



Universidade de Évora

Departamento de Artes Cénicas

Mestrado em Teatro – Variante em Arte do Actor

**PARA UM TEATRO ANATÓMICO:
O IMPULSO MENTAL E O IMPULSO CORPORAL
NO TRABALHO DO ACTOR**

Sara dos Santos Costa nº 19797

Orientação – José Maria Dias

Tutoria – Fernanda Lapa

Évora 2009



Universidade de Évora

Departamento de Artes Cénicas

Mestrado em Teatro – variante em Arte do Actor

**PARA UM TEATRO ANATÓMICO:
O IMPULSO MENTAL E O IMPULSO CORPORAL
NO TRABALHO DO ACTOR**



Sara dos Santos Costa n° 19797

171 317

Orientação – José Maria Dias

Tutoria – Fernanda Lapa

Évora 2009

Agradecimentos

A pesquisa e o trabalho aqui apresentados representam o culminar do meu empenho e dedicação. Carece, porém, nomear as pessoas que contribuíram e propiciaram mais detalhe e exactidão no meu relatório final de estágio.

À minha orientadora de estágio, a Professora Fernanda Lapa, cuja sinceridade, amizade, rigor, conhecimentos artísticos e liberdade criativa foram fulcrais para a realização deste trabalho.

A toda a equipa da Companhia, Teatro-Estúdio Fontenova, que me acolheu não como uma estagiária, mas sim como uma actriz profissional e cujo contributo foi decisivo para o trabalho aqui presente. Em referência ainda à Companhia, deixo aqui um especial agradecimento ao meu tutor de estágio e amigo, José Maria Dias, pela convicção das minhas capacidades artísticas extensíveis neste relatório.

À Professora Doutora Christine Zurbach que sempre respondeu com prontidão às minhas dúvidas e solicitações.

À minha amiga, Bárbara Santos, pelo apoio, cedência de bibliografia técnica, pela amizade e força demonstradas ao longo dos meses de trabalho.

Aos meus pais e irmã pelo incentivo constante e iniciativa em cooperar no progresso e conclusão desta etapa.

Ao Hugo Moreira pela presença diária e interesse no desenvolvimento do trabalho, pelo apoio incondicional, carinho, ânimo e bom humor, revelados sempre, contribuindo de forma terminante para a feitura do relatório apresentado.

Para ti Maggie...
Colega, amiga, e Mulher inspiradora.

Resumo

O presente trabalho congrega, em si, o estabelecimento de uma ligação entre as áreas científica e artística, justificando o trabalho do actor com elementos inerentes à anatomia humana e aos progressos na ciência sobre o estudo do comportamento e cérebro humanos.

A arte do actor é, neste estudo, vista como uma ciência de palco desenvolvida a partir do esqueleto e do corpo em vida, atentos aos impulsos psico-físicos, prolongando a acção quotidiana na acção extra-quotidiana. Se na ciência a menor unidade, viva, do organismo humano é a célula, este estudo reclama o impulso como a unidade mínima do teatro e, por conseguinte, do trabalho de actor. Esta análise complementa-se, perspectivando a célula vivente como o núcleo da relação entre o invisível, como processo mental, e o visível como processo e manifestação física do trabalho do actor dentro e fora do palco.

Abstract

For an anatomical theater: the mental impulse and the physical impulse in the actor's work

The present work congregates the creation of a connection between scientific and artistic areas, justifying the actor's work through characteristic elements of human anatomy and through the scientific advances on the study of the human brain and of human behaviour.

In this study, the actor's art, is viewed as a stage science based on the human skeleton and on the living body, both conscious of the psycho-physical impulses that extend everyday action to the extraordinary action. If in science the smallest living unit in the human body is the cell, then, this study argues that the impulse is the smallest unit in theater and therefore, of the actor's work.

This analysis complements itself, envisaging the living cell as the core of the relationship between the invisible, as a mental process, and the visible, as a process of physical manifestation of the actor's work in(side) and out(side) of stage.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. A VERTENTE CIENTÍFICA DA PERSONAGEM	
1.1. A comissurotomia	5
1.2. A pertinência dos hemisférios esquerdo e direito	6
1.3. A afasia na personagem	7
2. ESTUDOS PARA A PERSONAGEM – REEDUCAÇÃO CORPORAL	
2.1. Aprendizagem e memória	9
2.2. A corporalidade	12
2.3. O contributo do inconsciente	14
2.4. A mente no corpo ou o corpo na mente	21
2.5. Postura e expressão, movimento e acção física	24
2.6. Gesto psicológico	30
2.7. Imaginação artística	34
3. RELAÇÃO ACÇÃO-PENSAMENTO	
3.1. Partitura cénica	43
3.2. Micro-partituras	45
3.2.1. O olhar	46
3.2.2. O olhar ‘mascarado’	50
3.2.3. Linguagem – discurso externo	54
3.2.4. Discurso interno	56
3.2.5. As mãos	59
3.2.6. O tronco	63
3.2.7. Marcha e postura de pé	66
CONCLUSÃO	70
ANEXOS	
Anexo 1	73
Anexo 2	74
Anexo 3	75
Anexo 4	76
BIBLIOGRAFIA	96

INTRODUÇÃO

Oro8oro foi o desafio que a Companhia Teatro Estúdio Fontenova, sediada em Setúbal, me propôs para dar corpo ao meu estágio final de Mestrado sob a tutoria de José Maria Dias e com orientação de Fernanda Lapa pela Universidade de Évora.

A linha de trabalho, iniciada em 30 de Março e cuja estreia ocorreu no dia 18 de Junho do presente ano, conduziu-nos ao conto *Lagarto Hipotético* de Alan Moore. No entanto, a análise e pertinência dramáticas, levaram-nos a entrar no universo livremente inspirado da Arte Sequencial de forma a enriquecer o texto, culminando e elevando-o a uma criação do encenador Eduardo Dias: *Oro8oro*. Ainda assim, alguns elementos originais e a linha narrativa permaneceram similares. Desta forma, os objectivos foram criar um espectáculo multidisciplinar complementando o trabalho de actor com o trabalho de marionetas e o recurso à multimédia.

A multimédia, neste contexto, através de projecções, adquiriu um poder cenográfico quase total complementada com cenografia física que conferiu ao espectáculo uma ambiência situada, atrevo-me a dizer, num universo fantástico e intemporal. Refiro-me a fantástico no sentido em que o preenchimento do espaço cénico reportava os espectadores bem como a fábula para um processo imaginativo e extravagante.

As personagens, todas elas, de características muito peculiares, estão inseridas na Clepsidra – espaço onde se desenrola a acção – um lugar que poder-se-á afirmar como geograficamente não definido; o que vai de encontro ao universo fantástico acima referido. O tempo, neste contexto, não se situa no passado nem no presente mas sim na actualidade da condição humana. E não será esta mesma condição intemporal? O que nos é relatado na realidade da Clepsidra também o é nos telejornais do nosso quotidiano. É nesta perspectiva que reside a riqueza desta fábula ao abordar temáticas como a homossexualidade, a traição, a exploração humana, a conflitualidade das relações, sem definir um lugar geográfico e um tempo precisos, levando-nos ao intemporal que, no entanto, existiu ontem, existe hoje e vai continuar a existir amanhã.

À semelhança de outras peças de teatro com *A Ronda* de Arthur Schnitzler ou *O Quarto Azul* de David Hare, também aqui a ideia de circularidade está presente e foi nesse sentido que nasceu o nome de *Oro8oro*.

Paulo Urban¹, diz-nos que uma das figuras mais intrigantes do simbolismo

1. Paulo Urban, médico brasileiro, é Psiquiatra e Psicoterapeuta. Exerce em São Paulo.

alquímico, presente milenarmente em diversas culturas, é a cobra (ou dragão) que morde o próprio rabo num movimento circular e contínuo fazendo alusão ao processo dinâmico e transformador da vida. A esta mesma serpente que devora a própria cauda, os alquimistas chamaram *Oroboros*. “Etimologicamente, o termo (...) *óros*, em grego, significa termo, limite, podendo ser também meta, regra ou definição; *borós* traduz-se por boca ou voracidade. Daí que *orooboros* representa aquilo que se delimita ou se atinge pela boca.”² Poder-se-á fazer a pergunta: qual o limite da voracidade? De acordo com a Mitologia, *Orooboros* não tem começo nem fim, e por isso é ilimitada. Corporaliza a ideia de algo que se expressa ciclicamente, implícito na perfeição do círculo, evocando a roda da vida à qual estamos indubitavelmente presos.

No entanto, a sua importância mitológica não se esgota nesta explicação pois está ainda associada à fonte original de vida e ao princípio organizador do caos, anterior à própria Criação.

Devo ainda acrescentar que de acordo com a mitologia grega, Asclépio (filho de Apolo com a mortal Coronis) ao ferir uma serpente que o ia morder, reparou noutra que surgiu em auxílio, trazendo na sua goela a erva que curaria a primeira serpente. Desde então, a serpente é vista como símbolo da vida. Neste contexto surge Epidauro, conhecido pelo seu labirinto, por estar guardada no seu centro a serpente sagrada. Por viver nas entranhas da terra, a serpente detinha o dom da adivinhação, enrolada num bastão em alusão ao ancião Asclépio tendo sido adoptado como o símbolo da medicina (ver anexo 1, figuras 1 e 2).

Porém, não se esgotam aqui as teorias acerca da serpente e da sua misticidade: existem mistérios ocultados no seu veneno que detém a dose curadora ou na sua goela que representa o portal para as entranhas da Terra. Isto é, na sua essência, a serpente detém o enigma da vida.

Próspero – Há uma serpente dentro da bola?³

Toda esta contextualização parece-me pertinente para situar no espaço a acção da peça *Orooboros*, ou seja, no Labirinto de Epidauro dando depois lugar à Clepsidra. Para situar o leitor, segue-se uma sinopse da peça:

2. Paulo Urban, Art., “O Simbolismo da Serpente”, Revista Planeta, n.º 341, s.l., 2001.

3. in *Orooboros* de Eduardo Dias, s.l., s.d., cena 15, p.88, anexo 4.

Nos arredores da longínqua cidade de Epidauro, ergue-se a Clepsidra, propriedade de Lady Mandalay. Aí reside Enola, uma jovem prostituta obrigada a desposar o silêncio, para que os mais profundos segredos dos seus peculiares clientes nunca sejam revelados. No interior da circular Clepsidra, dois amantes vivem uma terrível história de amor.

Enola observa esta amorosa desventura e presencia um hediondo crime, do qual nunca poderá ser testemunha.⁴

Neste universo complexo mediado entre o real, o virtual e as marionetas, surge a personagem que interpreto no espectáculo em questão, Enola. Esta é vendida aos nove anos de idade a Lady Mandalay, proprietária da Clepsidra, para se tornar numa prostituta de “feiticeiros” sofrendo uma cirurgia específica:

Lady Mandalay – Entre os dois lados do cérebro existe apenas uma frágil ponte de comunicação. Ponte essa que será cortada, impedindo o diálogo entre o teu lado intuitivo e o racional. Depois ser-te-á concedido um ano de reajustamento. Terás que reaprender a andar com as pernas divididas e a pegar em objectos e a manuseá-los sem o benefício de noção de profundidade. Certamente os teus movimentos possuirão sempre uma natureza lenta e ligeiramente trémula... por isso todas as sensações captadas pelo lado esquerdo são confiadas ao lado direito do cérebro... Serás cega e surda do teu lado direito. Assim devido ao corte subtil a informação nunca chegará ao lobo que governa a linguagem. O teu olho verá, mas os teus lábios não saberão.⁵

Desta forma, tive como objectivo principal desenvolver e perceber a corporalidade da minha personagem: como se movia, como se sentava, como era a sua gestualidade mas, também como pensava devido às condicionantes provocadas pela cirurgia. Em suma, centrei a minha pesquisa ao nível do comportamento gestual e do comportamento neural. Sem dúvida que a linguagem assumiu também um papel relevante na composição da minha personagem, no entanto, escolhi aprofundar a minha pesquisa em torno dos factores acima referidos.

Ao centrar a minha pesquisa, não só mas também, ao nível do comportamento da mente assumi um desafio: o de não tornar-me demasiado técnica pois o meu intuito é justificar sempre as minhas opções de construção da personagem com pertinência ao nível do trabalho do actor.

Assim, pretendo avaliar se entre o impulso mental e o impulso físico, há uma

4. Sinopse presente na folha de sala do espectáculo.

5. *in Oro8oro*, op. cit., cena 5, pp.79-80, anexo 4.

relação paralela e em consonância ou se são dois impulsos independentes um do outro.

São ainda muitas as questões que me assaltam tais como: a mente, ao contrário do cérebro é de natureza indivisível, como Descartes afirmava? Qual o peso da mente na execução das acções e na construção física da personagem?

Necessitei recorrer à ciência para responder às necessidades físicas da personagem e, no fundo, estabelecer uma ligação entre a ciência e a arte. É com estes objectivos que parto nesta viagem investigante.

1. A VERTENTE CIENTÍFICA DA PERSONAGEM

1.1. A comissurotomia

Ao confrontar-me com o texto, a composição e a especificidade de Enola (a personagem que interpreto) pensei, à priori, tratar-se de uma descrição metafórica:

Lady Mandalay – Entre os dois lados do cérebro existe apenas uma frágil ponte de comunicação. Ponte essa que será cortada, impedindo o diálogo entre o teu lado intuitivo e o racional.¹

No entanto, a descrição inserida na fábula tem efectivamente uma verdade científica cujo nome técnico é comissurotomia. Trata-se de uma cirurgia surgida na década de 50 que consiste no “desconectar” dos hemisférios cerebrais através do corte do tecido que os liga, o corpo caloso (um conjunto espesso de fibras nervosas que liga bidireccionalmente os hemisférios – ver anexo 3, figura 1). Tinha como objectivo ser um tratamento contra casos graves de epilepsia mas também uma fonte inspiradora para questionamentos de carácter filosófico surgindo a questão: dividir o cérebro resulta na divisão da mente?

É neste ponto que entra a metáfora em cena pois segundo a fábula, a comissurotomia teve como objectivo afectar a comunicação entre os dois lobos do cérebro da personagem. Desta forma, ser-lhe-ia impedida a possibilidade de comunicar livremente.

Os testes feitos com os primeiros comissurotomizados mostraram que hemisférios corticais diferentes processam estímulos sensitivos diferentes. Michael Gazzaniga² e Roger W. Sperry³, cientistas que coordenaram estes estudos, concluíram que um cérebro seccionado em duas partes, passava a integrar dois ‘eus’ distintos passando a disputar o controlo do organismo. É neste sentido que surte efeito incluir a ciência nas minhas palavras pois de facto a minha personagem tem dois tipos de discurso: o discurso interior (pensamento) e o discurso exterior (oral). O discurso interior é escoreito e flui livremente, o discurso exterior é fragmentado o que me leva a

1. *in Oro8oro*, op. cit., cena 5, p.79, anexo 4.

2. Professor, de nacionalidade americana, de Psicologia na Universidade de Califórnia.

3. De nacionalidade americana e, neuropsicólogo de profissão, ganhou o prémio Nobel de Medicina em 1981 (1913-1994).

considerar a hipótese de um cérebro com dois ‘eus’ pois são dois lados que sobrevivem sem comunicarem um com o outro, criando, assim, uma assimetria cerebral.

1.2. A pertinência dos hemisférios esquerdo e direito

Existe, desta forma, na minha personagem um conflito entre os dois hemisférios pois a consciência que raciocina é governada pelo hemisfério esquerdo bem como a linguagem, a análise, o cálculo, a dissecação lógica dos problemas.

O lado direito governa as emoções, as relações visuais e espaciais ficando a seu cargo o conhecimento mais intuitivo e não tanto o analítico. Esta informação vai de encontro às palavras do texto:

Lady Mandalay – (...) impedindo o diálogo entre o teu lado intuitivo e o racional. ⁴ –
[hemisfério direito e hemisfério esquerdo respectivamente]

Neste mapa, os sinais relacionados com os lados esquerdo e direito do corpo descobrem o seu espaço de encontro, mais extenso, no hemisfério direito. No entanto, o hemisfério dominante é o esquerdo para todas as pessoas dexas e para a maioria dos canhotos. Desta forma, posso afirmar que a minha personagem não tem dificuldades ao nível do raciocínio mas, sim ao nível da coordenação dos dois hemisférios o que leva a que tenha um discurso interior fluente mas, em contrapartida o discurso verbal ser desconexo exactamente pelo facto da via de comunicação estar interrompida:

Enola – O melhor que posso oferecer em conversação são fragmentos impróprios e desconexos... ⁵ – [Hemisfério direito]

(...) consegui todavia forjar um palco de compreensão... Esta perspectiva possibilitou-me certas introspecções tão perspicazes como peculiares. ⁶ - [Hemisfério esquerdo]

Estas duas realidades, da mesma história individual levaram-me a ponderar sobre eventuais doenças com sustentação científica ao nível da linguagem, de forma a dar mais credibilidade à composição da minha personagem.

4. *in Oroδoro*, op. cit., cena 5, p.79, anexo 4.

5. *Idem*, cena 9, p.82, anexo 4.

6. *Idem*, cena 8, p.81, anexo 4.

1.3. A afasia na personagem

Nas pesquisas que efectuei, deparei-me com uma situação que se adequa ao perfil da Enola: os pacientes cujo corpo caloso é seccionado sofrem, normalmente, de síndrome agudo de desconexão. Esta síndrome comporta nos seus sintomas alguma mudez com confusão, falta de concentração, movimentos não coordenados de ambas as mãos, memória a curto prazo e aprendizagem diminuídas. Devo ainda acrescentar que a fala é uma função do hemisfério dominante (o esquerdo).

De facto, estes sintomas vão de encontro à descrição de Enola colidindo apenas num ponto: na ciência, os mesmos corrigem-se por completo em apenas algumas semanas e na fábula de *Oroδoro* permanecem indefinidamente. Creio que a nível dramaturgico, posso justificar a interrupção da comunicação (entre hemisférios) pela lesão provocada no hemisfério esquerdo. Para além da síndrome acima referida, outras hipóteses impuseram-se como a da afasia. Entre os vários tipos de afasia, distingue-se a afasia apráxica, doença rara em que se verifica dificuldade na produção voluntária da fala. Creio, no entanto, que o exemplo científico mais adequado ao perfil de Enola é a afasia não fluente que “consiste na perda de capacidade de expressar os próprios pensamentos pela fala”⁷. Apresenta dificuldades em seleccionar modelos da fala motora e esforço em produzir cada palavra. O ponto em comum com a minha personagem é ainda maior pelo facto de Enola saber o que quer dizer e ter consciência da incapacidade – outro sintoma ligado, inequivocamente, a este tipo de afasia.

Este paralelismo com a ciência embora possa parecer um pouco exaustivo, trouxe vantagens à composição da minha personagem pois considerei esta mescla de veracidade com fábula muito enriquecedora para o meu trabalho individual. A credibilidade psicológica mas também física, da personagem, encontrou na ciência uma sólida base de trabalho para atingir o cume artístico.

Falta, todavia, referir neste capítulo que a ilustração física e material da atrofia do hemisfério direito da personagem, consistiu na utilização da meia máscara (ver anexo 2, figura 1) que me ocultava a visão e a audição do lado direito bem como o sentido olfactivo.

Prolongava-se pelo crânio até quase à nuca sendo depois cortada à frente acima

7. Wilma J. Phipps et al, *Enfermagem Médico Cirúrgica – Conceitos e Prática Clínica*, Volume II, Tomo I, Lisboa, Lusodidacta, 1995, p.1784.

dos lábios de forma a não interferir na projecção vocal. Esta imagem conferia à personagem, pelo lado plástico, a ideia de incomunicabilidade, de imobilidade e descoordenação requeridas:

Lady Mandalay – (...) tirar-te-á o molde do rosto e ser-te-á colocada a máscara. A máscara não terá abertura para audição ou visão. Serás cega e surda do teu lado direito.⁸

8. *in Oroδoro*, op. cit., cena 5, p.80, anexo 4.

2. ESTUDOS PARA A PERSONAGEM – REEDUCAÇÃO CORPORAL

2.1. Aprendizagem e Memória

Primeiramente, os exercícios que me propuseram de aproximação à personagem foram essencialmente físicos. Comecei por fazer percursos com um olho vendado para simbolizar o lado direito da personagem, privado de visão pela meia máscara.

Foi curioso notar que a estratégia cerebral de jogo mudou drasticamente adaptando-se à nova realidade pois a carência de um sentido imprescindível no nosso dia a dia, provoca um desequilíbrio no funcionamento normal do corpo. As dificuldades acresceram com a privação do uso dos pés mudando radicalmente a minha postura e a execução normal das actividades como o simples acto de encher um copo com água e bebê-lo. Como é o deslocar sem pés e com objectos na mão? Como verter água num copo estando privada de um olho? À primeira vista estas questões podem não fazer sentido mas, na verdade, a experiência deste exercício provocou-me uma necessidade orgânica de aproximação do copo pois a carência de noção de profundidade e de visão estereoscópica (sensação de relevo e de perspectiva, pela observação de duas imagens planas) surgiram inequivocamente.

É um facto científico que as limitações a nível visual levam ao uso do tacto e das experiências cinestésicas para conhecer o mundo. A movimentação também não pode ser tão rápida, segura ou fácil como as das pessoas que estão na posse das suas faculdades visuais na sua plenitude. Este é um ponto muito interessante pois uma das reacções que tive também foi exactamente a de deslocar-me de forma mais lenta no meu objectivo:

- percorrer um espaço dificultado com obstáculos,
- ter um olho vendado,
- chegar ao destino onde estava uma garrafa com água e um copo,
- encher o copo com água apenas com uma mão.

Esta foi a primeira fase do trabalho pois de seguida impossibilitaram-me o uso dos pés para me deslocar no espaço, estando o copo já na minha mão antes de iniciar o percurso. Confrontei-me com o facto de ter de adaptar o meu percurso para o poder executar como uma actividade normal. A adaptação é um processo gradual e, de facto, a incapacidade visual parcial levou-me a considerar uma actividade dita normal como

uma situação nova por me ter obrigado a um planeamento e implementação da tarefa diferentes.

A carência de um olho obriga, também, ao girar mais afincado da cabeça e do corpo por ter visão apenas de um dos lados, neste caso do olho esquerdo. A perspectiva muda, a profundidade muda, os ângulos de visão ficam limitados e o tronco, pernas e cabeça assumem uma função mais profunda num actividade tão simples como a de ir buscar uma garrafa de água, um copo e encher esse mesmo copo de água. Desta forma, a mente tem de adoptar uma estratégia diferente por confrontar-se com a carência de um elemento da visão. Ou seja, os neurónios, células do sistema nervoso que adquirem funções especializadas, enveredam por outro caminho sináptico. Quero com estas palavras referir-me à sinapse “ (em grego, ‘o agrafó’) ou botão sináptico, terminação destinada a transmitir, eventualmente, a informação de um neurónio ao neurónio seguinte, criando então acontecimentos post-sinápticos.”¹

Assim, a memória motora e a memória cognitiva devem ser consideradas nos trajectos sinápticos. Estas memórias embora diferenciadas combinam-se em muitas tarefas e actividades. Segundo Eccles ², uma tarefa simples exige para ser memorizada, quatro mil repetições num macaco, e só algumas numa criança em idade pré-escolar, o que Eccles relaciona não só com a espessura do córtex pré-frontal no homem (cinco vezes mais importante que no chimpanzé) mas também com o aparecimento de novas áreas relacionadas com a memória e o pensamento. As nossas recordações transcrevem-se, ao mesmo tempo, em várias regiões do cérebro quando põem em jogo informações tanto cognitivas e emocionais como motoras.

Onde dorme a lembrança na mente? De que forma recorre o actor às memórias cognitivas para executar tarefas e concretizar um exercício de ensaio como o de beber um copo de água mas, privado de algumas faculdades? Foi curioso notar como a mente e o corpo adoptam imediatamente outras estratégias complementando as necessidades de um com o outro.

Isto é, a mente e o corpo adoptam a cumplicidade necessária à execução de uma tarefa que se for dificultada, como no presente caso que exponho, é ultrapassada por meio de uma nova estratégia orgânica posta em prática com esta dupla: corpo e mente. Há também que ter em conta que ‘perceber’ ou ter a percepção de um objecto exterior

1. Jacques- Michel Robert, *Compreender o nosso cérebro*, Lisboa, Edições 70, 1982, p.213.

2. Sir John Eccles, neuropsicólogo australiano (1903-1997), prémio Nobel da Medicina em 1963.

é um fenómeno bem mais complexo do que parece.

Este fenómeno é facilmente justificável com o exemplo referido acima: a visão onde a forma, a cor, a matéria, a orientação no espaço e a dimensão aparente, activam núcleos e neurónios distintos eventualmente separados por grandes distâncias.

Estes grupos distintos traduzem a sua activação pela produção de frequências eléctricas idênticas onde intervêm as funções cognitivas desses fenómenos registados separadamente e de modo a fazer emergir, por exemplo, o conceito de copo ou de garrafa de água.

O reconhecimento dos objectos e da sua função leva a que a memória, passo a expressão, actualize o modo de execução quando confrontada com obstáculos. Como actriz foi muito curioso notar a mudança de ‘atitude’ mental e física na feitura do exercício. Uma situação nova leva a uma reorganização do funcionamento do corpo e da mente. Assim como o comportamento corporal também o comportamento mental não é estanque, isto é, não é um órgão estruturado de uma vez para sempre mas sim modificável em função dos nossos semelhantes e em função das nossas actividades. Ou seja, os distúrbios na percepção implicam, muitas vezes, relações espaço-temporais ou percepção do eu.³

De facto, avaliar a distância entre a minha mão e o copo pousado na mesa, alterou por completo a minha noção normal de espaço bem como do ‘eu’ pois a percepção feita apenas com um olho torna a acção mais lenta. A percepção parcial modifica a acção normal, adaptando-a à nova realidade. De certa forma, este exercício foi uma aproximação do que viria a ser a visão da minha personagem mas, sobre essa temática, alongar-me-ei mais adiante.

A título de curiosidade e recorrendo ao nível mais científico, quero ainda acrescentar, neste capítulo, que as sensações são integradas e interpretadas no córtex sensorial, em particular no lobo parietal.

No reconhecimento dos objectos intervêm o córtex parietal, temporal e occipital do cérebro e acontece em apenas um ou dois décimos de segundo. O reconhecimento pressupõe uma memória desses mesmos objectos que por sua vez leva às recordações. As nossas recordações transcrevem-se ao mesmo tempo em várias regiões do cérebro quando lançam, por exemplo, informações tanto cognitivas e emocionais (acto de saber

3. Wilma J. Phipps et al, *Enfermagem Médico-Cirúrgica – Conceitos e Prática Clínica*, op. cit. , p.1783.

o que é um copo e como se bebe água de um copo) e motoras (acto de saber como deslocar-me ao encontro do copo).

