode Maritime, de F. Pessoa. Encenação de Tiago Porteiro.

1998 *Mardi*, de E. Bond. Encenação de Christian Benedetti.
Meninos com estrelas, conto tradicional português. Encenação de Tiago Porteiro.
1997 *Astoria*, de J. Soyfer . Encenação de Eric Auvray.
1996 *Tous les anges sont gris*, textos de S. Beckett. Encenação de Tarak Hammam.
Comment peut-on être persan?, de Montesquieu. Encenação de Sylvie Ollivier.
1995 *Les livres de Daubmanus*, de C. Ardent. Encenação de Emmanuelle Weisz.
1994 *Le triomphe de l'amour*, de Marivaux. Encenação de Marc Zammit. *L'héritier ridicule*, de P. Scarron. Encenação de Christian Frégnet.
1993 *Le carnaval des ombres*, de I. Naour. Encenação de Denis Robert.
1992 *Les chasseurs de rêves*, de M. Pavic. Encenação de Emmanuelle Weisz.
1991 *Slaveck d' Angers*, de D. Patard. Encenação de Didier Patard.

1990 *Barouf a Chioggia*, de C. Goldoni. Encenação de Ricardo Lopez-Munoz.

Actor de Cinema

2000 *En route vers la révolution en 2CV*, de Maurizio Sciarra.
1996 *L'homme qui marche*, de Roland Moreau. (Com Adama Kouyaté e Jorge Parente)
1995 *Le parasite*, de Patrick Dewolf.
La toile, de Siegfried.
1994 *La mal-aimée*, de Bertrand Arthuis.
1992 *La gamine*, de Hervé Palud.

Encenador

2012 *Le condamné a mort*, de Jean Genet. Compagnie Entre Chien et Loup
Le barde bleu, de Xavier Grall. Companhia D' Am Armor.
2010 *A la différence du cochon*, concerto de Jean-Pierre Arbon Festival d' Avignon.
2009 *Ca arrive à tout le monde*, concerto de Jean-Pierre Arbon Théâtre de l'Européen à Paris et en tournée.
2008 *E nós aqui no meio de não saber nada*, criação colectiva. Assistente de Tiago Porteiro para o Teatro de Giz nos Açores.
2007 *Pinok et Barbie*, de J-C. Grumberg, com o grupo Collégiens de Massy.
2003 *A coleção e O amante*, de H. Pinter com o grupo Teatro de Giz
La nuit juste avant les forêts, de B-M. Koltès com o grupo Trimagisto.
1990 *Témoignages*, montagem de poemas vários com o cantor e actor Marc Ogeret.

Anexo II - Fotografias do Laboratório de Corpo, Voz e Criação Cênica