2.2. A corporalidade

A presença física e mental de um actor modela-se segundo princípios diferentes dos da vida quotidiana. A utilização extra-quotidiana desta relação corpo-mente é o que se chama de técnica. Esta noção de extra-quotidiano e a relação corpo-mente foram imprescindíveis para desenvolver a minha personagem neste projecto.

A primeira ideia consistiu em desconstruir o movimento quotidiano de forma a criar uma nova forma de deslocação no espaço que fosse ao encontro das limitações físicas da personagem. Comecei por experimentar a queda partindo da posição na qual os joelhos, um pouco dobrados, contêm o *sats*, nome técnico dado a esta postura de base, segundo Eugenio Barba, muito utilizada pelos Odin Teatret. O *sats* consiste no impulso para desempenhar uma acção qualquer que, por sua vez, pode tomar uma direcção qualquer quando se está preparado para reagir: “Sats pode ser traduzido com as palavras ‘impulso’, ‘preparação’ ou então ‘estar pronto para’...”⁴

A partir desta postura, comecei a quebrar e a desconstruir o movimento de forma a contrariar a movimentação robótica que praticamos diariamente (no caminhar por exemplo) com um comportamento cénico expressivo que fosse de encontro às necessidades de Enola.

O meu primeiro objectivo foi conseguir a alteração do equilíbrio. Assim, comecei a deslocar-me no espaço pois a posição estática para criar desequilíbrios revelou-se de concretização mais difícil. Experimentado o desequilíbrio, comecei a jogar com o meu corpo criando tensões nas pernas, nos braços, na coluna vertebral, apoiando-me só nalgumas partes do corpo e avaliando as modificações do peso do corpo num jogo dicotómico entre o equilíbrio e desequilíbrio. O desequilíbrio culminou na queda; para levantar-me uma condição foi imposta. Ter apenas só um lado activo de força no acto de soerguer-me, ou seja, se o lado direito estivesse activo (na posse da força) o lado esquerdo teria de estar passivo, criando uma descoordenação entre os dois lados. O erguer foi difícil mas, uma vez conseguida a posição vertical, atingi uma qualidade de energia e de essência de movimento que no acto de andar provocou uma

4. Eugénio Barba, *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*, São Paulo, Editora Hucitec, 1994, p.65.

movimentação “ligeiramente trémula”.⁵ Sem dúvida que este processo criativo conduziu a um cansaço não só corporal mas também mental pela repetição do levantar, dificultada pelo empurrar de volta ao chão (provocado por um elemento que assistia ao exercício) de cada vez que conseguia soerguer parte do meu corpo.

Na minha óptica, este cansaço mental levou a que o corpo se organizasse de forma a criar uma movimentação orgânica que culminasse no plano vertical. Esta energia e ao evocar a palavra energia, quero dizer força, vida, trabalho orgânico pode muito bem ser canalizada pelo próprio corpo como um impulso. As várias tensões, experimentadas fisicamente em partes diferentes do corpo, levaram o meu corpo a encontrar novos equilíbrios e novas situações que saem fora do âmbito quotidiano e nesse sentido de onde surge primeiro o impulso: do corpo ou da mente? Criei um equilíbrio permanentemente instável pela ligeira tremura conquistada em exercício que depois foi adoptada para o andar da minha personagem. Este equilíbrio criado, refuta o equilíbrio ‘natural’ da sociedade e, nesse sentido, quem interveio foi o corpo teatralmente à descoberta ou a mente codificada de técnicas quotidianas?

Sem dúvida que o equilíbrio – estado de um corpo que se mantém erecto e é capaz de se mover no espaço – é o resultado de uma série de inter-relações e tensões musculares do nosso organismo.

Ao ampliar o meu movimento, realizo passos maiores que o normal, posiciono a cabeça mais para a frente ou para trás ameaçando, assim o equilíbrio. Neste sentido, activam-se uma série de tensões de forma a impedir a queda.

A marcha e a postura de pé devem ser consideradas como actividades complexas que exigem força muscular, coordenação, equilíbrio, visão. Apenas a título de curiosidade, devo dizer que o andar e movimentos afins, fornecem informação significativa sobre o estado motor. Alterações no andar podem ser características de uma doença neurológica específica: ataxia. Este termo significa falta de coordenação ao executar um movimento intencional como o andar e pode ser provocado por doenças cerebelosas ou outras. Por outro lado, a incapacidade de alternar movimentos rápidos, contrários e sucessivos é apelidada de adiadococinesia. Ou seja, estas são outras das hipóteses clínicas que encaixam no perfil de Enola e que vão de encontro ao objectivo requerido no exercício do equilíbrio: encontrar no desequilíbrio uma forma de andar que se ajustasse às limitações físicas e neurológicas da personagem.

5. *in Oro8oro*, op. cit., cena 5, p.79, anexo 4.

Através das pesquisas que fiz, depreendi que todas as actividades do corpo são controladas e coordenadas pelo sistema nervoso sendo que o cérebro desempenha um papel fundamental nas funções mais elevadas. Estas actividades, além de serem sensoriais, estão integradas numa única consciência: a percepção que permite identificar artigos que já se tenham visto mas não se tenha tocado antes. A pessoa consciente sabe o que se está a passar à sua volta, no entanto, o estado inconsciente caracteriza a actividade automática que se desenrola enquanto se pensa noutro objecto, elemento ou coisa.

O inconsciente é constituído por tudo o que foi memorizado no cérebro direito como a emoção, a ambiência e especialmente pelo que foi memorizado antes da aprendizagem de uma linguagem introspectiva, ou seja, antes dos três ou quatro anos. Julian Jaynes, um controverso psiquiatra americano, defende:

(...)pensar ou mesmo raciocinar não constituem necessariamente e sempre actos conscientes...a consciência de ser consciente não é indispensável para falar, escrever, contar, escutar e que uma civilização humana seria perfeitamente concebível sem este grau de consciência! ⁶

Neste sentido onde fica então o impulso mental? De acordo com as palavras de Jaynes, os exercícios acima descritos não estiveram na sua totalidade dependentes do comando consciente. Indo de encontro à teoria defendida por Jaynes, não foi a consciência mental que me levou a encontrar maneiras de caminhar e a explorar novas posturas mas, sim a consciência empírica. Ou seja, a consciência do corpo palpável e vivida fisicamente; um comportamento físico em detrimento do comportamento mental. A consciência corporal pensou as suas necessidades e fez as suas opções. Certamente não quero fazer desta teoria uma verdade absoluta mas, as palavras do autor abrem caminho para hipóteses, atrevo-me a dizer, mais ‘mentalmente físicas’.

2.3. O contributo do inconsciente

Que existe uma actividade inconsciente é um dado indiscutível: para caminhar não preciso de pensar que é necessário avançar uma perna de cada vez, esses

6. Lucien Israel, *Cérebro Direito e Cérebro Esquerdo – Culturas e Civilizações*, Lisboa, Instituto Piaget, 1998, p.93.

movimentos acontecem naturalmente sem que seja dada qualquer atenção consciente. Esta movimentação será consciente para um bebé que está a aprender a andar mas, não para um adulto.

Na vida real, muitas vezes ficamos alheios ao que estamos a fazer: andar, tocar à campainha... são movimentos executados, em grande parte, de modo inconsciente. O corpo vive a sua própria existência habitual, motora e a alma vive a sua vida psicológica mais profunda. Mas essa divisão aparente não destrói o eco entre a alma e o corpo... o centro da atenção transfere-se da nossa vida exterior para a nossa vida interior.⁷

Existem duas acepções do termo inconsciente: a inconsciência caracterizada pelo coma e a inconsciência caracterizada pela actividade automática. É precisamente a esta última que me refiro, a qual resulta de uma procura de economia que transforma em automatismo tudo o que pode ser incluindo nesses moldes como o caminhar ou actividades mais complexas que impliquem eventualmente uma decisão. Surgem, como exemplo, o conjunto de manobras que evitam um acidente antes de se tomar ‘consciência’ da situação. É, ainda, necessário distinguir este inconsciente das actividades ‘naturalmente’ inconscientes como a respiração que só se impõe à nossa atenção quando surgem dificuldades em respirar ou quando lhe queremos dar um ritmo diferente das suas características naturais.

De facto, a questão que se impõe é a da matéria pretensamente recalçada reprimindo, no vocabulário freudiano, pulsões, desejos, recordações, imagens demasiado ansiógenas (relativo a ansiedade motivado por situações imaginárias ou problemas reais) para fazerem parte das nossas paisagens conscientes. Desta forma, acções físicas como as acima descritas manifestam-se ‘na nossa vida exterior’ mas nascem ‘na nossa vida interior’ – neste caso, o inconsciente. O inconsciente não é do foro racional mas pertence ao campo mental. Assim, sabendo de antemão que há um lado consciente e outro inconsciente, coloco a questão: podemos denominar estas actividades físicas de impulsos mentais, inconscientes? Para Stanislavski, o melhor objectivo criador no trabalho do actor é o objectivo inconsciente por conduzir o actor intuitivamente à veracidade da cena:

7. Constantin Stanislavski, *A Criação de um Papel*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, p.87.

Os objectivos inconscientes são engendrados pela emoção e vontade dos próprios actores. Nasceram intuitivamente. Em seguida são pesados e determinados conscientemente. E, assim, as emoções, a vontade e o cérebro do actor participam, todos eles, da criatividade.⁸

A procura de uma gestualidade, de uma postura, de uma movimentação para uma personagem inclui movimentos instintivos. Apesar do grau de consciência, muito subjectivo na teoria de Jaynes, estes mesmos movimentos podem ser amplos ou aparentemente quase imperceptíveis, embora perfeitamente identificados inconscientemente pela pessoa que os suscita ou à qual eles se dirigem. Isto é, os dedos de uma mão que se movem um centímetro num movimento de aprovação, de espera ou de convite são reconhecidos pelo cérebro direito do interlocutor, mesmo que o não 'saiba' e o discurso corporal sofre eventualmente uma inflexão em consequência disso, ou seja, o corpo reage ao movimento da mão. Mesmo quando acreditamos estar imóveis, minúsculos movimentos deslocam o nosso peso; estes micro-movimentos estão presentes mesmo na mais absoluta imobilidade sendo mais ou menos controlados. Este mecanismo colide não só com reacções do corpo mas também da consciência pois a simples imaginação de uma determinada situação em contexto de exercício, produz uma modificação imediata do equilíbrio.

Stanislavski apoia, então, a existência de uma actividade inconsciente fulcral no trabalho do actor por estabelecer uma relação directa com a intuição pois é desta que nasce a actividade inconsciente. Ao fazer parte da movimentação física do actor, esta mesma actividade inconsciente passa pelo lado consciente da mente devido à inclusão da vontade e das emoções no jogo do actor. Desta forma, estabelece-se uma consciência criada a partir da actividade inconsciente dando à luz a criatividade – matéria imprescindível no trabalho de palco. Assim, a capacidade de criar objectivos que despertem a vontade do actor e consequentemente o jogo cénico, constituem preocupações cruciais para a técnica interior (do actor) aliando numa relação directa, mas nem sempre consciente, o consciente ao inconsciente.

Talvez possamos esgotar a criatividade e os métodos de criação no âmbito da consciência humana. Porém, uma vez chegados a este estado, colidimos com um outro reino: o reino do inconsciente. Aqui, a criatividade e também a imaginação não têm limites pois na sua composição estão elementos como a intuição e a emoção (que não

8. Idem, op. cit., p.73.

passam pelo lado racional). Neste sentido, a técnica consciente do actor não tem elasticidade suficiente para alcançar e poder relacionar-se directamente com a fertilidade do campo inconsciente. Ou seja, a criação racional é limitada ao passo que a intuitiva é inesgotável. Este campo só é acessível à natureza artística do actor, isto é, as experiências de vida, as viagens, as paisagens sensoriais, em suma, a percepção física e emocional do mundo. Não quero com estas palavras descurar o valor e mérito da racionalidade pois partimos, muitas vezes, dela para esboçar as nossas personagens. No entanto, é vital o actor não se deixar satisfazer com as primeiras conquistas. Isto é, com os sentimentos e emoções superficiais mas, sim ir à alma do sentimento e da cena pois só assim é possível comunicar com o público. E não é o teatro um meio de comunicação recíproca? É, na medida em que se o actor der ao espectador uma vivência ficcionada mas real no momento da acção, o espectador recebe-a dando uma reacção em troca estabelecendo uma comunicação entre ambos. Esta troca mútua só pode ser concretizada através da natureza do actor como ser humano: como ser vivente e com vivências. “ (...) A natureza é, no mundo, o único criador que tem capacidade de promover vida.”⁹ É nesta natureza que cabe o sonho. A existência dos sonhos foi durante muito tempo admitida como a prova de que existe um inconsciente que vai de encontro aos estudos feitos por Freud sobre os quais deixei já algumas considerações.

No plano científico há que frisar a divisão dos dois hemisférios: a consciência esquerda e a percepção inconsciente do cérebro direito. Constatou R. Joseph:¹⁰

(...) Aquilo a que chamamos o inconsciente é constituído por tudo o que foi memorizado no cérebro direito e que releva da sua própria cognição:¹¹ emoção, ambiência, material não verbal e especialmente pelo que foi memorizado antes da aprendizagem de uma linguagem introspectiva, ou seja, antes dos três ou quatro anos.¹²

Neste sentido, é possível compreender certas atitudes motivadas por repulsa ou atracção que surgem sem haver uma explicação fundamentada ou que pelo menos

9. Idem, op. cit., p.104.

10. Conceituado médico na área de Neurociência e Psicologia Clínica.

11. Função da inteligência ao adquirir um conhecimento.

12. R. Joseph, *The Right Brain and the Unconscious*, Plenum Press, Nova Iorque, 1992 (citado por Lucien Israel, *Cérebro Direito Cérebro Esquerdo – Culturas e Civilizações*, Lisboa, Instituto Piaget, 1998, p. 69).

parecem carecer dela. Este factor pode muito bem surgir no trabalho do actor durante o processo de ensaios, com o actor só ou em contracena através do diálogo.

Fazer teatro é revolver as entranhas, é mover os músculos, é agitar emoções, ou seja, é jogarmos com o nosso corpo e com a nossa mente e nessa base brotam desejos, motivações, impulsões que se manifestam fora de toda a percepção consciente. Estas são preferencialmente assumidas pelo hemisfério responsável pelas emoções. Desta forma, faz sentido evocar no meu discurso o que R. Joseph apelida de ‘inconsciente límbico’ pois, segundo ele, é neste domínio que entram e fazem parte as referências acima mencionadas. Estas referências não são mais do que memorizações emocionais armazenadas no hemisfério direito e que, por conseguinte, estão fora da percepção consciente (hemisfério esquerdo).

Assim, um impulso como reacção instintiva não pode ser explicado racionalmente pelo cérebro esquerdo pois consiste num comportamento que não nasce no âmbito racional mas sim no emocional inconsciente. Existem pois, memórias inconscientes que não podem ser modificadas pelo hemisfério esquerdo porque pertencem a outro universo; ao universo do sonho: “Sendo assim, haverá no sonho um apelo a memórias não verbalizáveis do cérebro direito?”¹³

Cientificamente é possível, e neste sentido também o é artisticamente. O corpo trabalhado e estudado na ciência é o mesmo corpo estudado no âmbito artístico mas aplicado em contextos diferentes e com funções diferentes. Desta forma, a memória do cérebro direito abriga, sob a forma de recordações, momentos, imagens, gestos que muitas vezes só são partilhados com a nossa dimensão consciente em sonho (quando nos lembramos dos sonhos) ou em impulsos (que não sabemos explicar como surgiram). Esta passagem ao consciente revela-se como uma necessidade orgânica motivada, no impulso, como um mecanismo de defesa do actor ou em sonho por ser uma realidade ou desejo recalcados.

Para encontrar o andar da minha personagem não me baseei em nenhuma figura exterior pois parti do meu trabalho corporal. Ou seja, parti de mim e do meu ‘eu’ consciente. Deste modo, foi o meio consciente que começou por dar corpo ao meu papel através da criação intelectual de uma imagem exterior, com o auxílio da imaginação claro, mas também do ouvido e visão interiores. Assim procurei, mentalmente, amostras na minha memória (consciente) que me ajudassem a compor a personagem e

13. Lucien Israel, op. cit., p.70.

concomitantemente a visualizá-la no exterior (através da minha mente mas projectando-a no meu corpo). Foi este o ponto de partida para a conquista dos movimentos e do andar de Enola. Quero ainda acrescentar que conscientemente não parti da aparência de nenhuma pessoa em particular para fazer crescer a minha personagem; mas será que parti inconscientemente? Talvez, no sentido em que é através de meios conscientes que alcançamos o inconsciente. Isto é, quando a imaginação consciente se esgota, o actor depara-se com material que pertence à imaginação adormecida, ou seja, que já foi eventualmente vivida mas que se ausentou do consciente ficando guardada no inconsciente. Esta imaginação que denomino de adormecida necessita, então, de ser estimulada para ser transferida para o plano da consciência memorizada. O actor trabalha com dois grandes elementos: o corpo e a mente. É exactamente na mente que se encontra a matéria-prima imprescindível e extensível ao corpo para a criação de cada novo desafio de palco.

Carece, no meu discurso, fazer referência a um exercício feito no início do processo de trabalho. O exercício tinha como objectivo avaliar o conflito interior, ainda sem qualquer ligação ao desenvolvimento da personalidade da minha personagem – Enola.

O exercício consistia em:

- imaginar no espaço a dependência da casa onde estava o meu filho;
- a dependência estava a arder;
- uma cadeira colocada no espaço delimitava a entrada e saída (porta da dependência);
- ultrapassando o limite da cadeira estava dentro da dependência em chamas;
- não ultrapassando estava em segurança;
- a porta estava quente.

Aqui, o conflito cerebral pendia entre os lados consciente e inconsciente. Por um lado, o inconsciente impelia-me a avançar pela porta dentro de forma a salvar a vida detida lá dentro mas, de cada vez que tinha um impulso e avançava, uma voz exterior (o encenador que estava a liderar o exercício) alertava-me para o facto de a porta estar muito quente. Este alerta despertava-me o lado consciente fazendo com que o meu corpo recuasse num misto de frustração e de imoralidade pois não deixava de ser o meu filho quem estava a perder a vida. Este conflito provocou, no meu interior, um misto de sentimentos contraditórios pela vontade de avançar e de salvar uma vida dependente de mim e ao mesmo tempo um petrificar do movimento pelo medo causado pela

visualização das chamas. O instinto de sobrevivência humano reteu-me na incapacidade física de avançar. Imaginei-me a avançar por entre as chamas mas esse avançar conteve-se no campo hipotético e imagético pois não o cheguei a concretizar. A dicotomia entre querer ajudar mas não conseguir avançar pela consciência das chamas revoltou-me interiormente: senti-me incapaz e desumana.

O exercício foi repetido várias vezes mas, em nenhuma consegui atravessar a porta pelo facto das minhas tentativas serem sucessivamente interrompidas pela voz exterior que me alertava para o calor vindo da proximidade da porta. Provavelmente teria reagido de forma diferente se tivesse tido liberdade total para comandar o exercício. Não o sei, com certeza, pois não me foi dada essa possibilidade mas, facto é que a interrupção consecutiva levava à quebra da intuição inconsciente (querer avançar em direcção à criança) sobrevalorizando o raciocínio consciente que me retia na divisão fora de perigo. Este conflito interior entre o inconsciente e consciente resultou na incapacidade de salvar a criança pois não consegui avançar em nenhuma das tentativas feitas. É muito interessante ver como as circunstâncias emocionais surgem, no actor, de forma orgânica depois de estimuladas por indicações exteriores. O nosso estado de alma varia de acordo com as nossas necessidades interiores: ora queria avançar para salvar a criança, ora ficava retida pelo medo. No final, o encenador disse-me que o objectivo do exercício era não deixar-me avançar de forma a provocar, em mim, o conflito interior e consequentemente emocional. É igualmente muito curioso notar que um objectivo directo e preciso, dado a um actor, induz naturalmente os sentimentos adequados ao exercício. Neste sentido, o exercício foi muito produtivo pois permitiu-me alcançar a dicotomia necessária à minha personagem com o intuito de ilustrar o discurso interno e o discurso externo também em situação de conflito interior (presente em cenas específicas da peça). Desta forma, a *mise-en scène* encontrada, cresceu tendo como base sentimentos orgânicos, estimulados exteriormente mas, nascidos no meu interior emocional. Esta dicotomia emocional interfere também ao nível do inconsciente e do consciente: provavelmente se tivesse apenas o lado inconsciente activo, no exercício em questão, teria avançado em direcção à criança. E se estivesse perante uma situação real, o inconsciente prevaleceria sobre o consciente? Ou o próprio consciente seria audaz ao ponto de avançar de encontro às chamas? Creio que a resposta está na natureza humana de cada um de nós como seres únicos e individuais.

Este exercício interfere ainda com outro ponto: a memória das emoções. Para que um espectáculo contenha em si a mesma força e intenção todas as noites, o actor

tem de recorrer à sua memória emocional tendo como base os sentimentos experimentados pela primeira vez em contexto de ensaio. Mas esta temática será oportunamente abordada, de forma mais detalhada.

2.4. A mente no corpo ou o corpo na mente

No processo, uma das premissas no trabalho da minha personagem foi o de encontrar uma certa descoordenação ao nível dos movimentos. Para tal, foi-me pedido que imaginasse ter pesos nas pernas que me impedissem a agilidade do andar.

Nos primeiros ensaios, os meus objectivos funcionaram essencialmente a partir do comando mental. Todas estas indicações foram assimiladas no meu lado consciente pois parti da informação recebida para criar a movimentação da minha personagem. Sabendo, *à priori*, que a movimentação de Enola teria de ser distinta do caminhar quotidiano, o meu trabalho físico não podia partir da actividade inconsciente descrita por Stanislavski. A minha base de trabalho foi, exactamente, a de criar a partir da desconstrução do caminhar quotidiano e, por isso, começou por ser um trabalho essencialmente do foro consciente – nos termos em que Stanislavski faz distinção entre actividade consciente e inconsciente. Desta maneira, preocupei-me primeiramente em descobrir pelo lado racional para depois sentir e viver o exercício. A descoberta colocou-me num sentido de alerta tal que os meus primeiros objectivos começaram por ser racionais, conscientes no acto de seguir as indicações do encenador mas deixando, depois, fluir o exercício de forma a dar corpo à intuição, à espontaneidade e à emoção.

Sem dúvida que trazer para o corpo uma ideia, primeiramente assimilada só ao nível da mente, modificou o equilíbrio do meu corpo e tornou o exercício mais credível quer para mim, quer para quem estava a assistir. A diferença estava na qualidade do movimento que passou a ter consequências físicas perceptíveis, isto é, se a imaginação não se expressar no corpo, permanece no mundo das ideias (na mente). É esta relação entre os processos mentais e as tensões musculares que me parece importante ressaltar pois não se esgota na ciência. É extensível ao mundo do teatro fazendo um caminho paralelo e uma partitura científico-artística.

Claro que faz parte do trabalho do actor traduzir fisicamente as imagens mentais que lhe são sugeridas ou que ele próprio formula como meio para atingir um fim. Não é, certamente, este o ponto que quero salientar mas sim o facto de o impulso mental ser o condutor de um pensamento que é enviado aos nervos, aos músculos, às articulações.

Em suma, ao corpo, para finalmente se traduzir num movimento físico que produz uma ou mais imagens quer para quem o executa, quer para quem o observa. “As madeixas de micro-movimentos reveladas por laboratórios científicos onde se mede o equilíbrio, coloca-nos sobre outra pista: elas são a fonte de vida que anima a presença do actor.”¹⁴

Pretendo, com a citação supra-citada, alertar para as duas funções principais dos ouvidos: a audição e o equilíbrio. O equilíbrio depende da integridade de quatro sistemas: o vestibular (o labirinto ou ouvido interno), o proprioceptivo (somatossensores - das articulações e dos músculos), o visual (o olho) e o cerebeloso (coordenação). Assim, as sensações transmitidas pelo ouvido (somatossensoriais) e o ouvido interno estão integradas no tronco cerebral e o cerebelo, sendo a percepção feita no córtex cerebral. Ou seja, a percepção constrói e materializa o seu ‘corpo’ perceptual na mente e só depois se ramifica no corpo físico do actor. O corpo é assim o transmissor da imagem e não o criador pois a criação nasce e vive primeiro na mente. Só posteriormente, através da rede do sistema muscular e da estimulação dos centros motores internos, é que esta acção/energia mental e interna é canalizada para o corpo do actor provocando a acção externa. Ao nível do equilíbrio, poderia afirmar que os exercícios feitos para encontrar a especificidade física da minha personagem tiveram a sua génese e ‘fonte de vida’ no impulso mental, mas não.

Os ouvidos são responsáveis pela emissão de sinais ao cérebro para a sua manutenção e equilíbrio uma vez que os impulsos nervosos são transmitidos do ouvido ao cérebro. Assim, o impulso chega primeiro a um receptor corporal específico, no exemplo presente, o ouvido, passa para cérebro para depois voltar ao corpo mas propagando o impulso particularizado num impulso geral que faz reagir o corpo todo mantendo-se o equilíbrio normal.

O equilíbrio constituiu uma das partes importantes do meu trabalho pois foi a partir do desequilíbrio que encontrei uma forma de andar equilibrada. Para além dos pesos imaginários nas pernas, fui desconstruindo o movimento de forma a tornar o andar desconjuntado, pesado e arrastado. Depois, foi-me pedido que me deixasse cair e que a verticalidade fosse atingida apenas com força alternada entre os lados esquerdo e direito do meu corpo. Ou seja, quando tinha o braço e perna direitos em tensão para me levantar, o lado esquerdo tinha de estar relaxado. Esta situação criou um nível contraditório entre a informação do meu cérebro e as necessidades do meu corpo pois

14. Eugénio Barba, op. cit., p. 37.

enquanto o cérebro enviava informação ao corpo de que podia apenas activar uma parte de cada vez, o corpo procurava uma forma de resolução orgânica.

Conseguir realizar o exercício cumprindo estas premissas foi um objectivo demorado mas alcançado. Ao alcançar o plano vertical, as pernas cansadas da tensão e força exercidas, no erguer do corpo, criaram uma movimentação específica no meu andar caracterizada por uma leve tremura. A passagem, lenta, do peso de uma perna para a outra e do simultâneo girar da anca criou um ligeiro tremor no meu andar que foi imediatamente adoptado para o andar da minha personagem.

A disponibilidade para a criação é deveras importante pois consiste em sulcar uma fenda com as práticas quotidianas. Desta forma, permite a criação de uma segunda natureza corporal impulsionada pelo cérebro também disposto a abstrair-se das regras sociais através da criação de um ‘cérebro de cena’. As técnicas extra-quotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos e mentais fundamentados na realidade que se conhece, no entanto, a lógica não é imediatamente reconhecível. Se me fosse pedido o desequilíbrio e o andar trémulo num trajecto casa – trabalho ou em contexto de jogo entre amigos, muito dificilmente alcançaria o andar conseguido em ensaios porque o objectivo era exactamente afastar o mais possível as referências do dia a dia e as respostas mais imediatas. Assim, o corpo do actor é distanciado das técnicas quotidianas, criando uma tensão e uma diferença de potencial de criação através da qual passa energia.

A energia, no entanto, não é só potenciada pelo corpo mas também pela mente. A tentativa de criar um corpo de cena e não uma pessoa de cena, denote-se, colide com os pressupostos mentais pois há toda uma série de automatismos ao nível do comportamento quotidiano que devem ser rompidos no trabalho cénico. Porém, não quero com isto denegrir a cooperação mental no trabalho de actor mas sim ressaltá-la pois o facto de imaginar, de tocar este e aquele objecto de determinada forma e dimensão, enaltece a função mental em cena. “Trata-se de uma verdadeira psicotécnica cuja finalidade não é a de influenciar a psique do actor mas o seu dinamismo físico.”¹⁵

Ou seja, pretende-se adquirir uma dinâmica que não a do quotidiano e, mesmo sem querer influenciar os mecanismos psicológicos do actor, a mente interfere activamente ao imaginar as situações que vão ser os estímulos internos, que por sua vez,

15. Idem, op. cit. , p. 57.

vão conduzir à acção. Este nível que denomino de extra-quotidiano funciona quase como uma segunda natureza para o actor pois está para o actor como o quotidiano está para o indivíduo social cujo ponto de convergência é a busca de sentido quer na vida, quer no palco.

Ao vincar o meu discurso nesta relação corpo-mente, não quero reclamar o teatro como uma arte científica mas sim como uma arte cujo estudo do comportamento do actor se fundamenta na fusão entre pressupostos científicos e empíricos. Neste sentido não se poderá falar em ciência teatral? Fico, para já, a meditar sobre a resposta.

2.5. Postura e expressão, movimento e acção física

Ao reflectir sobre o meu trabalho ao nível da postura e da expressão, vejo-me na obrigação de incluir no meu discurso algumas considerações sobre a energia.

A energia parece-me vital no desenvolvimento do trabalho do actor pois esta apresenta-se na forma de um *como*, isto é, ao pensar em determinada postura ou gesto, estou a atribuir-lhe a qualidade de como colocar a mão? Ou de como girar um pé? Como transformar a presença física em presença cénica e, por conseguinte, em energia expressiva ou ainda como tornar visível o invisível, isto é, o movimento interno cujo núcleo é, na minha perspectiva, o ritmo do pensamento:

O nosso pensamento pressiona os nossos gestos como o polegar do escultor quando imprime as formas – e o nosso corpo, esculpido interiormente, se dilata.

O nosso pensamento pinça o reverso do nosso invólucro com o polegar e o indicador – e o nosso corpo, esculpido interiormente, se contrai. ¹⁶

Na verdade, o nosso pensamento traduz-se nos movimentos físicos que dão corporalidade às imagens posteriormente dilatadas em gestos, olhares, gracejos. Conquistado o equilíbrio instável da minha personagem, centrei a minha pesquisa na postura de Enola. A maioria da acção passa-se no quarto da sua varanda onde Enola toma habitualmente chá, assim, a postura cinge-se fundamentalmente em estar sentada, bebericando chá.

Comecei por estar simplesmente sentada o que não me trouxe grandes

16. Etienne Decroux, *Paroles dur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p.30 (citado por Eugénio Barba, *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*, op. cit., p.77).

descobertas pelo que decidi incluir, desde logo, o que viriam a ser os objectos de cena: um pires e uma chávena. Esta inclusão modificou de imediato o foco de atenção na medida em que só podia prestar atenção a uma actividade de cada vez: quando um lado está activo o outro está passivo. Tinha de centrar o olhar e a atenção na chávena ou na contracena.

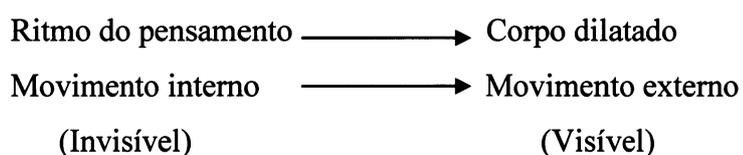
Por outro lado, o facto de sustentar um objecto nas mãos, levou-me a prolongar o movimento ligeiramente trémulo para as mãos e braços, descobrindo assim que mesmo estando imóvel, Enola não consegue controlar a sua movimentação ao ponto de se manter estática.

A sua imobilidade incluía sempre movimentos ligeiramente trémulos. Esta pesquisa, para além de ter tido uma componente teórica, teve também uma prática no sentido em que tive que experimentar no meu corpo os sintomas de Enola.

No decorrer do processo, percebi que o facto de segurar a chávena nas mãos e ter de comunicar com o público e com o meu colega de cena, obrigava-me a uma postura erecta ao nível da coluna vertebral. O facto de manter a coluna direita facilitava o jogo cénico do olhar, do girar da cabeça e da acção de beber chá. Da mesma forma que o andar era balanceado num movimento pendular em constante procura de estabilidade, também o acto de estar sentada envolvia algum balançar pois era neste movimento trémulo que Enola encontrava a sua forma de equilíbrio, inclusive sentada.

Foi através das mãos, dos braços e do tronco (incluindo a cintura) que a movimentação trémula ganhou mais expressão pois sentada, as pernas e os pés adquiriam uma base de apoio que não induzia à tremura. Assim, a qualidade do movimento e do acto de estar sentada deixou de ser meramente físico e passou a ser cénico, indo de encontro ao jogo teatral.

Apesar de toda a movimentação ser de carácter lento, fosse no erguer da mão, no erguer na chávena ou no virar da cabeça, os impulsos interiores eram rápidos, ou seja, o ritmo do pensamento. O ritmo do pensamento, na óptica de Decroux, é o indutor do movimento físico visível no gesto, na postura e na expressão do actor. Desta forma posso formular o esquema:



Certamente, uso a expressão corpo dilatado em sentido figurado pois quero apenas denotar a dilatação do ritmo no corpo visível a olho nu.

Os meus impulsos mentais enviavam, assim, informação aos olhos, às articulações dos braços, das mãos a um ritmo que embora exteriormente fosse lento, interiormente era muito rápido. Este ponto conduz-me de novo ao conceito de energia pois é preciso saber modelá-la dada a presente diversificação de ritmos exteriores e interiores numa coordenação e disciplina que levam à ligação corpo-mente. Fazendo a ligação com a ciência, devo dizer que todas estas sensações e actividades são controladas pelo sistema nervoso que é formado pelo encéfalo, medula espinhal, nervos e receptores sensoriais. Os receptores sensoriais monitorizam o tacto, o olfacto, a luz, o som, a posição relativa das partes do corpo e outras situações sendo que esta informação é transmitida pelos nervos, dos receptores sensoriais ao cérebro e medula espinhal. O sistema nervoso é também responsável pela actividade mental, incluindo a consciência, a memória e o pensamento. Assim a capacidade para resolver problemas (como coordenar e seccionar a movimentação de Enola entre activo e passivo) e exhibir uma grande variedade de emoções (pelos gestos, pelo olhar ou pela fala) não poderia ocorrer sem o sistema nervoso.

Pina Bausch, afirmava a importância do bailarino saber dançar sentado e aparentemente imóvel numa cadeira pois ela reclamava a dança do corpo mais do que a dança com o corpo. Creio que esta realidade é transponível para a realidade teatral e especificamente para a minha situação de personagem: Enola sentada a beber chá.

Em diversos momentos, Enola estava simplesmente em cena sem proferir uma palavra e os movimentos não eram amplos ao ponto de cativar a atenção do público com excepção do movimento das mãos. No entanto, o actor (corpo) tem de estar em cena ainda que o visível, ou exterior, não se mova. É necessário que o interior (a mente) esteja em movimento – o ritmo do pensamento. No presente caso a dificuldade está, então, em manter o pensamento e a acção ligados entre si numa relação directa e atenta entre corpo-mente. É possível o actor estar em movimento (mental) na imobilidade física. “Inicialmente mentais, as imagens devem ser traduzidas pelo actor através de movimentos...”¹⁷

É no entanto necessário fazer a distinção entre movimento e acção física. Utilizando exemplos concretos devo dizer que o movimento consiste em Enola erguer a

17. Matteo Bonfitto, *O Ator – Compositor*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 100.

mão ou virar a cabeça para ouvir o colega de cena. A acção física consiste em Enola bebericar o chá e deixar cair a chávena no pires como consequência de sua condição patológica ou do sobressalto resultante da conversa com o parceiro de cena. O que os distingue é o facto da acção física pressupor uma sequência de pequenas acções e não somente movimentos. Porém, estas duas actividades têm um ponto em comum: ambas pressupõem uma intenção, isto é, um empenho muscular, nervoso e mental com um destino previsto – a intenção física de concretizar algo, seja movimento ou acção. “No instante que precede a acção... o actor experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica ...”¹⁸

Recorrendo à estrutura biológica do organismo, devo dizer que esta condiciona o carácter dos movimentos, ilustrando um pouco melhor, descrevo abaixo as acções motoras do homem:

- movimentos de cada órgão (tremor e inervação¹⁹ muscular, movimentos dos olhos, movimentos mímicos dos braços, pernas e série de músculos);
- complexo de movimentos que envolvem o organismo inteiro ou série de acções (deslocamento de todo o organismo...²⁰

Os movimentos e consequentemente as acções podem, então, abranger apenas uma parte específica do corpo ou, contrariamente, envolver o corpo todo. No entanto, acresce dizer que em ambos os casos, quer o movimento, quer a acção, partem de um impulso. É esta a circunstância biológica que lhes é inerente. Será, então, ousado afirmar que a corrente impulsiva vem sempre de dentro do corpo para fora? Para Jerzy Grotowski: “os impulsos estão enraizados profundamente dentro do corpo e depois estendem-se para fora.”²¹

Esta afirmação leva-me a considerar que o impulso dá à luz o movimento que, por sua vez, conduz à acção, seja ela interior ou exterior pois pressupõe uma mobilização muscular ou mental adequada.

18. Idem, Ibidem.

19. Acção da actividade dos nervos nas funções orgânicas.

20.V. Meyerhold, *L' Attore Biomeccanico*, Programa do Curso de Biomecânica, s.l., s.d., p.67 (citado por Matteo Bonfitto, *O actor-compositor*, op. cit., p.106).

21.T. Richards, *At work with Grotowski on Physical Actions*, London e New York, Routledge, 1995, p.96 (citado por Matteo Bonfitto, op. cit., p.74).

Não quero, com estas palavras, estar a diferenciar os impulsos mas questionar-me acerca do início dos seus percursos. Isto é, se no equilíbrio a informação parte do ouvido interno para o cérebro para depois espalhar-se no corpo, não será credível afirmar, neste caso, o ouvido como impulsor do impulso? Neste exemplo o cérebro não é o iniciador da informação mas sim o veículo de informação; o intermediário, digamos. Da mesma forma, um músculo contraído e cansado envia informação ao cérebro que responde, dando ordem às articulações envolvidas que o relaxem.

(...)Os neurónios são células do sistema nervoso que adquiriram cinco funções especializadas:

- receber os sinais provenientes de neurónios vizinhos (input),
- integrar estes sinais,
- gerar um influxo²² nervoso.
- conduzi-lo,
- transmitir-lo a um outro neurónio capaz de o receber (output).²³

Com estas palavras quero, eu própria testar a veracidade de um impulso iniciado numa parte específica do corpo e não na mente. Avaliar, hipoteticamente, a possibilidade de um impulso ser primeiramente corporal e só posteriormente neural. Garantir a precisão do início de um impulso resulta, na prática, na eliminação de contracções musculares inúteis, ou seja, contrair os músculos onde realmente é necessário para executar determinado movimento, gesto ou acção.

Para Stanislavski, o actor, devido ao nervosismo profissional, tem um ponto no corpo que contrai inutilmente. Facto é, que nos meus ensaios de descoberta da personagem, a relação contínua entre contracção e relaxamento dos músculos (alternância entre o lado activo e passivo) levou a inúmeras contracções desnecessárias. No fim dos ensaios, sentia muitas vezes músculos localizados do corpo tensos. Estas tensões foram particularmente difíceis de controlar em duas partes específicas do espectáculo: o acordar da personagem e a cena final onde Enola tenta partilhar com o público o crime do qual foi testemunha. Estas duas cenas pressupunham alguma sectorização do corpo aliada ao ritmo/contra-ritmo e à tensão/relaxamento.

22. Pressão ou acção exercida.

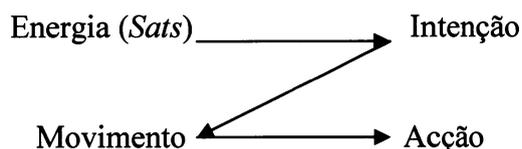
23. Jacques Michel Robert, *Compreender o nosso Cérebro*, op. cit., p. 213.

Aliados a esta dicotomia estavam ainda os impulsos interiores pelo que a dificuldade consistiu em conjugar a pluralidade de factores corporais e mentais em jogo.

A constância e repetição da movimentação cénica da personagem levaram a um progressivo controlo que atenuou a contracção exagerada e errada de alguns músculos. Estabeleceu-se uma relação nova e íntima pelo envio e resposta de informação aos músculos e à mente. Foi necessário sentir a tensão excessiva para as novas exigências requeridas serem assimiladas na relação corpo-mente, pois da mesma maneira que construí uma personagem nova, construí também um corpo novo que não se coaduna com o corpo quotidiano. Construí, assim, um corpo de cena.

Mas, curiosamente e indo ao encontro da teoria de Stanislavski, a tensão e a contracção em demasia voltaram nos primeiros dias de espectáculo, o que justifico exactamente pelo nervosismo de palco inerente ao actor quando confrontado com o público. Não se trata de um retroceder no trabalho conquistado (na relação corpo-mente) mas antes de um aliar, ao corpo coreografado, de novas tensões não previstas e com as quais, o actor, tem que lidar numa redistribuição de normas (mentais e físicas) ao vivo e em directo para o público.

Os movimentos, por mais simples que sejam, devem ser estudados previamente na imaginação e só posteriormente executados. A concretização física do movimento deve ter, primeiro, o seu período de gestação no imaginário mental do actor para que o movimento, gesto ou acção tenham uma leitura definida. Proponho, então, o seguinte esquema:



Frisei já no meu discurso o conceito de energia sem ir, no entanto, ao encontro do seu significado: a palavra grega *enérghēia* significa, sucintamente, estar pronto para a acção. É esta predisposição contida no *Sats* (preparação dinâmica) que reúne condições para nascer a intenção que precede a acção. Esta passagem contém, todavia, um intermediário: o movimento cuja execução leva à acção.

Contudo, é do conhecimento social e quotidiano que partimos para a aventura de fazer arte. Não existe uma energia cénica e outra quotidiana pois é na realidade que colhemos o material que levamos para palco. É aqui que reside o fascínio no trabalho do actor: como converter energia e posteriormente acção quotidiana em acção extra-

quotidiana (cénica)? Através das tensões escondidas nos nervos, nos músculos, nas articulações que ao serem libertadas em cena trazem uma veracidade ao comportamento mental e físico culminando num corpo-mente vivo no sentido científico e artístico do termo. Científico no sentido em que a nossa movimentação se concretiza através do funcionamento do sistema nervoso, da conjugação dos factores sangue, esqueleto, articulações, pele, ou seja, através da nossa génese anatómica. E artístico no sentido em que é concebida uma nova natureza com base no quotidiano (mas extra-quotidiana) e tratando-se, por isso, de um corpo-mente reinventado.

A energia interfere também nesta conjugação de factores: “ (...) Não é a energia que nos faz descobrir a sua fonte mas, ao contrário, *imaginar* o lugar do corpo em que tal fonte se situa é que nos permite pensar a energia, experimentá-la como algo material.”²⁴ Assim a energia só passa a ser física depois de ser pensada e justificada (mentalmente) para existir num lugar hipotético. A imaginação permite criar as condições necessárias para o corpo sentir a energia inerente a determinada tarefa ou lugar, conferindo-lhe uma dimensão credível. Desta forma, e nas palavras de Eugenio Barba, “ (...) esta energia transforma o *bios* natural em *bios* cénico.”²⁵ O prefixo bio exprime a noção de vida e, nesse sentido, poderia adoptar também o nome de essência pela veracidade conceptual que lhe está implícita: essência natural e cénica.

2.6. Gesto psicológico

Os gestos extra-quotidianos pressupõem uma qualidade de movimento e, por sua vez, de acção. Quando este gesto interfere com a emoção, estamos diante de gestos psicológicos pois a sua génese está no impulso psicofísico e não meramente corporal.

Ao adquirirem uma qualidade ‘pensante’ impõe-se, também, a variação rítmica podendo o gesto ser lento/rápido ou externo/interno. É nesta relação entre forças opostas que surge a distinção entre gestos psicológicos e gestos quotidianos pois os gestos psicológicos envolvem o corpo todo e devem ser executados com uma variação rítmica que vá de encontro às relações acima citadas.

Por outro lado, o gesto psicológico pressupõe, primeiro, a incorporação de imagens que posteriormente vão culminar em acções físicas. Estabelece-se, assim, uma

24. Eugénio Barba, *A Canoa de Papel*, op. cit., p. 111.

25. Idem, *Ibidem*.

relação directa entre gesto psicológico e acção física na medida em que estes dois elementos são a concretização prática de referências visuais e sensoriais do actor, as quais são, à *posteriori*, reproduzidas e justificadas no processo da sua execução.

Tomando, mais uma vez, como exemplo a cena do acordar, devo dizer que toda a gestualidade começava no interior e por isso no impulso psicológico assente em imagens que me impelisses a sentir o peso e dificuldade em coordenar os movimentos. Imaginava, assim, à semelhança de exercícios feitos para encontrar o andar da personagem, ter pesos nas mãos, nos pés e nas articulações que envolviam os braços e pernas de forma a dar credibilidade à minha movimentação. Creio que a liberdade imagética funcionou como potenciador da cena em questão, pois a gestualidade sem uma intenção não alcançaria a dimensão da acção, uma vez que a ausência de emissão de sensações por parte do actor impossibilita a recepção de sensações no público. É, então, no gesto psicológico que está o detalhe que enriquece a acção, me permite transmitir mais força e ter um controlo físico com maior ou menor intensidade.

É igualmente este gesto psicológico o responsável por pensar a cena, isto é, o gesto psicológico foi o responsável pela divisão mental da cena do acordar em quatro partes:

- acordar;
- levantar da cama;
- passagem temporal da personagem até à actualidade;
- Enola (12 anos depois) deslocação para a varanda do quarto.

Certamente que o gesto psicológico ganha consistência pela repetição das cenas nos ensaios. No entanto, esta consistência é actualizada em cada um dos dias de espectáculo e por isso não funciona como algo estanque. As referências sensoriais e visuais permitem acelerar ou diminuir o ritmo da cena, torná-la mais ou menos intensa, mais contraída ou mais relaxada. Esta situação faz com que o gesto psicológico se manifeste no corpo todo e, por sua vez, na voz que transmite sonoramente a intenção do gesto psicológico, estimulado imageticamente.

Dando um exemplo prático, apercebi-me, durante a carreira de espectáculos, que a cena de acordar necessitava de um mecanismo de controlo físico mais eficaz de forma a não me cansar demasiado até chegar à cadeira da varanda. A cena terminava comigo a sentar-me na varanda do quarto da personagem. O facto da cena ser muito física (desde

o acordar, ao erguer do corpo e à saída da cama até conseguir estabilizar o equilíbrio e manter a verticalidade) induzia-me a fazer a respiração pela boca. Desta forma, tornava-se mais fácil suportar o esforço pois a respiração pela boca permite uma maior entrada e saída de ar pois faz-se mais rapidamente. Em contrapartida, a passagem de ar pela boca secava-me muito a garganta e a própria boca, dificultando a projecção vocal e o colocar da voz mais grave como requerido.

Sentar-me na cadeira coincidia com o início da cena seguinte onde Enola fazia uma contextualização do que se ia passar em seguida na intriga; tinha pois pouco tempo para estabilizar a respiração e iniciar o discurso com uma boa projecção vocal. A consciência desta situação levou-me a recorrer a gestos psicológicos mais leves mas com a mesma intensidade e força de forma a não me cansar despropositadamente como actriz mas mantendo a intensidade da personagem na tradução física da minha gestualidade psicológica. “Para se completarem (as imagens criativas), para atingirem o grau de expressividade que satisfaça o actor, elas exigirão uma colaboração activa. O que deve fazer o actor para aperfeiçoá-las?”²⁶

Para responder a esta questão creio que é necessário conceber o gesto psicológico como elemento associado à expressão do actor e, nesse sentido, penso que é viável integrá-lo no quadro desenvolvido por François Delsarte cujo trabalho assentou na observação e classificação das leis que regem o uso do corpo humano. Delsarte definiu três espécies de expressão:

A expressão de derivação Vital será Excêntrica – voltada para o exterior.

A expressão de derivação Anímica será Normal – equilíbrio entre exterior e interior.

A expressão de derivação Espiritual será Concêntrica – voltada para o interior.²⁷

Ao trazer a classificação feita por Delsarte ao domínio do gesto pretendo formular uma relação estreita entre dois elementos na medida em que as qualidades descritas por Delsarte se adequam às tarefas gestuais. A expressão de derivação Vital reporta-se às sensações, o que no gesto corresponde ao que este passa no actor e no público sendo este gesto, à semelhança da expressão, exterior. No trabalho da minha personagem, o gesto era exterior na cena do acordar. Esta cena pressuponha ilustrar a

26. M. Tchékhov, *Para o Actor*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.27 (citado por Matteo Bonfitto, *O Ator-Compositor*, op. cit., p.70).

27. Matteo Bonfitto, op. cit., p.3.

adaptação da personagem à sua nova condição física e mental. Através de movimentos largos e amplos explorei o descontrolo motor visível no público e por isso exterior.

Certamente que este desenho corporal partia do impulso interior mas era uma expressão maioritariamente exterior pois era no exterior que ganhava dimensão e força para o público. Era, do mesmo modo, no exterior que as sensações provocadas pela dificuldade de me levantar se manifestavam com mais impacto, não só através do movimento, mas também através da voz. A voz consistia assim no prolongamento, exterior, da sensação.

A expressão de derivação Anímica refere-se aos sentimentos, estabelecendo no gesto um equilíbrio que varia entre o invisível no interior e o visível no exterior. Esta expressão colidia no meu trabalho através de gestos mais frios e pequenos ou através de gestos mais quentes e mais amplos. Através dos sentimentos estabeleceu-se, no meu trabalho, uma relação com as sensações, provocada, a título de exemplo, pela dificuldade sentida em coordenar os meus movimentos, invadindo-me um sentimento de frustração. Assim uma sensação interior e invisível provocava um sentimento visível no exterior criando um equilíbrio entre o binómio interior/exterior. A conquista da posição vertical (na cena em que Enola acordava) transmitia uma sensação agradável mas que era interrompida não chegando a alcançar o plano exterior pela quebra de força nas pernas. Esta situação levou a um baixar do tronco e um reajuste do equilíbrio corporal. Era, exactamente, nesta passagem que a sensação interior (invisível) de conquista se espraiava no exterior por meio de um sentimento de desespero visível nas pernas, no rosto, nas mãos, no tronco. Esta passagem dava, então, origem ao equilíbrio e à relação entre o interior e o exterior.

A terceira e última expressão reporta-se ao pensamento que corresponde a um gesto interior, ou seja, a mobilidade interior, invisível no exterior. Esta mobilidade interior traz outro elemento: o ritmo pois a invisibilidade exterior, do ponto de vista físico, obriga a que o ritmo interior do gesto psicológico seja veloz. Embora imóvel por fora, a mobilidade interior pode muito bem ser visível no exterior não fisicamente mas intencional e emocionalmente:

A tensão muscular exprime o desacordo e a cólera, a fadiga e a depressão lêem-se na maneira como estão os ombros (...) Claro que as expressões do rosto são as mais reveladoras. Calculou-se que a combinação da inclinação do pescoço, dos movimentos dos

lábios, do queixo, das sobrancelhas (...) pode transmitir até um milhar de mensagens diferentes.”²⁸

2.7. Imaginação artística

A imaginação artística tem um peso substancial no trabalho do actor por consistir uma das principais forças criadoras do teatro. Denomino este capítulo de imaginação artística por situá-la não no plano da razão e do quotidiano mas sim no plano do sonho e, por conseguinte, no plano da arte.

O ser humano vive uma vida mediada entre factores quotidianos e entre factores do foro da imaginação. Porém, o teatro possibilita ao actor fazer da imaginação uma vivência muito mais rica do que as vivências única e exclusivamente do quotidiano na medida em que a imaginação de um actor pode atrair para si a vida de outro ser, adaptá-la, descobrir e adquirir qualidades ou defeitos. Ou seja, o actor tem a possibilidade de criar uma vida fictícia mas, repleta de significado interior constituindo uma relação estreita com a própria natureza do actor. Não quero, com estas palavras, estar a diferenciar ou a privilegiar a imaginação de um actor face a outras pessoas com profissões diferentes. O que quero transmitir é a função da imaginação neste contexto pois esta actua como ferramenta de trabalho no teatro. É pois neste sentido que invoco a imaginação artística no meu discurso.

Certamente que esta imaginação é colhida também nas vivências quotidianas do actor mas, ao incorrer em histórias, fotografias, pinturas, momentos colhidos que extrapolam a própria pele do actor, a imaginação torna-se muito mais rica do que a sua vivência individual. Por conseguinte, o seu trabalho criativo de palco é também muito mais susceptível de apresentar uma consistência corporal e mental muito mais afinada. “Sem imaginação não pode haver criatividade... o actor... deve saber como criar em sua imaginação uma vida verdadeira com qualquer material que lhe seja dado... o actor tem plena liberdade de criar o seu sonho.”²⁹

A imaginação cresce também através do contributo da nossa visão interior e do nosso ouvido interior. A visão interior permite-nos ver todo o tipo de imagens, desde rostos humanos a paisagens ou a situações abstractas. O ouvido interior leva-nos a

28. Lucien Israel, *Cérebro Direito Cérebro Esquerdo – Culturas e Civilizações*, op. cit., p.107.

29. Constantin Stanislavski, *A Criação de um Papel*, op. cit., p. 38.

melodias, entoações sentidas na nossa imaginação mas impelidas pela memória das nossas sensações e emoções.

Surge, então, a memória das emoções e, conseqüentemente, das sensações.

Stanislavksy acreditava na existência de actores de coisas vistas (dotados de uma visão interior especialmente boa) e em actores de coisas ouvidas (dotados de uma sensível audição interior). Para desenvolver a personagem de Enola recorri muito mais à criação de imagens visuais do que a sons, ou seja, criar uma vida imaginária é muito mais potenciada pela minha capacidade visual do que pela capacidade auditiva.

Todos os exercícios feitos para encontrar a corporalidade da minha personagem, desde a privação de elementos essenciais no deslocar à privação de um dos olhos, contribuíram para erguer mentalmente uma vida; a vida de Enola. Esta vida, cénica, experimentada no corpo mas criada na imaginação, remeteu-me para o sonho pois é apenas no sonho que a vida é concebida sem restrições. Porém, o teatro faz-se de sonhos reais na medida em que as personagens são concebidas sem obstáculos nem demoras. Não sei qual o limite da minha personagem no sentido em que posso sonhar mentalmente sem restrições. Certamente que a Enola corporal impõe limites pois o sonho é posto em prática através do meu corpo concreto e palpável. Já no campo da vida mental da personagem, a imaginação poderá cortar novas metas sempre que o espectáculo é feito, ou seja, o limite de hoje não será o mesmo de amanhã.

O sistema límbico está muito ligado aos hemisférios cerebrais. Nesta óptica, há também que ter em conta que as emoções e os comportamentos emocionais nascem como resposta a sinais vindos dos órgãos internos ou do mundo exterior por intermédio do córtex cerebral. Isto é, como foi acima mencionado, a existência de coisas vistas e ouvidas. Acrescento ainda que as nossas recordações se transcrevem, ao mesmo tempo, em várias regiões do cérebro quando põem em jogo informações tanto cognitivas e emocionais como motoras. Esta situação conduz-nos à memória emocional e motora – instrumentos de trabalho imprescindíveis no trabalho de actor e que estão associados à imaginação artística.

Durante o processo de trabalho o actor pode experimentar sensações de dor e prazer, sensações estas que comportam aspectos cognitivos e afectivos. Este facto fá-las um fenómeno psicológico e subjectivo, o que desencadeia, conseqüentemente, comportamentos de evitamento, de ataque ou de fuga acompanhados pelos sintomas exteriores provocados pelas emoções correspondentes. Assim, justifica-se a minha atitude aquando o exercício do quarto da criança em chamas: cujo fenómeno

psicológico aliado à sensação de quente e de queimadura me reteve na zona em segurança. A dor, ainda que psicológica, é um fenómeno indispensável para a sobrevivência na medida em que desencadeia fortes reacções de evitamento em determinadas circunstâncias que, de outro modo, poderiam causar lesões graves. Assim, o simples facto da dor ser invocada através da imaginação leva a reacções semelhantes ao factor sensorial da dor pela memória invocada. Por outro lado, o prazer de encontrar movimentos, expressões ou situações que façam evoluir a personagem e, por sua vez, a cena levam a um sentimento de alegria e ao gosto da repetição pois a repetição em teatro leva ao aprofundamento e consistência das personagens. O conflito interior alcançado com a vontade e o simultâneo medo de avançar de encontro às chamadas, levou-me a um estado de espírito que foi útil para desenvolver a contradição entre a partitura corporal e a partitura mental da cena do acordar: a mente que dá ordens para avançar e o corpo que tarda em obedecer.

A leve tremura da movimentação de Enola, encontrada no processo de ensaios, teve uma evolução visível desde a sua descoberta. Ou seja, a tremura contida dos primeiros dias, levou a uma expansão do movimento, ainda contido, mas com mais força pois embora fosse pequeno começou a abarcar mais partes do corpo. O tremor inicial cingia-se ao movimento de anca e pernas mas, a pertinência do mesmo levou-me a alargá-lo a mais zonas do corpo acompanhando, em simultâneo, a peça e a evolução da personagem ao longo do espectáculo. Ao reter, na memória motora, a base de trabalho conquistada nos ensaios, a imaginação artística foi pincelando o resto da tela recheada de sensações, de audições, de visões que resultaram na composição física e psicológica de Enola.

Não sei bem que qualidade atribuir ao processo de evolução da minha personagem, no entanto, vou atribuir-lhe a palavra curioso. O reaprender a andar e o novo mecanismo de funcionamento corporal (dicotomia entre lado activo/passivo) não se esgotava no andar da personagem. Uma das cenas com mais força da minha personagem consistia no acordar. Aqui, a coordenação sofria variações em relação ao andar; Enola começava a cena deitada, depois sentava-se, culminando com a verticalidade. A coordenação entre um lado activo e outro passivo foi bastante difícil de concretizar credivelmente. Ao concentrar-me em manter um lado activo para poder erguer-me, levava a que o outro lado do corpo estivesse “inconscientemente” activo também, devido à força do hábito – não preciso de pensar para me deslocar no espaço. Fugir, ainda que inconscientemente, às regras, foi uma forma a que recorri durante os

ensaios e da qual me dei claramente conta ao ter quem me alertasse constantemente, até conseguir interiorizar o lado activo por oposição ao lado passivo. Aqui a imaginação só funcionou aliada à repetição dos movimentos de forma a serem melhor interiorizados pelo corpo e pela mente. A correcção, sistemática, do exercício por parte do encenador, levou a que a mente memorizasse o erro para que a repetição possibilitasse a correcção com base na memória e no auxílio da imaginação. É certo que um espectáculo em cena e o confronto com o público trazem o amadurecimento que os ensaios não trazem.

Tive pois de recorrer à imaginação para criar um mecanismo mental que funcionasse quando assimilado corporalmente, estando, ao mesmo tempo, alerta e em comunhão com os estímulos exteriores (do meio envolvente). Há um outro elemento que intervém passivamente mas que não é menos importante: a constituição genética. A nossa plasticidade, capacidade de atenção e memorização dependem, em grande medida, da nossa constituição genética. A minha constituição, aliada à minha experiência de vida e às minhas memórias, fizeram crescer a personagem Enola de uma determinada forma: a minha forma, única e intransmissível pois nasceu através da relação complexa entre as memórias adquiridas e o inato, isto é, a própria constituição genética.

A relação imaginária com objectos é completamente diferente da sensação de proximidade de um objecto palpável e real. No entanto, a imaginação desse mesmo objecto pode trazer vantagens ou desvantagens para a cena. No meu caso pessoal, o facto de ter começado a trabalhar primeiro com um objecto imaginário não foi vantajoso na medida em que o peso da chávena e pires (reais) trouxeram um jogo novo e pertinente à postura e movimentos da personagem que vieram enriquecer a cena. Creio que a inclusão antecipada dos objectos reais no jogo cénico, teria aprofundado o trabalho com os mesmos.

Porém, a diferença entre o imaginário e o real contribuíram para a minha avaliação pessoal entre um e outro modos de trabalho. Sendo que deve ser feita a distinção entre um objecto imaginado cuja criação parte de circunstâncias interiores e um objecto real cuja criação parte de circunstância exteriores.

‘Contracenar’ com um objecto imaginado depende sempre da imaginação e da magia que a mente incluir e, claro da percepção sensorial contida na memória. Um objecto real inclui o peso, os sons, as cores, as texturas palpáveis e concretas e é partir desta realidade que o actor cria com a imaginação. No entanto, não é na inclusão de um objecto real que sonhar em palco se torna menos ousado pois como foi acima referido,

os meus dois objectos de cena permitiram-me encontrar novos elementos para a minha personagem.

Ao lidar com o objecto encontrei formas novas de enriquecer o jogo corporal da minha personagem. Dei-lhe uma consistência mais válida, não só através da corporalidade, mas apoiada no jogo imaginativo da minha mente artística, ou seja, com uma perspectiva cénica. Estabeleci, desta forma, uma relação estreita entre o real (dar vida a circunstâncias exteriores por meio dos objectos) e o imaginário artístico (criação de circunstâncias interiores) promovendo o auxílio de sensações, de emoções e de expressões com pertinência ao nível do jogo cénico requerido. Assim, passamos a sentirmo-nos dentro da acção cénica pois efectivamente cria-se uma vida que existe durante o espectáculo mas cujo tempo de vivência não se esgota no palco.

‘Trazia’ muitas vezes a Enola no meu pensamento quando regressava dos ensaios. Concebia teorias, imaginava como devia ser determinada cena, sonhava com a minha personagem e todas estas implicações justificam-se pela complexidade em que consiste trabalhar uma personagem. O nosso cérebro é o grande responsável pelo evoluir das nossas personagens pois é no exercer das suas funções que sentimos, cheiramos, que nos emocionamos, em suma, que percebemos o mundo. Traduzindo as minhas palavras, de modo científico, quero dizer que o tálamo³⁰ (ver anexo 3, figura 1) influencia o humor e os movimentos globais do corpo associados com emoções fortes como, por exemplo, o medo. Na sua maioria os estímulos sensoriais atingem o tálamo. Os núcleos anterior e mediano estão em conexão com o sistema límbico (relacionado com o comportamento emocional, com a memória e por conseguinte com a imaginação artística) e com o córtex pré-frontal. A título de curiosidade acrescento, ainda, que os núcleos da habénula (parte constituinte do epitálamo³¹ (ver anexo 3, figura 2) são estimulados pelo olfacto e estão envolvidos nas respostas emocionais e viscerais aos odores.

O trabalho de actor é, pois, suportado por uma poderosa e complexa máquina artístico-científica na medida em que a arte se produz através de estímulos de várias sub-entidades neurais em relação com os sentidos. Assim, é possível conferir a um determinado odor a capacidade de provocar uma emoção que por sua vez pode ser pertinente para o jogo cénico pretendido.

30. Região do encéfalo que corresponde a duas massas neuronais situadas na profundidade dos hemisférios cerebrais.

31. Pequena área postero-superior ao tálamo.

É a memória emocional estimulada pela repetição dos ensaios e aliada à imaginação que faz invocar determinada emoção. É desta invocação repetida que nascem as cenas e o evoluir das mesmas pois de cada vez que as repetimos o objectivo não é fazer igual mas acrescentar algo novo e válido ao nível da acção e da dramaturgia.

O actor deve ter como objectivo conquistar a cena não através do texto mas sim através da sua percepção emocional. Com base na minha experiência no estágio, posso afirmar que o esqueleto da personagem foi conquistado com o texto mas as vísceras da personagem não. Essas surgiram por meio das minhas próprias sensações, das minhas emoções reais e, inequivocamente, com base na minha experiência pessoal de vida. Existe uma diferença esmagadora entre imaginar determinada emoção e utilizar a imaginação para alcançar a emoção e senti-la de facto. A simples imaginação leva muitas vezes a que o trabalho de actor se torne forçado e mecânico.

No trabalho de encontro à personagem Enola, procurei sempre sentir primeiro, as indicações que me eram dadas. Isto é, sentir primeiro para a força criadora ter origem no interior e só depois se ramificar para fora. O sentimento de ser e de sentir pela evocação de imagens e situações encontradas na relação memória-imaginação artística, permitiu uma veracidade muito maior do que se me tivesse limitado a pensar que o meu braço, por exemplo, era pesado. Não é suficiente receber e pensar numa indicação dada pois será sempre uma condição exterior. É necessário receber a informação e emitir uma outra através da nossa vontade interior, isto é, criar condições para estimularmos a nossa vontade interior e por isso verdadeira. A percepção física não é suficiente, necessita do complemento mental pois é só na junção dos dois que surge a sensibilidade para sentir e para criar o impulso interior em virtude do exterior.

Odile Jacob³² apresenta uma teoria, segundo a qual afirma:

(...) O nosso cérebro está programado para comportar um repertório em reserva, evidentemente antes de qualquer contacto com o meio ambiente, e traça 'mapas' que seleccionam todos os sinais provenientes do mundo exterior, os recebem e os seleccionam de acordo com uma indexação cronológica, afectiva, fonética e semântica, quaisquer que elas sejam.³³

32. Cientista francesa dedicada ao estudo do cérebro, da mente e do pensamento. Precursora no estudo da aquisição de conhecimentos nas crianças.

33. in *Biologie de la Conscience*, Odile Jacob, s.l., 1992 (citado por Lucien Israel, *Cérebro direito Cérebro Esquerdo*, op. cit., p. 43).

Não pretendo discutir a veracidade desta teoria mas reclamar, segundo estas palavras, que a história individual de cada um de nós surge como o *leitmotiv* para a sobrevivência adaptativa da nossa espécie. Deste modo, a presente teoria justifica a existência de diversos níveis de presença no mundo: o consciente, o imaginário (que se ramifica, no ponto de vista cénico, no imaginário artístico) e o inconsciente. É com estas circunstâncias que o ser humano vive e deve fazer usufruto das mesmas no seu dia a dia. Inevitavelmente, o actor trabalha com a sua própria matéria-prima, o seu corpo e mente, onde o consciente, o imaginário e o inconsciente intervêm activamente na composição e sedimentação das personagens. Ou seja, na consistência do seu trabalho.

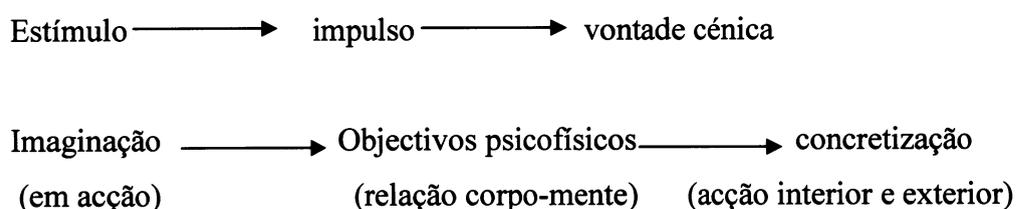
O discurso de Enola envolve, na quase totalidade do espectáculo, a evocação de memórias. Para lhes dar estabilidade procurei visualizar imagens que estimulassem o meu discurso, isto é, que dessem cor e forma às minhas palavras. O facto de estar sentada durante o discurso transmitia uma certa estática ao público que me comprometi a quebrar.

A repetição pode ser castradora da veracidade do momento porém, o meu intuito foi o de partir para o espectáculo com o estado de espírito de cada dia, ou seja, aproveitar o meu humor e as circunstâncias do quotidiano como ponto de partida para as cenas. Em seguida, aliava a minha condição psicológica à repetição diária do texto, e desta relação, procurava a força das palavras. A força da repetição torna-se aliada do jogo cénico quando o actor sente e vive as acções da personagem sempre que sobe a palco. A repetição faz-nos perscrutar o íntimo das cenas trazendo mais intenção e força ao actor, à relação de personagem e indubitavelmente à cena. Isto é, a minha sensação de ser e estar em cena e em acção, como Enola, reforçava-se a cada novo dia. Isto vai de encontro a um provérbio chinês: “Porque é que o tambor faz tanto barulho? Porque é oco.”

Por outro lado, esta sedimentação começou a fortalecer a relação de personagem pois a sinceridade das emoções é transmissível na forma como o discurso é dito atingindo a contracena de forma mais ou menos positiva. Certamente que a situação inversa também me afectava pois de cada vez que notava insegurança na postura ou nas palavras do meu colega, havia de imediato um distanciamento da cena. Explicitando um pouco melhor, quero dizer que a insegurança na contracena me transmitia uma instabilidade que dividia a minha concentração entre a cena cénica e a cena real. O meu consciente e o meu imaginário passavam a ter dois focos que oscilavam entre a concentração e a desconcentração, ou seja, a consciência da existência cénica (eu

personagem) e da existência do actor. A relação com o outro e com os próprios factos da vida é extensível ao palco onde o pensamento se ramifica no estado de alerta para com o actor (factor externo) e simultaneamente no progresso do espectáculo (factor interno).

Acrescia ainda a condição patológica da minha personagem da qual procurei sempre não descurar, inclusive no discurso interior que era partilhado com o público, ou seja, o pensamento de Enola. Desta forma, *o vortrag*, isto é, a vontade cénica, segundo Brecht, era, em grande parte, impulsionada pela imaginação. A imaginação, paralelamente à consciência das palavras, permitia-me sonhar com o corpo na medida em que o discurso era complementado pela postura e gestos cenicamente condicionados pelas características inerentes da personagem. Concretizava objectivos psicológicos e acções interiores visíveis no meu corpo e concomitantes com o meu discurso. A dificuldade estava, pois, em manter com exactidão, os objectivos cénicos e os meus objectivos psicológicos e físicos (apoiados na imaginação) como complemento pessoal da composição corpo-mente da personagem. Se a imaginação não estivesse em acção, as palavras perderiam o peso da patologia inerente à minha personagem. Os objectivos físicos, bem como os psicológicos, são concretizados no campo da imaginação artística, logo é a imaginação que faz existir as circunstâncias cénicas mas reais, ou seja, adquirem uma dimensão real não do foro quotidiano mas do foro extra-quotidiano e é nesse sentido que as denomino de cénicas. Por sua vez, a imaginação extrapola estes mesmos objectivos para o corpo, para o discurso verbal e não verbal pois o discurso não verbal representa os alicerces do que não é visível a olho nu:



O discurso não verbal inclui, assim, todos os mecanismos (interiores) que permitem accionar o discurso verbal, a corporalidade e todos os elementos visíveis no exterior mas cuja génese está no interior e na sua acção. A imaginação tem, assim, um papel fundamental no trabalho do actor na medida em que interfere, quer no domínio psicológico através do registo viscero-afectivo, quer no domínio físico através do

registro cognitivo-operativo sob pena de não serem dois compartimentos estanques. Estes dois domínios mesclam-se, no trabalho de actor, numa união psico-física.

Considerando esta temática, parece-me deveras pertinente fechar este capítulo com uma citação de Stanislavski que encerra resumidamente a importância da memória:

(...) deve sentir o desafio à acção, tanto física quanto intelectualmente, porque a imaginação carecendo de substância ou corpo, é capaz de afectar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir.... Portanto: cada movimento que vocês fazem em cena, cada palavra que dizem, é resultado da vida certa das suas imaginações.³⁴

A imaginação inclui os objectivos racionais, conscientes e, por isso, dirigidos pela nossa mente mas também os objectivos emocionais e inconscientes espoletados pela nossa intuição. Denote-se, ainda, que as imagens que recebemos não são somente visuais mas também sonoras e olfactivas e são estes estímulos sensoriais que condicionam a imaginação entre os lados consciente e inconsciente.

34. Constantin Stanislavski, *A Preparação do Actor*, op. cit., p. 96.

3. RELAÇÃO ACCÃO-PENSAMENTO

3.1. Partitura cénica

O termo *partitura* implica:

- a forma geral da acção, o seu ritmo em linhas gerais (início, desenvolvimento, conclusão);
- (...) a definição exacta de todos os segmentos da acção e das suas articulações (*sats*, mudanças de direcção, diferentes qualidades de energia, variações de velocidade);
- (...) a velocidade e intensidade que regulam o *tempo* (no sentido musical) de cada segmento. É a *métrica* da acção (...);
- a orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo (mãos, braços, pernas, olhos, vozes, expresso facial).”¹

O conceito de partitura, extraído da teoria musical e aplicado no universo da encenação e ao trabalho do actor, surgiu em Stanislavski como resultado do processo de construção da personagem, o qual ele apelidou de *linha directa das acções*.

Desta forma e aliando este conceito à citação acima presente, a partitura cénica, encerra em si, de forma genérica, a junção entre pensamento e acção física. É o que permite ao actor repetir o espectáculo fazendo-o parecer sempre a primeira vez. É, metaforicamente, corporalizar o pensamento pela elasticidade requerida e estimular o lado pensante do corpo. Porém, talvez não seja assim tão metafórica a minha afirmação pois no comportamento da vida cénica, como extensão da vida quotidiana, esta fusão e mescla são inerentes e materializadas na relação corpo-mente já evidenciada algumas linhas acima. “A energia que se acumula no tronco e pressiona as pernas pode ser canalizada tanto na carícia de uma mão como nos passos velozes de uma corrida, num tranquilo virar dos olhos, no salto do tigre ou no voo da borboleta.”²

Neste exemplo, o *Sats* consiste numa descarga minúscula experimentada sob a forma de pensamento-acção, ou seja, não existe o pensamento e depois a acção mas uma fusão que resulta num pensamento-acção particularizado em determinada parte do corpo consoante a gestualidade requerida à cena. Esta convergência, num ponto do corpo para sinalizar uma acção mais específica, conduziu-me ao conceito de micro-partituras.

Dada a complexidade física e mental da minha personagem justificada pela patologia que lhe foi provocada – a comissurotomia – criei uma corporalidade

1. Eugénio Barba, *A Canoa de Papel*, op. cit., p. 174.

2. Idem, p. 85.

fragmentada em micro-partituras que me permitiram construir um corpo global (a partitura) credível e coincidente com a descrição de Enola.

A nossa matéria-prima não se reúne num único teatro anatómico pois dependemos de vários sistemas localizados onde uma grande parte do conhecimento é acedida sob a forma de imagens não numa única mas, em várias regiões do cérebro. É, exactamente, devido a esta ligação entre as diferentes partes da mente que se possibilita a sincronia de actividade em locais diferentes. Por conseguinte, foi esta mesma sincronia que me possibilitou, como actriz, a execução de várias micro-partituras em simultâneo. Emerge um outro elemento: o facto do cérebro e o corpo estarem indissociavelmente integrados por circuitos bioquímicos e neuronais numa relação recíproca de um para o outro. Praticamente todas as partes do corpo (cada músculo, articulação ou órgão interno) podem enviar sinais para o cérebro ao nível da medula espinal ou do tronco cerebral; acresce a este conjunto a interacção com o ambiente que molda as nossas sensações e emoções.

O cérebro tem, assim, a responsabilidade de manter o nosso organismo vivo (partitura) para que as micro-partituras se mantenham conectadas, activas, não mecânicas e em sintonia com os nossos objectivos psico-físicos. Isto é, criar condições para estabelecer a união entre o corpo e a alma. É pois na procura de profundidade, da essência, do sangue e das vísceras da partitura que surgem as micro-partituras. Porém, a partitura surgiu depois de ter explorado várias possibilidades seccionadas para a minha personagem. Foi esta, primeiro numa fase embrionária, que me conduziu à segmentação dessa mesma partitura. A necessidade de manter um desenvolvimento orgânico encontrado nos ensaios, levou-me a dividir a acção global em subconjuntos menores que, por sua vez, incluíam um desenho de movimentos com início, meio e fim. Ou seja, o andar foi a primeira instância alcançada depois de ter experimentado a dicotomia entre o equilíbrio e o desequilíbrio. A tremura das mãos surgiu após ter o peso palpável dos objectos, o olhar surgiu só depois dos ensaios feitos com a meia máscara e a rigidez do tronco foi alcançada depois de experimentar, na prática, estar sentada em cena. Encontrada a partitura senti necessidade de perceber e pensar sobre a minha acção corporal global e justificar cada movimento na fusão corpo-mente, tentando abolir “a distância entre a mente que comanda e o corpo que executa”³ pois afinal quando

3. Idem, p. 161.

estamos em processo de descoberta quem é que nos comanda: o corpo ou a mente? Não se trata de um corpo que age de acordo com as suas necessidades individuais mas de um ser humano que adequa as suas acções de acordo com os estímulos viscerais e os estímulos exteriores sejam eles os objectos ou o espaço envolvente. Esta relação tem como finalidade conferir à acção a verosimilhança necessária ao actor para que o espectador faça da ilusão espectacular uma realidade, ainda que momentânea. Foi com o intuito de alcançar a credibilidade necessária não só à minha personagem mas, também, ao espectáculo que considerei pertinente aprofundar a partitura geral através do estudo psico-físico das minhas micro-partituras.

3.2. Micro-partituras

As micro-partituras são os elementos determinantes para manter o pensamento e acção ligados entre si. O centro de energia é colocado num ponto preciso seleccionado por cada actor. Quando digo preciso, significa que não é escolhido arbitrariamente mas mentalmente definido de forma a ser fisicamente eficaz e distinguindo-se assim da qualidade com que, no quotidiano, iniciamos os movimentos. Assim as micro-partituras compõem-se como a base ou ponto de apoio que mobilizam o actor internamente, estando assim ligadas, indubitavelmente, à execução da partitura pois é este o conceito matriz do qual partem. “A pesquisa da artificialidade exige uma série de exercícios particulares: a criação de partituras em miniatura para cada parte do corpo.”⁴

Os desejos e os impulsos ao adquirirem a qualidade de acção visam a concretização de um objectivo: o impulso pede a acção interior e a acção interior requer a acção exterior – com o contributo da imaginação artística como foi referido no capítulo anterior. Os objectivos psicológicos não se esgotam, na maioria das vezes, nas acções interiores pelo que necessitam de culminar no comportamento físico e na acção exterior para que haja acção cénica. É nesta troca entre acção interior e exterior que o corpo-mente tem necessidade de criar micro-objectivos que contribuam para a realização da macro-acção – acção cénica. “ (...) A acção cénica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo mas, nos movimentos e impulsos interiores.”⁵

4. Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968, p.39 (citado por Eugénio Barba, *A Canoa de Papel*, op. cit., p. 164).

5. Constantin Stanislavski, *A Criação de um Papel*, op. cit., p. 69.

Assim, são os impulsos interiores que partem da alma para o corpo ou, se preferirmos, do interior para o exterior que levam à acção cénica global. No entanto, estes mesmos impulsos aliam-se a micro-objectivos que permitem a realização da acção cénica na sua globalidade. São estes micro-objectivos que apelido de micro-partituras.

Estabelecendo o fluxo de vida interior activo, o actor desafia-se a ele mesmo ultrapassando a passividade da mera execução técnica pois a técnica isolada não compõe o actor na sua plenitude. A técnica necessita de um aliado substancial: o sentimento que conduz à emoção provocada por desejos, aspirações, impulsos, cujo desenvolvimento assenta na acção física exterior.

Deste modo, as micro-partituras, no meu trabalho, foram crescendo intuitivamente e de acordo com as necessidades físicas da personagem conferindo-lhe uma complexidade que resultou em diversas acções seccionadas: o olhar, o olhar ‘mascarado’, a linguagem – discurso externo e interno, as mãos, o tronco, o andar e a postura de pé.

3.2.1. O olhar

Descobri que o olhar mental era a voz de comando para a actividade da minha personagem. Enola tinha de olhar para os objectos para os erguer e de olhar para as personagens para lhes poder responder. Esta descoberta fez-se em ensaios onde a privação de prestar atenção a duas coisas ao mesmo tempo, elegeu o olhar como forma de coordenação. Ou seja, o olhar detinha a coordenação que o corpo não comportava.

Denomino de olhar mental pois foi um trabalho que partiu da informação cerebral enviada pelo olho. Este acabou por ser um exercício muito racional na medida em que tinha, efectivamente, de pensar antes de agir e a forma que encontrei de expressão foi o olhar, que passou a sinalizar a minha acção. Desta forma, o olhar assumiu a importância de começar sempre o desenho da minha acção como meio de afirmar o controlo sobre a mesma, fosse ela erguer um braço ou estender a mão.

Na verdade, o campo de visão é definido como o espaço no qual os objectos são visíveis durante a fixação da visão numa direcção. O campo da visão está, assim, associado à visão periférica ou visão indirecta. Tal como na acuidade visual, a normalidade depende da integridade de todas as partes das vias visuais do olho. A retina de cada olho tem aproximadamente o tamanho e espessura de um selo de correio pequeno, desta forma, é possível considerá-las como duas pequenas janelas que nos

permitem observar o mundo. Neste sentido é curiosa a afirmação de Leonardo da Vinci: “Quem poderia acreditar que um espaço tão pequeno pudesse conter todo o universo?”¹

A retina, camada interna nervosa, é constituída pela retina pigmentar e pela retina sensorial. A retina sensorial contém três camadas de neurónios: fotorreceptores, bipolares e ganglionares. Os corpos celulares destes neurónios formam camadas separadas por camadas plexiformes² em que os neurónios de camadas adjacentes “sinapsam”³ uns com os outros. Assim, é a capacidade fotossensível deste órgão que nos permite fazer uma análise minuciosa da forma, distinguir o claro e o escuro, as cores dos objectos e a intensidade da luz reflectida.

Ao apresentar o leitor com esta introdução científica, o meu intuito não é provar a capacidade pensante do olho mas, apenas demonstrar que, de facto, o olho estabelece comunicação entre si (sinapses) sendo esta posteriormente enviada ao cérebro: “Os olhos respondem à luz e iniciam sinais aferentes que são transmitidos dos olhos para o encéfalo⁴ pelos nervos e vias ópticas.”⁵ O olho pode, então, ser o impulsionador do movimento?

São de facto as sinapses, aliadas à capacidade fotossensível do olho, que me permitiram jogar com os objectos de cena e seleccionar prioridades na acção da minha personagem. Na verdade, o olho conduzia as minhas acções sinalizando-as pelo prolongamento do olhar no rosto. O rosto, ao acompanhar o olho, pronunciava o olhar e canalizava a informação para o público de forma mais precisa pois é no olhar que começa a expressão e são os olhos os primeiros a reagir às manifestações da vida interior ou exterior. Acrescente-se que é o meio ambiente quem estimula a actividade neural dos olhos, assim, a imagética, quer interior quer exterior, conduz a acção visual.

Desta forma, o olhar consiste na sinalização exterior de uma imagem interior ou de um sentimento ou emoção também interiores pois o olhar não se concretiza individualmente. Um olhar de mágoa reflecte-se nas mãos, no tronco, no rosto, em suma na nossa expressão corporal. Porém, o olhar pode também ser expressão de uma imagem provocada exteriormente que, por sua vez, confere determinada expressividade

1. Rod, R. Seeley et al, *Anatomia e Fisiologia*, Lusodidacta, 2001, p. 512.

2. Entrelaçamento de muitas ramificações de nervos.

3. Transmissão do influxo nervoso motivado pelo contacto entre elementos dos neurónios.

4. Centro do sistema nervoso encerrado no crânio (compreende o hipotálamo, o corpo caloso, o córtex cerebral, o tálamo, o cerebelo, a hipófise, o bulbo raquidiano e a formação reticular).

5. Rod, R. Seeley, op. cit., p. 499.

ao corpo e ao nosso organismo emocional. Assim, o olhar assumiu na minha personagem a sinalização, não só do foco pois o olhar iniciava a minha acção, mas também das emoções que perpassava enquanto Enola, na medida em que o olhar não é imune à expressão. O facto de ter parte do rosto ocultado pela máscara, realçava a minha parte descoberta dando-lhe ainda mais peso no sentido expressivo do termo. O desequilíbrio entre a parte animada e a inanimada aguçava a dificuldade de prender a atenção do público nas minhas palavras e no meu rosto pois a meia máscara possuía uma expressão cativante (ver anexo 2, figura 1).

No entanto, posso andar e deslocar-me no espaço, saltar ou dançar apenas com o olhar. Ou seja, o olhar pode funcionar como o ponto de fuga da imobilidade física transmitindo a mobilidade visceral uma vez que o olho tem, também, uma intenção. A composição da personagem Enola foi um bom exemplo de como na prática o movimento pode ser apenas interior mas onde o olhar assume o cargo de sinalizar exteriormente a acção intencional e física. De facto, foi a micro-partitura do olhar que dada a minha postura (sentada) possibilitou o jogo cénico sobretudo com o público já que o discurso interno, o do pensamento, era partilhado com os espectadores e não com a contracena. Assim, era o movimento do pensamento, ou seja, o olhar, quem guiava os espectadores. Havia alguns momentos de imobilidade física onde o pensamento e a acção eram transmitidos pelo olhar, ou melhor, o pensamento dilatado no olho. Estes momentos transmitiam um corpo animado pelo olhar pois era através deste elemento sensorial que transmitia o meu universo imagético. As imagens criadas mentalmente na partilha visual com o público ajudavam a enriquecer o meu discurso. Isto é, a possibilidade de enfrentar com o olhar corpos, expressões, movimentos, moldava o meu discurso, enriquecendo-o na troca visual com o público.

A passagem dos ensaios ao espectáculo provocou uma evolução significativa no meu discurso interno uma vez que a presença do público potenciou a presença da minha personagem pela dinâmica estabelecida entre a realidade (os espectadores) e a ficção (exposta no palco) onde cada espectador correspondia a um fragmento da realidade. Por conseguinte, esta relação estreitava a parceria entre a intenção do olhar e a acção da personagem, vulnerável às reacções do público. Da mesma forma que o público é sempre diferente e, por conseguinte, reage de maneiras distintas em cada espectáculo também a disponibilidade dos músculos, dos nervos, do esqueleto do actor é variável, afectando, também, o olhar. O olhar não é passível de ser ensaiado no sentido em que lida com a matéria-prima do dia a dia, com a disposição simultânea do actor e do

público e com as imagens que forma a partir do que está a sentir em determinado momento. O olhar de hoje não será o de amanhã porque a tensão contida num movimento muscular, surgido espontaneamente, pode condicionar o olhar conferindo-lhe uma nuance nova mas, não menos adequada à cena.

O meu olhar era intensificado pela visibilidade limitada (capacidade de ver apenas com o olho esquerdo). Ou seja, o olho esquerdo acumulava a função total do olhar, muito embora esta situação na prática não fosse assim tão eficaz pois a carência de um olho afecta a noção de profundidade. Estando a visão limitada, o objectivo foi tentar passar a emoção com a mesma intensidade, cativando a atenção do público para o olho real em detrimento do olho artificial. A verdade é que, na prática, o meu rosto adquiria uma consistência total e não parcial motivada pelas expressões faciais. Ainda em processo de ensaios, o visionamento de vídeos feitos com a meia máscara colocada, fizeram-me perceber que a expressão tornava-se total. Até ter esta percepção, assumi a máscara sempre como algo artificial e não como uma extensão da personagem. Só após ter consciência de que a máscara completava a Enola é que consegui dar a expressão necessária ao meu trabalho sobretudo através do olhar. As situações de imobilidade física ilustravam bem a presente descrição pois salientavam a intensidade interior cujo meio de comunicação com o exterior era o olho. “ Em cena é preciso agir, quer exterior, quer interiormente... Quando uma acção carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção.”⁶

O olhar é dos órgãos mais difíceis de controlar pois para além de ser um meio de passar acção tem, também, uma finalidade – partilhar a emoção com o público. Neste sentido, o olhar não pode ser um elemento estanque porque o olho é um órgão que transmite vida, cuja necessidade de expressão reside no momento do espectáculo e nas memórias desses mesmos momentos. Ainda assim, o sentimento não surge por si só, mas aliado a um encadeamento de ideias com início, meio e fim pois só assim a emoção pode cruzar a linha que delimita a esfera espectacular para a esfera do quotidiano e partilhar a emoção do actor com o público.

Para além de cúmplice do trabalho de actor, o olho pode também ser prejudicador pois é dos órgãos mais susceptíveis de denunciar as fraquezas do actor. A comunicação com o público aquando o meu discurso interior, trazia-me uma maior responsabilidade no espectáculo pois sentia que a minha desconcentração era visível no

6. Constantin Stanislavski, *A Preparação do Actor*, op. cit., p. 67.

público. Deste modo, tentei sempre remediar a minha desconcentração, evocando memórias que fossem de encontro à intriga e que trouxessem de volta a harmonia entre o corpo e a mente. De facto, a minha desconcentração fazia-me sentir a desconexão entre estes dois elementos cujo subterfúgio pessoal era de facto a procura de um detalhe imagético, mas concreto, que me permitisse voltar à acção e fazer o público acreditar nessa mesma acção. Os olhos são, de facto, um dos órgãos de maior responsabilidade do corpo humano pois podem dizer-nos mais e com mais intenção do que as próprias palavras.

3.2.2. O olhar ‘mascarado’

O complemento artificial sobre a pele humana aliava a minha expressão natural à expressão estática da meia máscara. Mas seria efectivamente estática?

Até me ser dada a possibilidade de ver excertos do meu trabalho gravado em vídeo aquando o processo de ensaios, pensava que era realmente estática. Porém, deparei-me não com duas metades de expressões díspares mas, sim com uma nova expressão total. Incrivelmente, a meia máscara, no meu rosto, ganhava vida e parecia adoptar as características de um rosto carnal. Claro que esta capacidade de gerar vida num elemento, aparentemente, estático levou-me a enriquecer o jogo expressivo da personagem conferindo-lhe uma maior complexidade facial. Isto é, nos momentos de discurso interno as nuances do meu discurso eram extensíveis no meu rosto pois, ora mostrava o lado carnal, ora mostrava a meia-máscara. Este jogo entre as duas metades e a totalidade do rosto concedia uma maior densidade à personagem pois a expressão mais difícil de conciliar na expressão facial era o sorriso. Ou seja, o sorriso da metade carnal era cortado pela metade artificial, no entanto, o hábito de ter a máscara colocada levou-me a sentir a totalidade do sorriso.

De facto, o processo de habituação fez com que o complemento artificial fizesse, progressivamente, parte de mim. Os primeiros ensaios feitos com a meia-máscara causaram-me algum desconforto pois a minha capacidade visual ficava muito deturpada afectando sobretudo a minha noção de profundidade. O desconforto de ter algo estanque no meu rosto fazia-me sentir limitada a nível expressivo e tive realmente de me desvincular deste sentimento pois estava a castrar a minha criatividade artística. A memória visual foi, neste sentido, fulcral para sentir a parte artificial como parte

integrante pois a recorrência ao universo imagético permitiu concentrar a minha atenção no encadeamento de imagens que me surgiam descurando assim da artificialidade da máscara. Numa primeira fase, fechar os olhos enquanto dizia o discurso interno, foi uma técnica que me permitiu alcançar a magia do texto e abstrair-me do meu rosto dividido.

O hábito de ter o olho (direito) ocultado contribuiu, também, para a integração deste elemento externo, a meia-máscara, pois enquanto não me senti confortável o trabalho não progrediu. Tentar abstrair-me da ideia de artificialidade e do peso da máscara, facilitou-me a inclusão da mesma no jogo cénico e no meu ‘eu corpo-mental’. Ou seja, a primeira fase de trabalho com a máscara foi muito experimental sendo a instância principal fazer sentir-me confortável. Na verdade, não foi a visão o único órgão a sofrer alterações ao nível da percepção: a minha respiração era diferente pelo facto de possuir apenas uma narina liberta e a boca embora liberta, condicionava, um pouco, a abertura do maxilar pois se o movimento fosse muito grande, a máscara tinha tendência a descair. Acrescento, ainda, que a capacidade auditiva no ouvido direito ficava limitada pela interferência da máscara.

Houve, portanto, uma estranheza inicial que pressupôs uma habituação gradativa de forma a incluir este elemento externo, nas características da personagem, como algo orgânico. A partir do momento que deixei de pensar na meia-máscara, como elemento artificial, o trabalho na minha personagem começou a progredir. Ao invés de castrar, à priori, o trabalho, permiti que este elemento facial jogasse comigo e deixei que interferisse activamente nos ensaios de forma a ser um elemento que engrandecesse a personagem. A meia-máscara foi, de facto, uma grande responsável pela concepção de Enola pois o seu contributo permitiu jogos de contraste e expressão que o meu rosto isoladamente, dificilmente, alcançaria.

A privação de alguns elementos sensoriais, na sua totalidade, despertou-me outros sentidos, ou melhor, apurou a percepção exterior como por exemplo os sons que advinham do palco, dos bastidores ou provenientes do público, percepcionava-os de forma mais apurada. Por outro lado, estava também mais atenta aos movimentos e às manifestações do público. Não que a minha concentração estivesse focada nestes elementos mas sim a minha consciência que parecia mais disponível para as circunstâncias de palco, não somente as exteriores mas, igualmente, as interiores.

“Muitas vezes o *inesperado* é uma alavanca eficientíssima no trabalho criador.”⁷

7. Constantin Stanislavski, *A Preparação do Actor*, op. cit., p. 205.

Ou seja, situações surgidas no calor de um espectáculo, para se incluírem no jogo cénico dos espectáculos seguintes, devem ser incorporadas na personagem. Para dar luz a esta situação, os elementos surgidos espontaneamente devem ser assimilados e posteriormente motivados no interior do actor para, por sua vez, surgirem exteriormente. Aqui, o uso de evocação de imagens, mentalmente interiores e não visualmente exteriores, e, por conseguinte, da memória, são fulcrais pois é este armazenamento que permite ao actor repetir situações mas, sem as repetir efectivamente. Isto é, repetir mas a partir das imagens evocadas e da disposição com que se parte que é diferente da disposição de ontem e será diferente da do dia seguinte. E, é exactamente aqui que reside a magia do teatro: na inconstância e na imprevisibilidade do momento.

Em *Oroodoro*, há uma frase que diz:

Enola – Metade da minha cara não existe.⁸

Apurar, neste contexto, qual o lado do rosto que, efectivamente, não existia foi palco de debate durante o processo de ensaios: a máscara ou o real? Não será a máscara mais real que o próprio real? Na máscara ficava retida a possibilidade de Enola expressar-se livremente uma vez que só existia plenamente no seu pensamento. Esta dúvida entre o que era ou não real também contribuiu para a consistência psicológica da minha personagem extensível, claro, à corporalidade. Isto é, a partir das circunstâncias dadas, a imaginação ligada à emoção provoca sensações no corpo do actor que levam à acção exterior mas, motivadas interiormente. Foram estas circunstâncias que me levaram a girar a cabeça de forma lenta e a conduzir o olhar com o rosto – o rosto em Enola seguia sempre o olhar. É certo que as condições exteriores também provocaram condicionantes, como a própria máscara, cuja visibilidade limitada forçou a minha gestualidade, mais lenta, mas que incluí no jogo da movimentação cénica. Esta foi uma opção intuitiva surgida a partir de um objecto exterior: a máscara, mas cuja alteração ao nível da percepção interior e sensorial criou condições novas de adaptabilidade expressas no campo do visível.

(...) um objectivo vivo e uma acção real (pode ser real ou imaginária desde que

8. in *Oroodoro* op. cit., cena 2, p. 77, anexo 4.

esteja adequadamente fundada em circunstâncias dadas em que o actor possa deveras crer) fazem, natural e inconscientemente, funcionar a natureza. E só a natureza pode controlar plenamente os nossos músculos, distendê-los adequadamente ou relaxá-los.⁹

De facto, a meia-máscara, condicionou-me a gestualidade facial possibilitando, por outro lado, a descoberta de uma nova movimentação com base na alteração da percepção. O corpo traz soluções para os obstáculos em relação com os estados interiores. No entanto, a linguagem do rosto nem sempre se processa de forma visível. Por vezes, transmite emoções através de movimentos musculares quase imperceptíveis mas, não menos intensos.

Esta situação leva-nos a crer que os músculos, como forma de expressão, uma vez subordinados à coordenação do gesto e das emoções, empenham uma determinada movimentação que em harmonia com os impulsos interiores será orgânica. Neste sentido, a criação da partitura e o surgimento de uma micro-partitura, deve ter liberdade suficiente para deixar ser o corpo, em relação com a mente, o mandante dessa mesma criação ao invés do encenador. O encenador faz o esboço do desenho mas, a consistência é dada pelo actor e tem, de facto, de ser criada de forma orgânica pois encontrado este caminho é mais fácil eximir a artificialidade e a movimentação mecânica. Uma vez encontrado o caminho, o objectivo da repetição consiste em fazer permanecer esse mesmo caminho ‘muscular’ e emotivamente verdadeiro.

De facto, o hábito de usar a meia-máscara e de perceber as possibilidades de adoptá-la no meu rosto fez-me sentir em harmonia com a mesma, ou seja, deixei de pensar na divisão entre o meu rosto e um objecto artificial. Assumi a meia-máscara como parte de mim (de Enola) utilizando-a como forma de expressão das minhas palavras e dos meus sentimentos e por conseguinte, doe meus objectivos musculares (físicos) aliados aos objectivos imagético-emocionais (psicológicos).

Um dos meus objectivos foi, exactamente, o de dar vida à máscara ou foi a máscara que prolongou a sua expressão no meu rosto? O rosto de Enola não tem vida sem a máscara, assim como a máscara só ganha vida no rosto de Enola.

9. Constantin Stanislavski, *A Preparação do Actor*, op. cit., pp. 131-132.

3.2.3. Linguagem – discurso externo

Na linguagem, concretamente na fala, estão envolvidas duas áreas principais: a área de Wernicke¹⁰ (responsável pela recepção e compreensão da linguagem) numa porção do lobo parietal e a área de Broca¹¹ (responsável por controlar a expressão motora da fala) na parte inferior do lobo frontal.

Em virtude da minha personagem possuir uma patologia com interferência ao nível da fala, as minhas investigações conduziram-me à afasia não fluente que afecta essencialmente a área de Broca. Desta forma, resolvi partir dos sintomas patológicos para criar a consistência verbal da Enola. Entre os sintomas destacam-se a fala hesitante e o esforço para produzir cada palavra e foram estes os pontos em que incidi na minha pesquisa prática.

O gaguejar surgiu de imediato nos ensaios porém, a personagem requeria uma complexidade maior na verbalização que não se esgotava no gaguejar. A lentidão dos movimentos e o peso da meia-máscara levaram a uma desaceleração do discurso externo, ao partir das frases e das orações de forma aleatória. No entanto, o caos inicial levou a uma organização própria pois a projecção de frases soltas, aparentemente desconexas do diálogo, no discurso de Enola, teve de obedecer a trâmites dentro da composição e da estrutura da minha personagem.

Viola – (...) Não tenho intenção de fazer da prostituição uma vocação para a vida. Um dia sairei desta Clepsidra e então...

Enola – Eu lembro-me que a minha mãe era uma mulher desagradável que se apressava para todo o lado de forma a acabar com a sua vida o mais rapidamente possível.¹²

10. A área de Wernicke é uma região do cérebro humano responsável pelo conhecimento, interpretação e associação de informações. Danos graves na área de Wernicke podem fazer com uma pessoa que escute e reconheça bem as palavras seja incapaz de agrupar estas palavras para formar um pensamento coerente. Esta área recebe o nome em homenagem a Karl Wernicke (1848-1905) neurologista e psiquiatra alemão.

11. A área de Broca é a parte do cérebro humano responsável pelo processamento da linguagem, produção da fala e compreensão: o centro do uso da palavra no cérebro. Possui este nome em homenagem ao cientista, anatomista e antropólogo francês Paul Pierre Broca (1824-1880).

12. *in Oroodoro*, op. cit., cena 9, p. 82, anexo 4.

Não só houve um trabalho fonético como também um trabalho de articulação entre o que se diz e o que se quer transmitir. Muito embora as frases de Enola parecessem desvinculadas do diálogo com a contracena, o sentido estava presente. O meu trabalho de actriz focou-se, então, em dar sentido cenicamente à afasia não fluente através da fala, por meio de inflexões, de paragens e de hesitações que fossem de encontro às condicionantes da personagem e que, simultaneamente, alertassem o espectador para a capacidade de raciocinar da personagem. Isto é, não obstante a patologia, existia uma condição humana sustentada e vincada em pormenores como o da fala.

Assim a verbalização funcionou como a exteriorização do pensamento, ou seja, a voz corporalizou o impulso interior incluindo igualmente, neste corpo vocal, o sentido do diálogo.

“ A consciência pode, também, ser definida como autoconhecimento – capacidade de funcionar mental e fisicamente de modo compatível com o nível da capacidade normal do indivíduo para viver a vida em pleno.”¹³ De facto, todas as actividades do nosso corpo são controladas e coordenadas pelo sistema nervoso. É nesta coordenação psicofísica que a percepção se destaca como responsável pela identificação sensorial que permite ao ser humano coordenar a sua partitura anatómica e artística. Assim, foi a consciência da minha voz e a articulação entre as micro-partituras da minha personagem que potenciaram a descoberta do discurso externo pausado e hesitante. Acrescento que a fala da personagem foi das últimas micro-partituras a ganhar vida pois senti a necessidade de criar primeiro a sustentação física para depois descobrir o caminho e prolongá-lo na expressão oral. Se por um lado o corpo dividido em micro-partituras ilustrava homogeneidade, também na voz devia estar patente um vínculo homogéneo e em concordância com estas mesmas secções corporais.

“ É um crime acorrentar e aprisionar o actor dentro dos limites da sua (assim chamada) ‘personalidade’, ... Usando somente seus maneirismos, actor acaba destituído de imaginação; todas as personagens tornam-se-lhe a mesma.”¹⁴ Podemos, então, falar também da imaginação vocal e foi nesse sentido que procurei

13. Wilma J. Phipps et al, *Enfermagem Médico-Cirúrgica, Conceitos e Prática Clínica*, op. cit., p.1809.

14. M. Tcheckov, *Para o Ator*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 32 (citado por Matteo Bonfitto, *O Ator-Compositor*, op. cit., p. 70).

para a minha personagem um registo vocal díspar do registo que utilizo no quotidiano. Existem, de facto, nervos cranianos¹⁵ responsáveis pelo movimento da língua, pela função sensorial da faringe e da laringe e pela função motora dos movimentos maxilares. Desta forma, impus o desafio de jogar com as potencialidades dos meus músculos, dos meus nervos, das minhas veias, em síntese, do meu ‘eu’ anatómico em prol de uma construção de personagem mais rica teatralmente.

Na prática, esta pesquisa vocal, culminou num registo mais grave, frio e pesado, no sentido vivencial do termo, uma vez que esta personagem foi vendida a um bordel, pela mãe, aos nove anos de idade.

Os objectivos psicológicos e as acções interiores foram, em conformidade com a partitura psico-física, fulcrais para a descoberta do registo vocal de Enola. Acrescenta-se que a imaginação vocal consiste numa ferramenta igualmente importante no decorrer do trabalho de actor. A voz como elemento fundamental confere nuances à personagem, transmite sentimentos e emoções, não só ao actor, mas também ao espectador que recebe esta mesma voz. Se o corpo cativa pelo olhar, a voz cativa pela audição que aliada à imaginação pode conter em si um poder criador imenso. É através da voz, verbalizando acções e imagens, que a personagem as partilha com o espectador.

De facto, a acção física é corporalizada na voz. “As acções físicas são, concretamente falando, tudo aquilo que a personagem faz”¹⁶ e, neste sentido, o que a personagem diz.

3.2.4. Discurso interno

O discurso interno corporalizado na personagem Enola resultou na miscelânea e consequente fusão entre o subtexto (eu actriz) e o texto de cena (eu personagem).

Refiro-me a discurso interno neste subcapítulo para simbolizar o pensamento da minha personagem pois a verbalização, em Enola, dividia-se em dois discursos: o externo, acima referido, que consistia no discurso directo verbalizado no diálogo com as outras personagens e no discurso interno ao qual dedico, agora, algumas considerações.

15. Wilma J. Phipps et al, *Enfermagem Médico-Cirúrgica, Conceitos e Prática Clínica* op. cit., p. 1786.

16. Sónia Machado de Azevedo, *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 11.

O discurso interno representava, neste sentido, o discurso indirecto pretendendo ser o pensamento de Enola. Assim, distinguia-se da patologia anteriormente descrita e do discurso directo pois o pensamento era escorreito e sem quaisquer tipos de anomalias denunciadas na fala. O registo vocal mantinha-se nos discursos enumerados, ou seja, uma voz grave. “Em todo o acto físico há um elemento psicológico”¹⁷ e, na verdade, considerar a voz como elemento físico atribui-lhe um carácter psicológico pois a voz pode ser vista como elemento pensado. Partilhar com o público o pensamento da personagem levou a uma construção mental do meu discurso para que a voz atingisse o público com a intenção e a força adequadas à cena. Era, nesta partilha, que a minha personagem tinha possibilidade de comunicar sem entraves por oposição ao discurso directo. A divisão dos discursos tinha, desta forma, dois grandes focos: a contracena no discurso externo e o público no discurso interno onde a comunicação era assumidamente directa. Sendo o confronto visual directo, não será ousado assumir o confronto vocal pois a voz era, de facto, dirigida ao público e tendo a minha personagem dois níveis de fala, esta era, por conseguinte, uma extensão da personagem pois as imagens podem também ser auditivas como nos diz Stanislavski¹⁸. Neste sentido, o som das inflexões, das entoações e das próprias palavras podem conduzir a uma imagem cujo impulso é o som, ou seja, a imagem do som.

Os objectivos são como as notas musicais, formam os compassos, que por sua vez produzem a melodia, ou melhor, as emoções... A melodia desenvolve-se, formando uma ópera ou uma sinfonia, ou seja, a vida de um espírito humano num papel, e isso é o que a alma do actor canta.¹⁹

Nesta óptica, e à semelhança das notas musicais, a junção de sons formam palavras que, por sua vez, formam frases que produzem o texto personificado no actor que o diz, originando não uma ópera mas uma sinfonia de sentimentos e emoções provocados pela voz em relação directa com o texto. O impulso é mental mas a acção é física na medida em que é a voz a actriz principal da fala e não a mente.

A partir das imagens visuais é formulado o pensamento extensível na voz e na expressão facial que funciona como complemento da voz. Por outro lado, se o corpo não

17. Idem, p. 10.

18. Constantin Stanislavski, *A Criação de um Papel*, op. cit., p. 38.

19. Idem, p. 72.

apresenta sempre a mesma disponibilidade, o mesmo acontece com a voz. A voz límpida de hoje pode sofrer alterações para o espectáculo de amanhã todavia, o trabalho do actor e, conseqüentemente, da personagem têm de ser adaptar ao corpo e à voz que o actor traz cada dia para palco. Embora haja uma estrutura ensaiada e fixa, a mente não percebe o espectáculo da mesma forma todos os dias assim como a voz não dá corpo às palavras e às imagens visuais (interiores e exteriores) de modo exactamente igual. Os nossos desejos e intenções provocam no organismo tensões diferentes de hoje para amanhã e assim sucessivamente. Estas tensões necessitam de ser descarregadas e são-no através do nosso corpo e da nossa voz que, de acordo com as necessidades fisiológicas, se expressa com mais ou menos intensidade, força, peso e com mais ou menos emoção do actor para o público.

Iniciei este subcapítulo referindo-me à fusão entre o que é pensado como actriz e o que é pensado como personagem e, de facto, o meu discurso interno resultava na união, e conseqüente verbalização, destes dois elementos transmissíveis na voz e na emoção vocal. As tensões referidas anteriormente são, em grande medida, as responsáveis pela alteração do timbre da voz bem como pela emoção aliada aos impulsos mentais ou corporais expandidos na voz. Sónia Machado de Azevedo²⁰ alerta-nos para a energia Ki que, segundo a medicina chinesa, “ (...) flui incessantemente por canais definidos, transmitindo a vida através de células e colocando o organismo em harmonia com o mundo que o rodeia.”²¹ Esta unidade, de energia, rege-se a partir da interacção constante entre duas forças antagónicas a que os chineses denominaram de Yin (princípio negativo que se manifesta pela expansão) e Yang (princípio positivo que se contrai). “ A energia original, Ki, expressa pela polarização Yin e Yang, circula pelo corpo em cinco níveis diferentes: pelos ossos, pelos músculos, pelos vasos sanguíneos e linfáticos, pela região subcutânea e pela superfície da pele”²². É também a partir desta mesma energia que nos lançamos no trabalho de actor e que vestimos as nossas personagens. Existe, nesta perspectiva, um teatro anatómico e interior antes do teatro corporal e exterior. Se este teatro anatómico for interrompido interfere com a personagem teatralizada pelo actor. A voz contida na garganta e na respiração de peito

20. Sónia Machado de Azevedo, op. cit. , p. 88.

21. Juracy Campos L. Cançado, *Do-In, Livro dos Primeiros Socorros*, Rio de Janeiro, Ground, 1981, p. 15 (citado por Sónia Machado de Azevedo, *O papel do Corpo no Corpo do Ator*, op. cit., p. 88).

22. Idem, op. cit. , pp. 88-90.

provoca um desequilíbrio orgânico que só se restabelece se a tensão nas cordas vocais for quebrada, permitindo o fluxo normal da circulação do ar, do som e da projecção vocal, conferindo à personagem a consistência adquirida no processo de ensaios. A laringe, como órgão fibromuscular, uma vez em tensão afecta a passagem de ar normal para a traqueia. A própria tensão do nervosismo habitual antes da estreia denuncia-se na voz do actor motivada, exactamente, pela interrupção da harmonia fisiológica.

A voz constitui, assim, um importante veículo de energia cujo grau de dificuldade foi acrescido, neste trabalho, pelo facto de ter dois tipos de discurso diferentes e para receptores diferentes: contracena e público. Esta situação provocava uma necessidade de transição rápida entre um e o outro registo que passava mais por uma escuta corporal do que mental. De facto, o pensamento desempenhava um papel importante mas as necessidades de expressão corporal e facial, de modo a acelerar esta transição, eram ainda mais pertinentes. Ou seja, a mente enviava a informação ao corpo mas as transições ao nível da postura e da voz é que sinalizavam, visivelmente, os dois registos abordados. Denote-se ainda que a transição rápida a que faço referência reporta-se às motivações e à energia interiores pois a nível exterior, Enola, demonstrava sempre uma movimentação “lenta e ligeiramente trémula.”²³ Também a voz tinha dois ritmos: um escoreito no discurso interno e um lento e hesitante no discurso externo.

Na verdade, a escuta psicofísica é imprescindível no trabalho de actor pois o desequilíbrio entre o corpo e a mente pode ser denunciado na voz, definhando a sua qualidade e alertando, não só o espectador, mas também o próprio actor para a carência de harmonia entre a sua mente, o corpo e a voz.

3.2.5. As mãos

O actor pode submeter-se aos desejos e às indicações do encenador mas, para que a personagem não se torne uma marioneta comandada à distância, torna-se indispensável o actor encontrar a sua própria vontade aliada à do encenador. As sugestões dadas devem ser assimiladas mas também impregnadas na natureza do actor para que se tornem parte do seu próprio ser. Foi esta máxima que tentei utilizar na construção da minha personagem pois apesar do peso da dramaturgia e das indicações do encenador, a carnalidade e a espiritualidade de Enola foram criadas por mim.

23. Cf. Introdução p. 3.

A minha força motriz partiu da minha criatividade seccionando o meu movimento corporal em várias partes. Ou seja, o esqueleto da personagem só se torna visceral quando assumimos a realidade cénica como uma segunda natureza ou como um prolongamento do nosso 'eu'. As emoções da personagem ajudaram a fazer crescer o corpo de Enola e a especificar os movimentos consoante a exigência de cada cena. A expressão física da minha personagem nos momentos de maior estagnação foi encontrada na interiorização do texto pela visualização de imagens que dessem expressão ao meu corpo seccionado. Durante o processo de ensaios, descobri que nalguns momentos foi o conteúdo das palavras que levava o meu braço ou a minha mão a erguerem-se, intuitivamente, numa atitude expressiva:

(...) é correcto assumir que a maior parte das acções causadas pelo cérebro e que estão a decorrer neste preciso momento não são de todo deliberadas. Constituem respostas simples, das quais o movimento reflexo é um exemplo: um estímulo transmitido por um neurónio que leva outro neurónio a agir.”²⁴

Certamente que as imagens que formulamos são, posteriormente, manipuladas mentalmente num processo chamado pensamento mas durante este processo surge o impulso corporal como forma intuitiva e espontânea e não como pensamento. Claro que o comportamento humano sofre influência do pensamento mas o impulso não parte nem depende do pensamento porque é parte integrante de outro território: o do instinto humano. Será esta a fracção de segundo em que o corpo pensa por si próprio? Nas palavras de Damásio “ se não tivesse havido o corpo, não teria surgido o cérebro.”²⁵ Na verdade os organismos simples como a bactéria *Escherichia coli* vivem dentro de nós possuindo apenas corpo e comportamento, ou seja, estão desprovidas de cérebro ou de mente.

Inequivocamente, a partir do momento que tomamos consciência de um impulso ele torna-se parte integrante de um movimento consciente e pensante. Isto é, a sincronização de conjuntos de actividade neural constituem uma parte fulcral do nosso mecanismo de funcionamento entre os elementos interiores e exteriores e a influência dos segundos nos primeiros.

24. António R. Damásio, *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2001, p. 104.

25. *Idem*, p. 106.

Na composição de Enola, houve diversos movimentos surgidos como impulso que posteriormente inclui no jogo cénico. Ao tomar consciência das minhas mãos que se erguiam durante o meu discurso interno, percebi que dava mais expressão ao corpo e, concomitantemente, ao meu discurso. As mãos funcionavam como complemento verbal: o seu movimento transmitia uma tentativa de dialogar com o público. Da mesma forma que o andar se executava com uma ligeira tremura, descobri que o tronco e as mãos, aquando sentada, prolongavam esse mesmo tremer constante.

Descobri a importância das mãos de Enola no jogo cénico a partir do dia em que trabalhei com os objectos reais: a chávena e o pires pois revelaram-se como uma extensão do estado de espírito da minha personagem. Dada a castração do discurso directo motivada pela patologia, encontrei nas mãos uma forma de manifestar a minha harmonia ou o meu descontentamento face aos acontecimentos decorridos na peça. Na prática resultava em pequenos sinais como movimentos mais descoordenados e, por isso, mais amplos e mais acelerados, dificuldade em manter a chávena e o pires estáticos, em suma, um caos gestual centrado nas mãos.

As mãos integram o naipe das minhas micro-partituras uma vez que sendo a postura em cena quase exclusivamente sentada, as mãos pousadas sobre o colo, revelaram-se como uma sinalização palpável para o público e concreta para mim. Concreta no sentido em que constituía um jogo cénico que me mantinha em estado alerta e atenta à corporalidade da personagem bem como aos objectivos psico-físicos de cada cena.

Embora fosse um complemento visivelmente pequeno por fora, por dentro a motivação para manter a ligeira tremura era, obrigatoriamente, grande. Ou seja, a acção interior era grande em contrapartida com a acção exterior, pequena na sua constância, salvo alguns momentos específicos do espectáculo. Apesar das diferenças a este nível, a intenção mantinha a sua força quer interior, quer exteriormente.

Na realidade, o ritmo interior pode ser definido como uma mudança rápida ou lenta do pensamento, das imagens, dos sentimentos, dos impulsos, da vontade, etc. O ritmo exterior exprime-se em acções e em raciocínios rápidos ou lentos. Em cena, dá-se a conjugação do ritmo interior com o exterior.²⁶

Nas cenas de maior harmonia e equilíbrio dos movimentos, as minhas mãos

26. Eugénio Barba, *A Canoa de Papel*, op. cit., p. 115.

mantinham sempre uma ligeira tremura. Quero com isto dizer que, embora por vezes parecessem estáticas, as mãos alertavam o espectador para a condição da minha personagem. Funcionavam, assim, como um sinal constante e presente desde o início ao fim do espectáculo. No entanto, a permanência em palco com o decorrer de outras cenas que não as minhas, levava à descentralização da atenção do público na minha personagem. Para tal, os meus movimentos tinham de se tornar mínimos para tornar-me invisível, mesmo estando em palco, mas não menos intensos. Desta forma, as mãos pousadas no colo transmitiam um movimento imperceptível, exteriormente, mas cujo ritmo interior permanecia activo e enérgico. No presente exemplo a manifestação macroscópica não pertencia à acção física mas sim à acção interior – manifestação microscópica.

Trabalhar a este nível, remete-me para o universo de Stanislavski e para a temática sobre a imobilidade em movimento. Na realidade, esta prática só é conquistada através de uma detalhada partitura cénica que, por sua vez, conduz à micro-partitura, ou seja, a escuta do corpo é imprescindível de modo a estabelecer-se uma comunicação com os nossos músculos, com os nossos órgãos e com a nossa mente. A imobilidade não resulta, na prática, na ausência de movimento mas sim na sua miniaturização pois enquanto o movimento de Enola era imperceptível para o público, interiormente, a acção continha a força necessária para manter a personagem activa. Aqui não era a pele que estava dilatada mas sim as veias, as articulações e os músculos que transpiravam acção de modo a conseguir detalhar o movimento (a tensão interior abarcava, essencialmente, os braços e as mãos no exemplo presente). É de referir, também, o contributo mental para esta fusão entre interno e externo numa comunicação recíproca, entre o corpo e a mente, cuja diferença estava ao nível não da intensidade mas da visibilidade exterior.

Esta descrição refere-se, claro, aos momentos específicos do espectáculo onde a minha visibilidade pretendia ser mais neutra macroscopicamente, mas muito activa e ritmada interiormente, isto é, microscopicamente. A micro-partitura da acção das mãos levou-me a verificar que a tensão estendia-se pelo braço todo. Embora por vezes a tensão partisse do antebraço, o movimento partia sempre do ombro para dar expressão às minhas mãos, salvo quando o movimento era feito com as mãos sobre o colo. Serão estes momentos de activação e, simultaneamente, de dilatação ‘corpo-mental’ que fazem surgir o aspecto físico do pensamento?

“ (...) Existe um aspecto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direcção, de saltar: o seu ‘comportamento’. A dilatação não pertence ao físico mas ao corpo-mente.”²⁷ Assim, a dilatação resulta na manifestação corporal do pensamento que, por sua vez, pode conduzir a um movimento visível ou invisível para o público. Não é pelo facto de não ser visível a olho nu que o movimento é menos dilatado pois a intenção deve ter a mesma dose de entrega por parte do actor, independentemente do movimento ser fisicamente visível ou invisível. No entanto, considerei pertinente e senti necessidade de fazer das mãos uma micro-partitura de apoio à expressão de Enola pois, na óptica de François Delsarte²⁸, as mãos exprimem a vontade do corpo.

O facto de estar simplesmente sentada em cena durante grande parte do espectáculo, fez-me sentir incompleta. É certo que a presença em cena tem a força que o actor quiser mas, faltava-me a intenção ou pelo menos aprofundar essa mesma intenção. Encontrei, então, nas mãos, um complemento importante à corporalidade das acções e ao pensamento ao nível do discurso.

Assim, o meu objectivo foi sempre aliar a presença cénica das mãos à acção intrínseca de cada cena refutando o exibicionismo da mera execução mecânica. Nas “ (...) mãos há posições denotativas de afirmação simples, afirmação enfática, apatia ou prostração, apelo enérgico, negação, repulsa violenta, aviso, determinação, raiva e súplica.”²⁹ O poder imagético do meu discurso interior constituía-se como elemento crucial para dar à minha personagem a credibilidade inerente ao trabalho de palco coreografado nas mãos.

3.2.6. O tronco

Assim como na natureza os ramos saem do tronco também do meu tronco corporal saíram as micro-partituras – as ramificações da natureza humana.

Sem dúvida que o trabalho corporal desenvolvido nesta personagem, criou uma movimentação com início no centro do tronco irradiando-se, depois, para os membros pelos braços, mãos e dedos. Esta situação permitiu, por sua vez, ter

27. Idem, p. 126.

28. Sónia Machado de Azevedo, *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, op. cit. , p. 56.

29. Idem, Ibidem.

melhor controlo sobre as tensões e a alternância voluntária entre a contracção e o relaxamento dos músculos. Delsarte diz-nos que “a cabeça é a sede de tudo o que é espiritual e intelectual, o tronco é o centro emocional e moral.”³⁰ Na verdade, o corpo, além de meio de expressão e comunicação, é o detentor dos mecanismos que traduzem os estados interiores do nosso corpo pois um gesto só é espontâneo se partir de um impulso interior, seja ele uma reacção à dor ou uma imagem cerebral, isto é, não surge como elemento individual mas sim em relação directa com outro elemento pois o gesto isolado é tendencialmente mecânico. O tronco é, neste sentido, um grande impulsionador de gestos e, por conseguinte, de emoções mas apenas se estiver em relação e escuta com o corpo. É, de facto, muito importante o corpo ouvir o próprio corpo não como um bloco único mas sim como um conjunto de necessidades particulares em relação com a mente.

De acordo com os princípios fundamentais enumerados por Delsarte saliento o “*Princípio da Correspondência*: para cada função espiritual corresponde uma função corporal; a cada função corporal corresponde um acto espiritual; o gesto vincula-se à respiração e desenvolve-se graças aos músculos, mas tem como apoio sentimentos, emoções e ideias.”³¹ Houve, com efeito, uma ideia pré-concebida da qual parti para o trabalho físico da minha personagem, mas foram os ensaios práticos e a escuta das necessidades do meu corpo que me levaram a compor o tronco como elemento crucial ou, diria mesmo, a base da movimentação de Enola. Os ensaios fizeram-me sentir que, para partilhar a patologia da personagem com o público, tinha de criar um corpo cru no sentido em que o tronco obrigava a uma certa rigidez e a movimentos menos límpidos. Esta mesma rigidez encontrada, permitiu agilizar e desacelerar os meus movimentos de forma mais orgânica e, por isso, credível. Esta pesquisa corporal teve várias fases tendo sido uma delas, fazer algumas acções de olhos fechados.

A carência de um elemento sensorial vital, possibilitou-me perscrutar melhor as necessidades e o funcionamento do meu corpo. O olhar pode descentrar a atenção de um impulso interrompendo a ligação entre a sensação (qualidade psicológica) e o movimento (físico que advém da sensação) quebrando uma acção que poderia trazer consistência ao trabalho de personagem. É vital deixar uma sensação actuar sobre o nosso corpo e mente para o actor saber reagir às mesmas e sobretudo exercitá-las pois

30. Idem, *Ibidem*.

31. Idem, p. 54.

não basta encontrar a rigidez do tronco, é necessário dar-lhe a firmeza que possibilite estabilizar a personagem eficazmente. Isto é, a rigidez do tronco em palco deve ser tão espontânea como o primeiro exercício que potenciou essa descoberta. Estar em palco não significa apenas a presença física mas também a presença espiritual numa relação entre impulsos e acções.

A entrada em cena como Enola ilustrava a adaptação física e psicológica da personagem. A cena em questão pressupunha erguer o tronco, deitado, repentinamente. De imediato houve um chorrilho de movimentos em excesso que aprendi a controlar no processo de ensaios pois numa fase primária, desperdiçava muita energia vital para o decorrer do espectáculo e acumulava tensões musculares desnecessárias. O treino e a escuta possibilitaram-me encontrar a síntese do movimento e a clareza da acção física associada à emoção e, por isso, à mente.

A economia do movimento é muito importante, sobretudo quando se trata de partes vitais para a movimentação da minha personagem, como era o caso do tronco. Apercebi-me, ao longo do processo de ensaios, que quanto maior era a economia de movimentação menor era possibilidade de surgirem gestos pessoais. Certamente que o despojamento total das minhas características enquanto actriz não constitui nenhum objectivo pois é a partir do meu corpo que visto outras personagens. No entanto, a riqueza está em encontrar possibilidades que diferem o tronco de Enola do meu tronco pessoal criando, assim, uma segunda natureza – o prolongamento do meu ‘eu’.

Criei, assim, um tronco e, por conseguinte, um corpo ficcional (no sentido artístico do termo) mas real na medida em que existe a partir do meu corpo e da minha mente. Porém, a motivação interior só passa a ser comandada pela mente quando, efectivamente, há um encadeamento e uma partitura a cumprir no espectáculo. Isto é, o corpo cria em função das suas necessidades e a mente segue-o e instala-se para assumir posteriormente a acção e a espontaneidade do conjunto. “Afinal, a memória muscular de um ser humano, sobretudo a de um actor, é extremamente desenvolvida; enquanto a sua memória afectiva, com a lembrança das sensações, das experiências emocionais é, ao contrário, extremamente frágil.”³²

O trabalho, concretamente da corporalidade da personagem, deve partir de motivações interiores para ser credível exteriormente, não só para o actor, mas também para o espectador. A construção deste tronco como ponto de partida da movimentação

32. Constantin Stanislavski, *A Criação de um Papel*, op. cit. , p. 52.

da personagem resultou de um diálogo constante entre a vontade instintiva do meu corpo e o pensamento da minha mente.

É de notar, ainda, que associado ao trabalho do tronco está a coluna vertebral cuja rigidez e verticalidade, propositadas no caso de Enola, foram precursoras na sua corporalidade. O tronco, como núcleo expressivo, como afirma Etienne Decroux,³³ fez surgir movimentos impensados do comportamento (acazos) que, posteriormente, se tornaram pensados para incluírem a partitura da personagem. Porém, criei também situações imaginadas que só depois foram adquiridas no corpo. É, então, possível criar sem pensar? Na verdade, um impulso não significa necessariamente um pensamento mas, sim uma necessidade orgânica. A questão é, uma vez consciencializado, este impulso passa a integrar o núcleo de acções inerentes à partitura da personagem e, por isso, são pensadas em conjunto com o corpo. A rigidez do tronco fez-me ter consciência de outros elementos de forma a potenciar e aprofundar a natureza da personagem: a cabeça tinha, obrigatoriamente, de girar com maior amplitude. Por outro lado, o tronco erecto permitiu-me dedicar mais tempo à relação entre os objectos e as mãos. Mas, de facto, a memória corporal tem primazia sobre a memória do pensamento, ou seja, o processo perceptivo e sensorial cede a informação colhida à mente, fundindo o visível com o invisível.

3.2.7. Marcha e postura de pé

É curioso terminar este trabalho com a micro-partitura responsável por desenhar o esqueleto da minha personagem. Ao abranger o corpo todo compõe, em suma, a partitura de Enola. Contudo, o facto do centro energético do movimento da marcha partir de um ponto específico (a cintura) levou-me a considerar esta composição como uma micro-partitura.

Para a concretização da marcha e da verticalidade procedi à desconstrução do andar quotidiano³⁴ o que pressupôs, na prática, a alteração da posição dos membros no espaço, no sentido cinestésico do termo. Inatamente, os músculos, os tendões, os ligamentos e as articulações transmitem impulsos sensoriais que nos permitem deslocar

33. Matteo Bonfitto, *O Ator-Compositor*, op. cit., p. 99.

34. Cf. 2.2 A Corporalidade da Personagem, p. 12.

no espaço através das fibras proprioceptivas,³⁵ porém, uma vez quebrada esta rotina, o próprio corpo contorna os obstáculos de volta à harmonia inata. Esta solução corporal passa, então, por movimentos involuntários mas que, muitas vezes, adquirimos para o trabalho dada a sua espontaneidade, pois racional e intencionalmente, nunca faríamos igual. Estes movimentos involuntários compõem, então, decisões do corpo destituídas da relação com a mente, logo resultam numa relação do corpo com o corpo ou, se preferirmos, da pele com os músculos, as veias, as artérias e o sangue que compõem a matéria-prima de que somos feitos.

A coordenação dos movimentos musculares é controlada pelo cerebelo³⁶, no entanto, não precisamos de pensar para nos deslocarmos no espaço³⁷. Todavia, a deslocação no espaço e a postura de pé representam actividades complexas que exigem força muscular, coordenação, equilíbrio, propriocepção. Embora sejam condições com as quais não nos preocupamos, quando nos são colocados obstáculos, como o da desconstrução do andar, o corpo, em relação com a mente, procura alternativa à deslocação familiar. Encontrado o novo andar, adaptado às características da minha personagem, fui eu própria aprendendo a lidar com esta nova forma de deslocação. Aqui, o centro do movimento brotava da cintura, repartindo-se nas pernas e na anca, que se regia por uma movimentação balanceada. Uma vez instalado o andar, procedi à experimentação da queda inerente a uma cena específica do espectáculo.

A queda interferia, essencialmente, com o corpo e por isso com o gesto o que me remete para duas das três linhas de pesquisa de Delsarte: a estática, por se ocupar das leis que regulam o equilíbrio do corpo e a dinâmica que se ocupa das leis dos movimentos conectados aos impulsos interiores. De facto, estas linhas de pesquisa preencheram grande parte do trabalho corporal da personagem pois a deslocação no espaço, encontrada para a Enola, pressupunha outros níveis quer de dinâmica quer de estática.

O equilíbrio de um corpo em constante oscilação muda, em grande medida, a

35. Cordões posteriores da medula do tronco encefálico que conferem a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio e de diversas actividades práticas.

36. Parte do encéfalo responsável pela manutenção do equilíbrio e da postura corporal bem como da aprendizagem motora (andar, correr, saltar).

37. Cf. 2.3 O contributo do Inconsciente pp. 14-15.

relação do corpo com o espaço e com a mente que se confronta com um reajuste constante de acordo com as necessidades de estabilidade. Por outro lado, a dinâmica do movimento sofreu também alterações consideráveis, não só o ritmo era antagónico, mas também complementar. Interiormente, a dinâmica exercia-se de modo rápido contrariamente ao exterior onde a dinâmica era lenta, de acordo com a natureza de Enola. Este encadeamento de mudanças, ao nível do comportamento quotidiano, levou à relação entrosada entre o interior e o exterior a nível psico-físico pois esta pesquisa só podia ser concretizada mediante uma relação afinada dos factores físicos e intelectuais.

Os impulsos desempenharam uma tarefa importante na descoberta da corporalidade da minha personagem, no entanto, se os impulsos físicos foram os precursores na corporalidade, a mente foi-o na passagem de impulso a acção: “ (...) a acção física é uma acção autêntica e coerente concretizada para o alcance de um objectivo; no momento de sua realização a acção torna-se psicofísica.”³⁸ As acções são, então, construídas a partir de sensações e percepções, motivadas por impulsos interiores, e justificadas pelo actor no processo da sua execução. Isto é, a corporalidade da personagem bem como o seu comportamento psíquico deve ser justificado na pertinência das acções com o objectivo de lhes dar vida e dar credibilidade ao espectador e ao espectáculo.

Criar e gerir a micro-partitura da marcha e postura de pé envolveu o estudo dos movimentos surgidos espontaneamente, em contexto de ensaio, e concretizados até o meu corpo obedecer detalhadamente à micro-partitura e, por sua vez, à partitura. Apesar das diferenças entre um movimento involuntário do corpo e um movimento imaginado e posteriormente executado, a partitura congrega em si as várias estirpes de movimentos. Estes podem ter origem no corpo (movimentos involuntários), como também na mente (movimento imaginado) pois no exacto momento em que se tornam conscientes e inerentes à personagem, passam a fazer parte da relação psico-física do actor sobre a personagem.

Os debates dramaturgicos à volta da leitura de *Oroδoro* levaram a equipa a diversas ideias sobre a personagem Enola. Todavia, foi apenas a experimentação física do meu corpo que permitiu descobrir, crescer e deslocar no espaço a Enola construída a partir do meu ‘eu’ anatómico. Contudo, a consistência de uma personagem

38. V. Toporkov, *Stanislavski alle Prove. Gli ultimi anni*; Milano, Ubulibri, 1991, p. 110 (citado por Matteo Bonfitto, *O Ator-Compositor*, op. cit., p. 39).

não é algo estanque na medida em que o progresso do trabalho, uma vez sólido, pode conduzir a novos movimentos involuntários. De facto, foi complexo gerir as micro-partituras de Enola pois cada uma delas, apesar de estarem em sintonia, possuía mecanismos específicos. Neste sentido, não obstante a partitura estar definida, surgiram, no decorrer da carreira de espectáculos, movimentos novos para contrariar uma tensão acumulada, para controlar a dicotomia de uma acção (corpo tenso e activo/voz passiva) que vieram enriquecer ainda mais a personagem.

O corpo comunica connosco em discurso directo, ou seja, no calor da cena. Neste sentido, o nosso dever é escutá-lo pois enquanto dominamos a partitura da cena não dominamos a partitura anatómica: “ (...) as coisas que eles costumavam fazer por instinto exigiam agora o máximo de supervisão e revelavam a extensão de sua ignorância quanto à anatomia e ao sistema de músculos locomotores.”³⁹

É extremamente importante esta escuta visceral de forma a não interromper o fluxo energético presente no nosso corpo pois as articulações não existem com o intuito de enrijecer o corpo mas para permitir que as extremidades sejam usadas de forma livre e flexível, potenciando, assim, a partitura da marcha e postura de pé.

39. Constantin Stanislavski, *A Preparação do Ator*, op. cit., p. 71.

4. CONCLUSÃO

A memória deste trabalho remete-me para um teatro anatómico onde existem dois grandes centros: a esfera do espectáculo e a da ciência.

Quando vemos um organismo em vida, devido aos conhecimentos da anatomia, da biologia, entre outros domínios, sabemos que este se organiza em níveis diferentes. Este conhecimento aplica-se ao corpo humano no sentido em que existe um nível de organização das células, dos órgãos e dos vários sistemas (entre eles o nervoso e o arterial). Assim, podemos pensar a totalidade do comportamento de um actor como sendo constituída por níveis distintos de organização à semelhança da nossa existência anatómica. O espectador vê o resultado: actores que exprimem sentimentos, ideias, pensamentos, acções, ou seja, situações que pressupõem uma intenção e um significado. A origem deste processo não está, porém, no espectáculo mas sim no alcance da estreita relação corpo-mente do actor, iniciada na nossa vivência e aprofundada no processo de ensaios.

A expressão corpo-mente não pretende sinalizar a inseparabilidade entre estes dois elementos mas alertar para a possibilidade da sua relação poder levar um comportamento quotidiano a um comportamento extra-quotidiano. Daqui nascem outras relações como o teatro anatómico ou, se preferirmos, a ciência teatral. O teatro faz-se com pessoas, nesse sentido, trabalha com a anatomia e, por conseguinte, com a ciência e com os progressos nos estudos feitos no corpo, na mente e com o corpo-mente.

Devemos contrariar a robotização dos movimentos privilegiando a atenção no nosso corpo pois os músculos têm também a função de nos alertar para a tensão. Um músculo em tensão alerta o nosso pensamento pela rigidez e desconforto sentidos sendo que, muitas vezes, o corpo precede a consciência desta mesma tensão, resolvendo o desconforto com um movimento involuntário. É nesta relação que a mente, muitas vezes, é mandatária do corpo. O actor deve estar atento a estes alertas do corpo – nosso instrumento de trabalho e alvo das investigações científicas.

De facto, é a adrenalina do palco, do aceleração do coração, do sangue a circular, isto é, o impulso do nosso organismo vivo que nos remete para o elo recíproco entre a ciência e a arte. O actor parte da natureza orgânica do ser humano para desenvolver o seu trabalho pois o actor, como diz Stanislavski, “dá vida ao processo de viver um papel.”¹ O actor é o seu próprio corpo e, deste modo, o corpo não pode ser

1. Constantin Stanislavski, *A Criação de um Papel*, op. cit., p. 76.

tratado como uma entidade apartada em si pois as sensações, as emoções e os pensamentos são construídos a partir das vivências do actor no mundo e com o mundo.

Na verdade, o ser humano é o reflexo do universo e da sua permanente relação com o universo e com o nosso próprio corpo pois o homem como matéria-prima, viva, só alcança o equilíbrio se se reger segundo as leis da natureza. Estas leis pressupõem impulsos que devem ser adoptados como ferramentas de trabalho do actor pois “(...) só vivenciando a história afectiva presente nos músculos é que poderá, conscientemente, provocar em si a metamorfose exigida no trabalho com a personagem.”² - a extensão psicofísica do ‘eu’ aliada à consciência artística. Esta consciência artística é que permite ao actor colher material genuíno como o acaso, a surpresa, o susto e os impulsos, retê-los na memória corporal, consciencializá-los através da partitura cénica, finalizando este percurso, incluindo a partitura da personagem na acção cénica. Assim como na Lei de Lavoisier³ também na arte do trabalho de actor nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.

O impulso não deve, então, ser reprimido pois esta inibição vai provocar outra reacção no organismo porque a nossa natureza biológica não permite o bloqueio. Este mecanismo torna-se consciente quando contornamos uma situação que não queremos enfrentar cuja regra aplica-se, igualmente, no trabalho de palco.

Cada personagem tem o seu ADN porque quem a dá à luz é o actor. As personagens não são mais do que sementes adubadas com o ‘eu’ de cada um de nós. Nestes termos, a personagem só frui quando há uma entrega do gesto e da psique ao texto e à acção. Isto é, quando se estabelece uma harmonia entre o ‘eu’ anatómico, o ‘eu’ ficcional e a acção, numa transparência viva e pulsante, que confunde o palco real com o palco cénico.

O trabalho de actor sustém-se através da troca de padrões quotidianos por padrões orgânicos numa resposta gestual (no sentido psico-físico) espontânea. O palco é, então, o laboratório dos actores cujo sangue que bombeia as vivências físicas e psicológicas tem um rótulo científico no sentido em que é a ciência que descodifica todos estes mecanismos.

2. Sónia Machado de Azevedo, op. cit., p. 136.

3. Lei de Lavoisier: Na Natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.”

Anexos

ANEXO 1



Figura 1 Símbolo de Asclépio

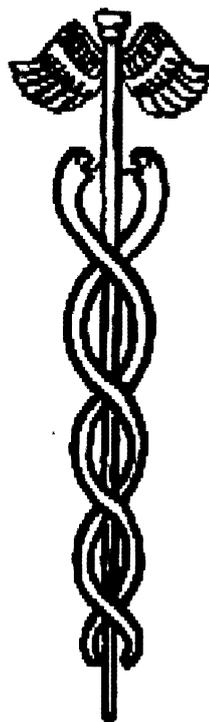


Figura 2 Símbolo de Hermes

Legenda – Estes dois símbolos têm origem na Mitologia grega. O símbolo de Asclépio, Deus da Medicina, é o símbolo da tradição médica. O símbolo de Hermes, Deus do comércio, dos viajantes e das estradas, foi introduzido mais tardiamente na simbologia médica.

ANEXO 2

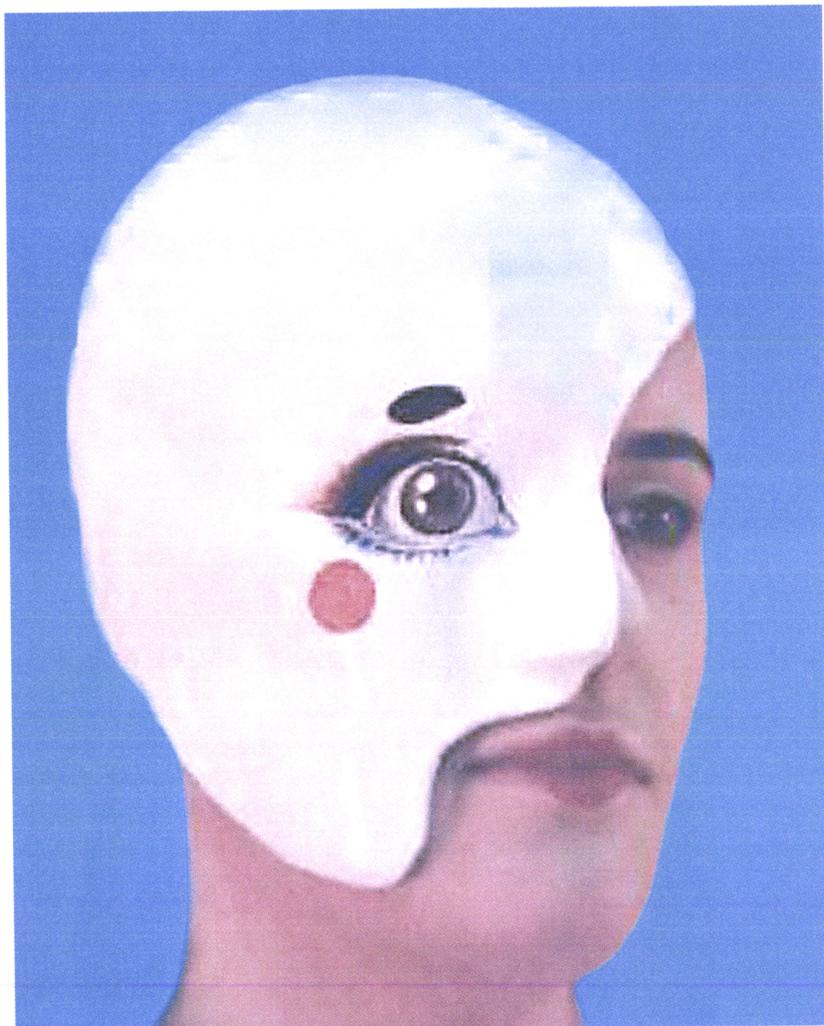


Figura 1 – Máscara da personagem Enola em *Oro8oro*.

ANEXO 3

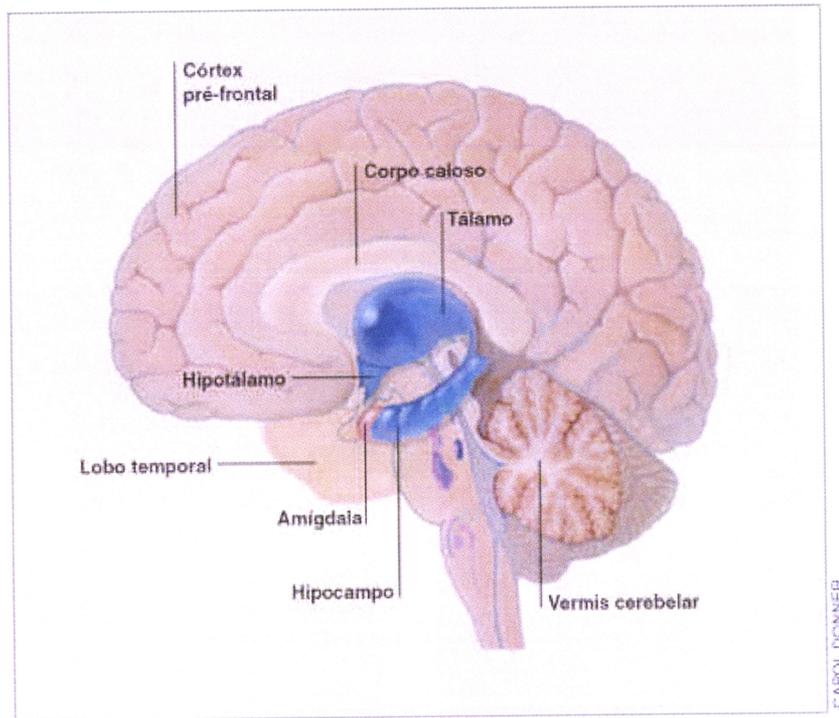


Figura 1 – Corte transversal do encéfalo.

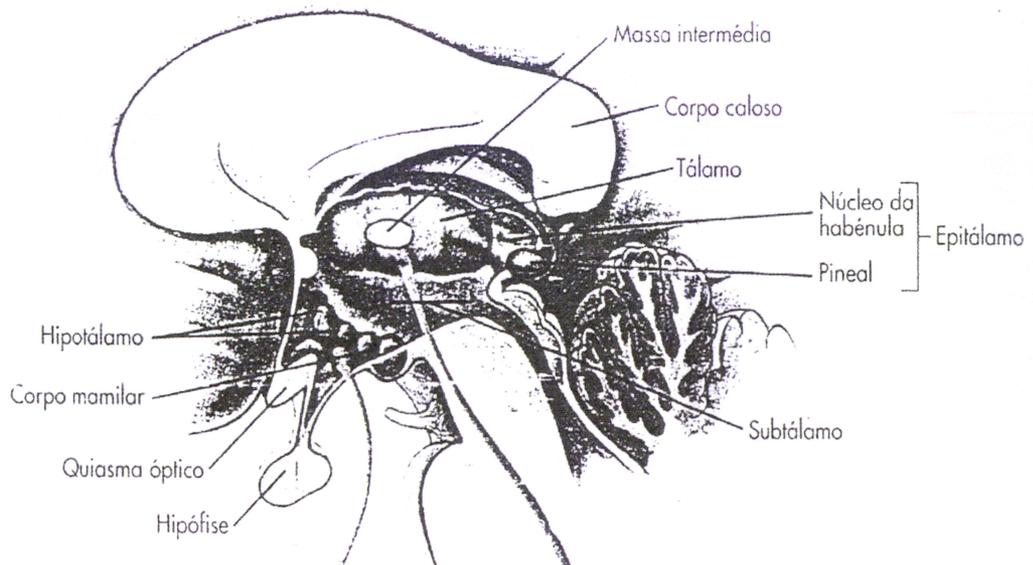


Figura 2 – Vista geral da metade direita do diencéfalo (parte do encéfalo entre o tronco cerebral e o cérebro).

ANEXO 4

Oroboro

de
Eduardo Dias

Personagens

Enola
Lady Mandalay
Papiro
Viola
Próspero
Cirurgiomante
Kalina (mimo cadáver)
Natalka (voz vibratória)
Emine (pele moldável)
Xolani (contorcionista)
Shikoba (homem pantera)
Donna Bule
Político
Clérigo
General
Mãe de Enola

Cena 1

Escuro.

Sobre a tela aparece a frase:

«Apesar de esta ser uma obra de ficção deve, todavia, ser vista com os olhos bem abertos.»

Escuro.

Enola (Off) – Histórias, como as ruínas antigas, são as ficções de impérios. Onde tudo o que se esqueceu paira nos sombrios sonhos do passado, ameaçando sempre regressar.

Enola sentada na varanda observa, com um ar absorto, o pátio da Clepsidra.

Cena 2

Enola (Off) – Metade da minha cara não existe.

Labirinto nocturno de Epidauro.

Mãe entra com Enola criança, arrastando-a.

Clepsidra

Porta Branca

Param frente à porta.

Porta abre e aparece a Papiro a escorrer palavras da pele.

Papiro olha para as duas.

Vira-se para dentro e avança.

Enola e a mãe seguem Papiro.

Cena 3

Interior do quarto de Lady Mandalay

Lady Mandalay está deitada sobre uma cama branca.

Papiro dirige-se a Lady Mandalay e murmura-lhe.

Lady Mandalay ergue-se e inspecciona Enola.

Lady Mandalay faz sinal a Papiro.

Papiro tira da veste uma bolsa de moedas e mostra-a à mãe.

Papiro sai.

Mãe sai atrás de Papiro

Enola fica só

Cena 4

Espaços comuns na Clepsidra

Enola deambula pela casa e encontra as outras personagens.

Entra Emine

Enola – Por viver na companhia deste exótico bestiário, o singular diluía-se por contacto até se tornar lugar-comum.

Entra Xolani

De tanto observar deduzi que estava a ser preservada para algo especial.

Entra Nataalka

Especial mesmo por entre a galeria de especialidades que era a Clepsidra.

Entra Shikoba

Seria instruída na arte de conduzir homens e mulheres ao êxtase com as vibrações da minha voz, como Nataalka?

Entra Kalina

Tornar-se-ia meu, o talento de morte impermanente de Kalina?

Entra Papiro dá a Enola um fruto cristalizado e faz sinal para que esta a siga.

Enola segue-a

Cena 5

Quarto de Lady Mandalay

Enola – No meu nono aniversário, Lady Mandalay informou-me de qual viria a ser a minha posição naquele estabelecimento.

Lady Mandalay faz sinal a Enola para se sentar.

Papiro retira-se

Lady Mandalay – Vem filha, senta-te. Se o desejares, virás a ser a puta de feiticeiros, exclusiva ao seu uso. Deste momento em diante, apenas aquelas hábeis mãos que esculpem a própria sorte, terão acesso às quentes encostas do teu corpo. Virás a

compreender as luxúrias abstractas daqueles que manejam as alavancas secretas do mundo e serás feliz ao seu serviço.

Enola ajoelha-se na borda da cama

Enola – Feiticeiros?

Ocasionalmente, enviada em busca de um remédio ou filtro menor para algum habitante da Clepsidra, os recados conduziram-me à Travessa dos Magos.

Travessa dos Magos

A rua em si, flutuante inconstante, plena de pequenos movimentos na periferia da visão, não apresenta uma imagem clara que eu conseguisse recordar. Alguns dos seus residentes, no entanto, são inesquecíveis. Os seus olhos. Os seus terríveis e conhecedores olhos...

Eu via-me nua perante um olhar que conhece as profundezas dos oceanos da fortuna nos quais as pessoas mais não são que peixes, um olhar que viu os secretos padrões das ondas nas incomensuráveis marés da circunstância. No meu estômago algo começou a enraizar-se.

Quarto de Lady Mandalay

Lady Mandalay – Existe, no entanto, uma condição que tem que ser satisfeita antes de iniciares os teus novos deveres.

Muitos dos que lidam na manipulação da sorte não deixam, para si, nada ao acaso. Antes que um feiticeiro entre plenamente em contacto físico com outro ser, uma precaução inflexível é exigida.

Secretismo.

Os êxtases dos feiticeiros são acontecimentos fantásticos e aterradores.

Não é desconhecido que certos fenómenos se manifestem espontaneamente, no auge do momento. No mundo dos mágicos, tais indiscrições podem ter consequências letais. A mais inocente confissão de corredor, se retransmitida a um inimigo suficientemente implacável, poderá empunhar uma terrível colheita para o incauto feiticeiro. Talvez ele seja ceifado pouco depois por frias mãos de olhos amarelos e esbugalhados nas palmas, ou talvez uma pústula no seu pescoço floresça nuns carnudos lábios púrpura, que lhe murmurarão obscenidades delirantes ao seu ouvido até que lhe seja despojada toda a sanidade.

O intangível continente das sortes é um território impregnado de riscos, e tu que virás a ser a prostituta de feiticeiros terás que te tornar a noiva do Silêncio.

Para este fim, serás levada a uma residência específica na Travessa dos Magos. Aqui, ser-te-á dada uma pequena lagarta seca, que revelará a mansão cinzenta rosada da tua alma aos dedos de um que aí aguarda, um Cirurgiomante de grande renome.

Entre os dois lobos do cérebro existe apenas uma frágil ponte de comunicação. Ponte essa que será cortada, impedindo o diálogo entre o teu lado intuitivo e o racional.

Depois ser-te-á concedido um ano de reajustamento. Terás que reaprender a andar com as pernas divididas e a pegar em objectos e manuseá-los sem o benefício de noção de profundidade. Certamente os teus movimentos possuirão sempre uma natureza lenta e ligeiramente trémula, mas se propriamente direccionada, não existe razão, para que esta qualidade de meio sonho, não seja em si, um apuro erótico.

Passado um ano Papiro tirar-te-á o molde do rosto e ser-te-á colocada a máscara. A máscara não terá abertura para audição ou visão. Serás cega e surda do teu lado direito. A natureza, assim como a magia tem os seus caprichos, por isso todas as sensações captadas pelo lado esquerdo são confiadas ao lado direito do cérebro. Assim devido ao corte subtil a informação nunca chegará ao lobo que governa a linguagem.

O teu olho verá, mas os teus lábios não saberão. Uma conversa que o teu ouvido recolha, não será repetida por uma língua ignorante das palavras que deve formar. Ficarás cega, mas não exactamente. A audição manter-se-á, após habituação e até serás capaz de falar. Mas ficarás Silenciada.

*Lady Mandalay faz soar um pequeno sino
Papiro entra e faz sinal a Enola para que a siga
Enola segue-a.*

Exterior da casa

Papiro inclina-se para Enola e sorri.

Papiro – Quando estiveres Silenciada e não puderes revelar as suas conclusões a ninguém, permitirei que leias todas as minhas estórias.

Sorri novamente e sai.

Enola – Foi a única vez que a ouvi falar.

Cena 6

*Travessa dos magos.
Interior da casa do Cirurgiomante.*

*Cirurgiomante entra com a minhoca numa bandeja e estende-a a Enola.
Ela pega na minhoca e leva-a à boca*

Cena 7

Quarto da Enola na Clepsidra

*Enola acorda como duas pessoas separadas
Após a luta interior enquanto coloca a máscara diz:*

Enola – Tudo o que me prometeram acabou por se passar.
Há doze anos atrás.

Dirige-se para a varanda.

Cena 8

Pátio da Clepsidra

Enola – Quem se intromete no meu sonho?

Viola entra. Atravessa o pátio, pára junto à porta e olha à volta.

Enola – Viola!

Pela minha condição e pela reclusão virtual que é o seu resultado efectivo, consegui, todavia, forjar um palco de compreensão. Um ponto de vantagem interna, de onde observo a vasta esfera de actividade humana, da qual a Máscara me excluiu. Esta perspectiva possibilitou-me certas introspecções tão perspicazes como peculiares.

Sei, por exemplo, que, muito para além de ser um oceano de ilimitada fortuna, o mundo é, também, um espumante turbilhão de sexo. Estabelecimentos como a Clepsidra são ilhas por entre aquela corrente, onde pessoas dão à costa arrastadas pelas marés da necessidade e da solidão. Algumas permanecerão aí para sempre, alojadas acima da linha da maré-alta. A maioria é levada pelo baixar da maré. Destes fragmentos reclamados pelo oceano, poucos pisam terra novamente ou pelo menos nesta latitude.

Viola, assim parecia, é uma excepção.

Viola chega à Clepsidra, Lady Mandalay observa-o e contrata-o

Recordo-A como um rapazinho desengonçado de ossos largos com catorze anos cujo trabalho na Clepsidra começara quando eu já tinha cinco anos de serviço. Apesar da cara larga e lisa e dos seus modos desajeitados, já naquela altura, Viola possuía uma rara e indefinível essência de personalidade a animar a instável moldura de adolescente de uma beleza de efeito perturbador.

Viola já de vestido sentada sedutoramente, rodeada pelo Político, General e Clérigo, conversando e rindo muito.

O laço que unia todos quantos admiravam o carisma de Viola era o facto de que ninguém o conseguia identificar. Permanecia um mistério, escondido sob todos os componentes estranhamente dispersos do rosto largo pobrementemente decorado, avassaladoramente tangível, eternamente inalcançável.

Sempre acreditei que os encantos dela tinham origem nas profundezas emocionais do nervoso e hesitante rapaz, e não num capricho fisionómico.

Cena 9

Varanda da Enola

Viola entra e senta-se com Enola, gesticulando como se estivesse a falar.

Enola – Regularmente, Ela vinha sentar-se e tomar chá na minha varanda para passar o tempo entre clientes. Uma diversão popular entre os habitantes da Clepsidra, por poderem revelar sem qualquer receio todas as suas aspirações ou ressentimentos.

Sempre me pareceu que pouco contribuía para estas discussões íntimas, não tendo confidências que possa partilhar. O melhor que posso oferecer em conversação são fragmentos impróprios e desconexos, impressões meio recordadas e acontecimentos relacionados com o mundo que conheci antes do Silenciamento.

Baralhando ainda mais a situação, metade de mim não consegue ouvir e é forçada a intervir sem saber se a outra pessoa terminara de falar.

Viola – ...e isso é absolutamente insuportável. Quando eu sair daqui tudo será diferente. Não tenho intenção de fazer da prostituição uma vocação para a vida. Um dia sairei desta Clepsidra e então...

Enola – Eu lembro-me que a minha mãe era uma mulher desagradável que se apressava para todo o lado de forma a acabar com a sua vida o mais rapidamente possível.

Pausa grande

Viola – Um dia serei uma grande actriz! Percorrerei o globo, transportando a minha arte às massas através de uma reconhecida companhia como a Trupe do collant Roto ou Os Actores do Pergaminho Mnemónico da Lança Vibrante. A pantomima, esteticamente pouco exigente que represento todos os dias para os meus clientes é, digamos, meramente um tosco ensaio dos inúmeros triunfos que me aguardam algures no futuro. Aliás...

Enola – Lembro-me de uma colcha que a minha avó me fez quando eu ainda era uma criança que era azul.

Viola – Aliás não vejo porque não...

Enola – Suponho que a minha real contribuição para estas conversas era a minha simples presença.

Ser um receptáculo para as aspirações e ansiedades de outros é a minha função no entanto, este facto nunca foi opressivo. Na verdade aprecio a exclusividade destes vislumbres da forma como a vida normal se desenrola. Orgulho-me da minha capacidade de desemaranhar as muitas e variadas personalidades que se me apresentam, desnudando-lhes as características essenciais que se ocultam sob fachadas de afectação e auto-ilusão. Viola é, no entanto, o meu único fracasso. Assim como toda a gente, sou incapaz de nomear aquele raro e precioso elemento no qual o desconcertantemente atractivo adolescente fundou a identidade Dela.

Viola – Um dia partiremos... Eu e Próspero. Apesar do seu talento ter sido subvertido num brinquedo pelas suas clientes, ele é um actor brilhante, selvagem e tão apaixonado. Um dia teremos, os dois, carreiras de sucesso. No entanto...

Enola – Um irmão cujo nome não me consigo recordar uma vez derrubou um pote de água fervida escaldando-me gravemente as pernas.

Viola – No entanto, não sei se ele deseja realmente partir... Angustia-me pensar que se quero progredir para coisas maiores terei que o deixar... Apesar de fazermos planos para abandonar a Clepsidra em conjunto, seguindo carreiras paralelas no mundo exterior, eu sei... Sei que isto é apenas ficção. E pior! Eu sei que o talento em bruto dele reduz o meu à insignificância e por isso dou por mim a usar a nossa proximidade para lhe estudar os pontos mais ricos da sua arte, guardando cada nuance de caracterização, cada eufemismo gestual de cortar a respiração, para o dia na minha carreira vindoura em que poderei usá-los.

Pausa grande

Enola *sorrindo* – Estava a chover na tarde em que eu quase sufoquei com uma pedrinha.

Viola *sorrindo* – Obrigado Enola. Agora tenho que ir. Tenho um cliente daqui a pouco.

Viola levanta-se e sai.

Cena 10

Varanda da Enola

Enola – Na manhã seguinte, Viola conseguiu invocar suficiente dureza ou força de carácter para informar Próspero de que o ia deixar. Ainda me consigo lembrar da feia peça representada pelos dois amantes alienados no pátio da Casa quando ainda o sol estava a nascer.

Espelho do público

Viola entra seguida por Próspero

Próspero – Não te podes ir embora!

Viola – Está decidido.

Próspero – E é assim que me dizes.

Viola – Como querias...?

Próspero – Que me respeitasses. Que não me tivesse mentido...

Viola – Não te menti...

Próspero – E o que aconteceu ao partirmos juntos, às brilhantes carreiras...

Viola – Nunca as levas-te a sério.

Próspero – Mentirosa! Mentirosa e traidora! Arranjas-te um lugar só para ti numa companhazeca e agora nem me olhas de frente. Descartas-me assim como um vulgar cliente...

Viola – Não é verdade.

Próspero – ...como um vulgar cliente para que todos te possam adorar. Eu não sou suficiente. Os teus clientes que te apapricam não chegam.

Viola – Pára.

Próspero – Não! Não vou ser desertado de uma maneira tão casual. Não vou permitir...

Viola – Está decidido.

Próspero – Pega nas tuas malas e leva-as de volta para o quarto.

Viola – Não!

Próspero – Se não o fizeres eu juro que me mato.

Viola – Não digas tolices.

Próspero – Olha para mim!

*Próspero tira um frasco de veneno duma bolsa
Pausa grande*

Viola vira-se e sai

Próspero olha à volta e sai.

Cena 11

Varanda da Enola

Enola – Nem uma mão cheia de meses passaram quando começaram a chegar notícias do sucesso estonteante de Viola. Parecia que o seu carisma impalpável era capaz de cativar audiências com a mesma facilidade com que em tempos enfeitiçara os seus clientes individuais. O seu desempenho no papel da trágica e infértil Rainha Gorda em O Sucessor de Duygu era já o falatório de toda a intelectualidade de Epidauro, e corria o rumor de que estava a ser preparada uma representação especial para Sua Eminência Escarlata.

Tais conversas eram tidas à parte de Próspero, mas em pouco menos de um ano a fama de Viola tinha-se espalhado ao ponto do jovem actor a conhecer tão bem como qualquer um. Ele parecia receber as notícias da ascensão Dela ao estrelato com menos ressentimento do que se poderia antecipar. Na verdade, excepto por uma frieza que lhe invadia o olhar quando se mencionava o nome Dela, Próspero permanecia indiferente às fortunas da sua antiga amante. Ele nunca falava Dela e os menos perspicazes poderiam supor que A tinha esquecido completamente.

Cena 12

Varanda da Enola e Pátio da Clepsidra.

Viola vira-se para a porta.

Enola – Agora, cinco anos depois, Ela regressara.

Viola bate à porta.

Enola – Descobri que queria desesperadamente avisar Viola, que era um erro voltar a este lugar, que Ela deveria partir imediatamente.

A porta abre trocam-se murmúrios

Viola entra.

A porta fecha.

Pausa Grande

Enola – Eu corri o mais que pude, mas quando cheguei a casa de minha mãe o pássaro já estava morto.

Cena 13

Anoitecer

Quarto de Próspero

Lareira acesa

Próspero está sentado junto à lareira e Viola está de pé junto à janela

Pausa

Viola – Trouxe-te um presente. *Tira uma bola de metal da mala preta e entrega-a.*

Próspero *aceitando-a* - O que é?

Viola – É um brinquedo... um brinquedo do intelecto. Dizem que é muito relaxante. Muitos dos mais atarefados mercadores que conheço afirmam que os acalma incomensuravelmente depois do buliço do comércio.

Próspero – O que é que tem de especial?

Ela afasta-se um passo da janela. Pausa. Deixa cair o saco numa cadeira e sorri nervosamente.

Viola – Poderá existir uma serpente dentro da bola, ou não. É esse o puzzle.

Diz-se que existe uma serpente capaz de se manter viva indefinidamente sem água, ar ou humidade, alimentando-se apenas da sua própria cauda. Disseram-me que é uma criatura muito pequena, que quando está enrolada é pouco maior que ponta do meu polegar.

As pessoas que fazem estes ornamentos alegadamente colocam uma destas serpentes dentro de cada bola antes de a selarem. Se reparares há uma costura à volta do centro.

Pausa pequena

Não a podes abrir, e tens que pensar se existe mesmo uma serpente no seu interior ou não. Tem a ver com a maneira como percebemos o mundo à nossa volta, e quando pensas sobre isso comesças a perceber que não importa se está ou não uma serpente lá dentro, e então podes pensar sobre o que é real e o que não é real, e... *pausa* e diz-se que é muito relaxante.

Próspero – Porque é que voltaste?

Viola – Eu não sei.

Próspero – Tu não sabes.

Viola – Eu... Eu não quero dizer que não saiba. O que eu quero dizer...

Pausa

O que eu quero dizer é que não existe nenhuma razão real para eu voltar aqui. O meu trabalho, a minha carreira, está tudo demasiado perfeito. Tenho bastante dinheiro. Tenho amigos. E terminei agora o papel da filha mais velha de Martim n'O Ferreiro da Sorte e toda a gente vai falar de mim durante meses. Por agora, não preciso de trabalhar. Posso fazer o que eu quiser.

Eu não tinha que voltar aqui.

Pausa

É que... Este lugar, esta casa, tem qualquer coisa. Há qualquer coisa dentro desta casa, qualquer coisa verdadeira. Não é uma coisa boa. É só uma coisa verdadeira e eu não sei qual é o seu nome, nem sequer gosto dela, mas eu sei que é verdadeira e que está aqui e senti, eu não sei, eu senti que tinha que voltar e olhar para ela. É como... *Pausa*

É como um acidente que eu vi... um agricultor, esmagado pela sua carroça. Ele estava vivo, mas as suas costelas estavam partidas e saíam-lhe pelo dorso. Eu não percebi o que elas eram ao princípio, porque estava tamanha confusão. Havia muita gente à roda, mas ninguém conseguia mover a carroça sem o ferir ainda mais do que o que ele já estava ferido.

Era verão, e havia muitas moscas. Eu lembro-me dele a gritar e a implorar que alguém enxotasse as moscas, e uma velha avançou e fê-lo por ele, mas ninguém se tinha mexido

até então, até ele lhes ter gritado. Foi horrível. Eu passei o mais rápido que pude porque ele sofria e não havia nada que alguém pudesse fazer, excepto a velha que enxotava as moscas com o seu avental.

Mas voltei para trás.

Eu parei apenas um pouco mais à frente, e voltei para trás. Não pude evitá-lo. Simplesmente porque era tão doloroso e tão real, aquele homem, estendido por baixo daquele peso enorme e a gritar pela sua mulher, pelos seus filhos, foi tão real que cortou tudo o resto no mundo, todas as coisas que a minha sorte e o meu dinheiro construíram à minha volta, e eu soube que significava qualquer coisa, e eu voltei lá e vi-o afogar-se no seu próprio sangue enquanto a velha lhe dizia para não se preocupar, que a sua mulher e os seus filhos estavam a chegar.

E é por isso que eu voltei para a Clepsidra.

Pausa grande

E eu ainda te amo.

Cena 14

Quarto de Próspero

Batem à porta

Próspero levanta-se e vai abrir a porta.

Donna Bule – Próspero. Querido Próspero, há quanto tempo? Quanto tempo passou desde que te vi a última vez?

Próspero – Passaram dois dias desde que aqui estive, Donna Bule. Tive saudades suas.

Viola dirige-se para a mala.

Próspero – No entanto, não é conveniente que eu a veja esta noite. Um membro da minha família veio de visita, e eu lamento que tenhamos que deixar os nossos desejos ao lume por mais um dia. Por favor seja paciente, Donna Bule. Você sabe que quando finalmente nos encontrarmos, a nossa união será mais doce por este adiamento.

Donna Bule *inclinando-se para olhar para Viola* – Isto é péssimo, Próspero. Simplesmente péssimo. Mas eu perdoar-te-ei. Como poderia eu fazer de outra forma. *sorriu*. Até amanhã então?

Próspero – Até amanhã caríssima Donna Bule.

A mulher afastou-se e Próspero fechou a porta, correndo a tranca.

Viola estremeceu.

Ele virou-se da porta fechada e olhou para Ela.

Os dois olharam um para o outro.

Pausa.

Cena 15

Quarto de Próspero

Ele avança na direcção dela, pausando para pousar o pequeno globo de metal sobre o tampo da mesa. Ele traça-lhe com a ponta da unha a linha do maxilar.

O arranjo de ligaduras que é o figurino de Viola tem um único fecho.

Ela levanta o olhar.

Ele começa a desenrolar a longa tira de gaze.

O cabelo Dela cai-lhe pelos ombros.

Ela arfa e abana a cabeça, Ele acena-lhe uma vez com a cabeça, Ela ajoelha-se no chão aos seus pés, Ela deixa a cabeça afundar-se até repousar na cadeira onde pousara a sua mala.

Atrás dela o cinto de Próspero caiu sem cerimónia no chão.

A bola de metal repousa sobre o tampo da mesa, brilhando e reflectindo tudo.

Viola está deitada de barriga no chão enquanto Próspero está agachado junto ao fogo, adicionando-lhe carvão.

Viola – Ainda me amas? *pausa hesitante* Apesar do que eu te fiz?

Ele não se virou para ela ao responder.

Próspero – Há uma serpente dentro da bola?

Pausa.

Imagens reais surgem do interior da bola. No final da sequência projecta-se a frase:

«Pedimos desculpa por esta realidade. A ilusão segue dentro de momentos.»

Cena 16

Varanda de Enola

Viola – ...mas porque me tinha esquecido dos fósforos rasguei a carta, e então quando ele entrou disse “Cheira-me aqui a papel rasgado”. Por um momento faltou-me o ar com vontade de rir, mas então o...

Enola – Uma vez a minha mãe fechou uma porta, uma vez ficou escuro, uma vez eu fui incapaz de parar de tossir.

Viola – Não vou ficar aqui para sempre, claro. Daqui a um mês mais ou menos tenho que começar a pensar no meu próximo papel, e seria impossível fazer isso aqui. Mas desta vez, quando partir, eu acredito que o levarei comigo. Sou suficientemente rica

para o manter até ele arranjar o seu próprio trabalho e parece-me ridículo que alguém com o talento dele o esteja gastar em...

As mãos Dela fazem um movimento curioso que em parte é um gesto teatral e noutra genuína repulsa involuntária.

Viola – ...em mulheres velhas feias e doentes como aquela horrível Donna Bule. Ele merece muito melhor. Eu podia olhar por ele, podia arranjar-lhe trabalho e talvez nenhum de nós venha a necessitar voltar a este lugar nunca mais, nem sequer para olhar para ele. Não achas que essa seria uma boa ideia?

Enola beberica a sua infusão pelo canto da boca e não diz nada.

Viola – Acho que o conseguimos fazer. Penso que nos podemos amar um ao outro e estarmos juntos sem que nada corra mal entre nós. Foi apenas a minha ambição que nos afastou e isso já está saciado. Tudo pode voltar a ser como antes, só que noutra sítio qualquer, num lugar melhor que este.

Claro que ele mudou. Suponho que ambos mudámos. Ele está muito calmo e muito... muito imperativo. Sim, é exactamente isso. Muito imperativo. É magnífico, não me estou a queixar de maneira nenhuma. Aliás, aqueles são os seus aposentos e ele está a ter a gentileza de me deixar ficar pelos próximos dois meses para que eu não tenha que manter o meu quarto na estalagem. Eu não me importo de fazer o que ele quer. Eu acho, sabes, acho que de certa forma é bom para mim, bom para quem eu sou como pessoa. Desde que a minha carreira saiu da casca, que ninguém me dizia o que fazer. Acho que isso me mimou demasiado. De alguma forma não me sinto bem com isso. Quando toda a gente me trata com condescendência o tempo todo. Acho que preciso de alguém que...

Enola – Uma cabeça peganhenta surgiu de entre as pernas da vaca e eu gritei.

Viola, fica momentaneamente paralisada a piscar os olhos.

Viola – Vou mandar vir as minhas roupas da estalagem. Tenho tantas coisas lindas que dificilmente parece justo. O Próspero diz que tem sítio para o meu guarda-roupa, mas não quer que eu use as criações mais exóticas quando estou com ele. Prefere coisas mais simples.

Pausa

Mas chega dos meus assuntos e vaidades. Por que lado da sorte andaste tu mesma nestes cinco anos que passaram?

Pausa

Madeixas de cabelo caem no vazio.

Cena 17

Varanda de Enola

Viola aparece na varanda de Enola vestida com umas coulotes de cabedal com uma robusta medida de corda enrolada à cintura a servir de cinto e com o cabelo rapado.

Viola – Eu, acho que fico melhor assim, não achas?

O que eu quero dizer é, bem, é que faz uma grande mudança. E acho que isto vai fazer bem ao meu cabelo, quando voltar a crescer. As pinturas tornaram-no tão quebradiço, uma nova cabeleira vai ser um alívio. E claro, o Próspero gosta dele assim.

Quer dizer, eu percebo como é que isto deve parecer, como é que isto deve parecer para quem não o conhece, mas... *Uma mão passou ao arrepio pelo crânio, num único movimento para trás...*mas a maneira como eu me visto é importante para ele, o meu aspecto, é tão importante para ele, o meu aspecto quando fazemos amor.

Enola – Nós vivíamos na rua do borralho verde.

Viola – Ele mudou, sabes. Ele agora quer coisas diferentes. E, e eu não me importo. Eu amo-o. Não me importo com as coisas que ele quer que eu faça. Eu até gosto, às vezes gosto por mim e não só por ele. Mas o facto, o facto de eu gostar é qualquer coisa que me assusta. Não me assusta, realmente, mas é como se tudo estivesse a mudar e a movimentar-se debaixo dos meus pés, como se eu também estivesse a mudar, e sinto-me como se devesse estar assustada, mas não estou. É tão fácil, simplesmente deixar-me ir. Tão fácil apenas deixar acontecer, e não me importo. Eu amo-o e não me importo.

Próspero (*De pé por baixo delas, a olhar para cima com uma mão levantada para proteger os olhos do sol*) – Viola?

Viola? A nossa refeição está quase pronta.

Viola murmura uma desculpa enquanto se prepara para sair, estica a mão e aperta o pulso de Enola, ela levanta o olhar até encontrar o de Viola. A sua voz cheia de tristeza.

Enola – Eu não acho que, antigamente, o bom fosse assim tão bom.

Viola volta-se e correu para ele. Trocam murmúrios e avançam em direcção à porta. Enola estica o pescoço para os ver.

Cena 18

Quarto de Próspero

Viola lava a loiça.

Viola – Que vou eu fazer esta noite enquanto Próspero trabalha? Acho que vou dar um passeio junto ao cais. Observar o reflexo da lua na água faz sempre maravilhas.

Com um breve grito de dor e surpresa Ela olha para baixo para descobrir que partiu uma unha num pedaço de comida seca e endurecida.

Viola – As minhas unhas estão uma ruína, roídas, desiguais, lascadas e avermelhadas junto ao sabugo. Quanto tempo levará para que elas voltem à sua antiga elegância.

Próspero – Viola!

*Ela vai ver o que ele quer, limpando as mãos na áspera camisa cinzenta.
Próspero está deitado na cama.*

Viola – Estás deitado! Não devias estar-te a preparar para os deveres da noite?

Próspero (*mentindo*) – Não consigo trabalhar esta noite. Estou doente.

Viola – Então e Lady Mandalay? Ultimamente têm havido muitas noites em que não tens trabalhado. Um quarto sem uso é ruinoso para os seus recursos. Outros foram dispensados por menos.

Próspero – Tens razão. Se não houver trabalho aqui esta noite, acontecer-me-á o pior. *Sorrindo* É por isso que tens que fazer o meu trabalho por mim.

Viola – É...? Tens...? Fazer...? Trabalho...? Não... Por favor não.

Próspero – Sim.

Cena 19

Quarto de Próspero

Donna Bule pega na mão Dela e puxa-a para si.

Donna Bule estendida na mesa, arfa barulhentemente como um peixe na tábua.

A veste sobe, revelando o corpo e, cobrindo o rosto de Donna Bule.

Viola, lutando contra a náusea, desvia o olhar, avançando e retirando-se como um pesado manequim movimentado pela mão de outrem.

As suas investidas são desespero nauseante.

Donna Bule beija Viola e sai, fechando a porta atrás de si.

A atriz senta-se numa cadeira com o rosto oculto por detrás das mãos.

A memória do beijo da matrona grossamente colada nos seus lábios.

Há um fraco espasmo de aviso.

A lutar silenciosamente contra o vômito, Ela não ouve Próspero a entrar.

Próspero – Pronto. Foi assim tão mau?

Alarmada pela voz dele, ergue-se instavelmente da cadeira e empurrando Próspero, cambaleia e vomita. Drenada, Ela engasga-se enquanto limpa os olhos.

Ela repara num vulto em cima de uma arca.

O vulto vai focando até se tornar no frasco de veneno .

Cena 20

Quarto de Próspero

Viola está embriagada junto à porta.

Viola – Tenho de partir. Deixar Próspero. Partir imediatamente e regressar ao calmante burburinho dos meus rapazes do guarda-roupa, à reconfortante solidão de decorar intermináveis linhas de texto. Se não for imediatamente, ficarei presa para sempre, esmagada pela gigantesca carroça das circunstâncias, a gritar para alguém afastar as moscas. Se eu não for imediatamente...

Próspero – Viola. (Impacientemente) Viola.

Ela vira-se para dentro fechando a porta.

Próspero – Meu amor? Acendes uma lanterna por mim? Está muito escuro aqui.

Cena 21

Quarto de Próspero

Os dedos Dela lutam com o fósforo por um segundo antes de o acender, e então levanta a chama para junto do pavio da vela.

Vela acende

Próspero está deitado de lado por cima dos retalhos da colcha e está a usar um dos figurinos Dela.

Ele sorri.

Próspero – Eu tinha que voltar. Não podia simplesmente deixar-te aqui.

Viola – Mas... o que é que queres dizer? Tu não foste a lugar nenhum. Tu...

Próspero – Eu deixei-te. Não te lembras? Eu deixei-te porque era muito importante para mim que as pessoas conhecessem o meu nome. Eu sei que deves ter achado injusto, mas tu eras apenas normal e eu sou uma criatura especial. Tenho algo raro dentro de mim, um charme único que os homens não têm palavras para descrever, e embora eu te amasse profundamente, profundamente, era meu dever expor o tesouro que eu sou ao mundo e a todas as suas pessoas. Seguramente isto não está para lá da tua compreensão. Mas tudo isso já acabou. Agora, pessoas de toda a parte sabem o meu nome e são atraídas como mosquitos pela chama dentro de mim, cuja natureza só eu posso nomear. Agora estou completa, e estou livre para te poder amar uma vez mais. Eu adoro-te. Eu venero-te. Eu amo-te, amo-te mais do a qualquer outra coisa do mundo excepto a fama. Mas... *Pausa enorme* ...mas ainda me amas? *Pausa grande* Apesar do que eu te fiz?

Viola *Voz profunda e masculina* – Há uma serpente dentro da bola? *Fraco lamento desesperado* A minha voz... A minha voz...

Próspero – Talvez eu seja uma bola. Talvez a insondável qualidade que os homens vêem em mim seja uma serpente, que se come a si mesma dentro de mim, a sua realidade material questionável, os seus efeitos sobre a mente indiscutíveis. *Lambendo os lábios* Deverei dizer-te o nome da minha serpente? Deverei dizer o nome daquela coisa que me torna vulnerável, que me faz ser amada, venerada, celebrada?

Viola abanou violentamente a cabeça mas não é capaz de produzir o mais pequeno som.

A chama da lanterna estremece.

Próspero – Culpa.

Sabes, é vital para o que eu sou. É a dor que me conduz, e sem ela eu não sou nada. Oh, meu amor, eu tenho tanta vergonha de todo o mal que te provoquei.

Podes perdoar-me? Oh, meu amor, pareces tão rígido. Que insensível que fui em magoar-te desta maneira tão indiferente e terrível.

Próspero senta-se e avança para Viola com braços implorantes, profere meias palavras inaudíveis de explicação e desculpa.

Viola bate-lhe na boca com a parte de trás da mão.

Próspero cai para trás, cobrindo o rosto e rebolando até ficar curvado sobre os retalhos de costas para Viola.

Próspero com as mãos na boca e começa a chorar.

Quase por vontade própria, os dedos Dela meio dormentes e demasiado grandes, avançaram para o nó na corda que servia de cinto, que lhe apertava o estômago como um punho.

Ela viola-o, brutalmente, e sem nenhum prazer.

O pavio da lanterna vai ficando mais pequeno, até que se afoga e morre.

Ela começa a chorar.

Cena 22

Sol a nascer

Viola – Eu não tinha o direito. Não tinha o direito de te tratar assim...

Próspero – Por favor. Não importa.

Viola – Vais ficar? Ficas aqui comigo?

Próspero – Não posso.

Viola – Mas... o que é que eu vou fazer se fores embora? Não existe razão para ires embora.

Próspero – Há o meu trabalho. O meu trabalho e a minha carreira.

Viola – Mas e eu? Vais deixar-me aqui nesta prisão, não vês? Agora nunca mais vou sair daqui. Por favor. Eu faço tudo o que tu quiseres, mas não deixes aqui.

Próspero – Devias ter pensado nisso antes de te vingares.

Viola – Oh, por favor, eu já pedi desculpa. Pensa naquilo que fomos um para o outro e perdoa-me.

Próspero – É tarde, meu amor. É demasiado tarde.

Viola – Não te vou deixar ir. Não vou deixar que nos separemos outra vez.

Próspero – Por favor. Eu não quero uma cena. O que aconteceu da última vez foi tão embaraçoso.

Viola – Oh, não te preocupes. Eu não vou fazer uma cena.

Próspero – Ótimo. Agora, tenho que enviar um dos criados da casa pedir a minha carruagem para de manhã e tratar de enviar o meu guarda-roupa de volta à estalagem.

Viola – Não me deixas nada? Por favor. Deixa-me ficar com o vestido violeta.

Próspero – Não.

Viola – Não vês o que me estás a fazer? Estás a levar tudo! Como é que isto foi acontecer.

Próspero – Não finjas ingenuidade. Estamos na Cidade dos manipuladores da sorte.

Viola – Falas-me tu de sorte? Já não tenho a certeza de que a sorte exista. Existe sorte, ou apenas circunstâncias sem forma ou padrão, uma onda sem sentido que arrasta tudo à sua passagem?

Próspero – Há uma serpente dentro da bola?

O sol nasceu completamente

Cena 23

Varanda de Enola e pátio da Clepsidra.

Enola – Viola está de partida... Ótimo... Pergunto-me se desta vez Ela virá para se despedir?

Próspero atravessa o pátio. Pára, olha para Enola.

Pausa grande.

Próspero avança e sai.

Pausa grande

Enola – Eu já vi aquele sorriso antes! Um sorriso de feiticeiro.

Pausa grande

Levanta-se subitamente, faz cair a cadeira no chão. Move-se rapidamente, com uma estranha tremedeira, enquanto corre através do pátio.

Viola está sentada à mesa, rígida e direita numa cadeira. Ela parece estar a olhar para dois objectos que repousam em cima da mesa. Aproximando-se da mesa, Enola olha mais de perto.

Um dos objectos é uma simples bola de metal, o outro um frasco de vidro.

Ela repara que Viola não respira.

Enola sai pela porta, engasgando-se e aos tropeções, de regresso ao pátio.

Enola – Eu quero gritar para as janelas indiferentes da Clepsidra, ainda fechadas à luz da manhã. Um crime monstruoso foi cometido. Uma atrocidade de assombrosa magnitude e escala que é tanto abstracta como intangível, uma monstruosidade infinita. Eu quero gritar e acordar até mesmo toda a Cidade de Epidauro, para esta abominação. Mas claro, eu não posso dizer nada. A enormidade que ocorreu permanecerá trancada dentro de mim, uma coisa fria com escamas e repugnante dentro da minha mente, que nunca poderá ser vista, nunca poderá ser tocada ou contada a ninguém. Aninha-se, aninha-se enrolada na inalcançável escuridão por detrás da máscara, para além de provas, para além de refutas. Talvez nem exista.

BIBLIOGRAFIA

Livros

AZEVEDO, Sônia Machado de (2004), *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, 1.^a Edição, São Paulo, Editora Perspectiva.

BARBA, Eugénio (1994), *A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral*, trad. Patrícia Alves, São Paulo, Editora Hucitec.

BONFITTO, Matteo (2002), *O Ator-Compositor. As Acções Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba*, São Paulo, Perspectiva.

DAMÁSIO, António R. (2001), *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*, 22.^a edição, Mem Martins, Publicações Europa-América.

ECO, Umberto (2003), *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, 10.^a Edição, Lisboa, Editorial Presença.

ISRAEL, Lucien (1998), *Cérebro Direito Cérebro Esquerdo. Culturas e Civilizações*. Colecção Epigénese e Desenvolvimento, Lisboa, Instituto Piaget.

PHIPPS, Wilma J. et al (1995), *Enfermagem Médico – Cirúrgica. Conceitos e Prática Clínica*, Volume II, Tomo I e II, 2.^a Edição em Português, (Tradução da Quarta Edição em Inglês), trad. Helena dos Santos Azevedo, Lisboa, Lusodidacta.

ROBERT, Jacques-Michel (1982), *Compreender o nosso Cérebro*, 1.^a Edição, Lisboa, Edições 70.

SEELEY, Rod R./ STEVENS, Trent D./ TATE, Philip (2001), *Anatomia & Fisiologia*, Lisboa, Lusodidacta.

STANISLAVSKI, Constantin (2007), *A Criação de um Papel*, 12.^a Edição, trad. Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

STANISLAVSKI, Constantin (2002), *A Preparação do Ator*, 18.^a Edição, trad. Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Internet consultada

BATISTA, Marcos António; SISTO, Fermino Fernandes (Outubro – Dezembro de 2005), Campinas, *Estudos de Psicologia – Estudos para a Construção de uma Escala de Ansiedade para Adolescentes*.

Website:

<http://www.scielo.br/pdf/estpsi/v22n4/v22n4a02.pdf>, pp. 347-351.

Acesso em 20 Julho 2009.

JUTTEL, Luiz Paulo; SANDRINI, Rafaela (2008), *Comissurotomia: a unidade da mente em teste*, (Grupo de Pesquisa: Filosofia da Mente e Ciências Cognitivas, Junho de 2008).

Website:

<http://filosofiadamentecognicao.blogspot.com/2008/06/comissurotomia-unidade-da-mente-em.html>

Acesso em 16 Julho 2009.

Neurologia (2008), *Síndromes Neurológicas (Visão Anátomo-funcional e Semiológica)*.

Website:

<http://www.scribd.com/doc/2373845/Neurologia> - pp. 9-12.

Acesso em 08 Agosto 2009.

NOBEL FOUNDATION, The (1981), *Roger W. Sperry, The Nobel Prize in Physiology or Medicine 1981 – Autobiography*, (Published in *The Nobel Prizes 1981*, Editor Wilhelm Odelberg, [Nobel Foundation], Stockholm, 1982).

Website:

http://nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1981/sperry-autobio.html

Acesso em 20 Julho 2009.

NOBEL FOUNDATION, The (1963), *Sir John Eccles, The Nobel Prize in Physiology or Medicine 1963 – Biography*, (Published in *Nobel Lectures, Physiology or Medicine 1963-1970*, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1972).

Website:

http://nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1963/eccles-bio.html

Acesso em 25 Julho 2009.

REZENDE, Joffre M. de (2004), *O Símbolo da Medicina: Tradição e Heresia* (Conferência de abertura do IV Congresso Brasileiro de História da Medicina, São Paulo, 17/12/1999. Publicado em 12/05/2001, actualizado em 25/06/2004).

Website:

<http://usuarios.cultura.com.br/jmrezende/simbolo.htm>.

Acesso em 10 Setembro 2009.

ROCHA, Ana, et al (s. d.), *Receptores Sensoriais – Visão* (Escola Superior de Tecnologias da Saúde do Porto). Consultado no site <http://www.estsp.ipp.pt/>

Website:

http://www.estsp.pt/~ac10040538/receptores/receptores_sensoriais_ficheiros/page0005.htm

Acesso em 04 de Agosto 2009.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, Santa Barbara (s.d.), *Michael Gazzaniga*.

Consultado em: www.ucsb.edu/

Website:

<http://www.psych.ucsb.edu/~gazzanig/cv.htm>

Acesso em 20 Julho 2009.

URBAN, Paulo (2001), *O Simbolismo da Serpente*, (Publicado na Revista Planeta nº 341, Fevereiro de 2001). Consultado em: www.paulourban.com.br

Website:

http://www.amigodaalma.com.br/conteudo/artigos/simbolismo_serpente.htm, pp. 1-2.

Acesso em 14 Junho 2009.

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia (2009), *Julian Jaynes*.

Website:

http://en.wikipedia.org/wiki/Julian_Jaynes

Acesso em 24 Julho 2009.

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia (2007), *Odile Jacob*.

Website:

http://en.wikipedia.org/wiki/Odile_Jacob

Acesso em 29 Julho 2009.

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia (2009), *Paul Broca*.

Website:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Broca

Acesso em 17 Agosto 2009.