



Irmãs do tempo: as bruxas Gênese de um espetáculo

Rachel Ornellas

O percurso do nosso trabalho começou a ser traçado em 1992, ao experimentarmos o “Contato Improvisação” num curso sobre essa técnica oferecido no Espaço Viver, em São Paulo, pela professora Tica Lemos, introdutora dessa modalidade no Brasil e realizadora de *performances* e demonstrações em festivais, *shows*, locais públicos, escolas públicas e particulares de 1º e 2º graus e em *workshops*, que contaram com a nossa participação durante o ano de 1994. Estas *performances* serviram como ponto de partida do nosso trabalho.

O desejo de continuar praticando essa técnica e de elaborar um trabalho cênico a partir dela guiou-nos para uma parceria de pesquisa que se iniciou no ano de 1995. Nessa retomada, resolvemos, de início, praticar sozinhas a técnica de Contato Improvisação e explorar a “Voz em Movimento”, que consiste na técnica de pesquisa vocal de Madalena Bernardes,¹ para podermos nos aprofundar na linguagem e descobrir um caminho de construção cênica que permitisse explorar voz e movimento fundindo as duas técnicas. O objetivo era elaborar uma montagem cujo tema e caráter só bem depois se fariam perceptíveis. Retomamos alguns exercícios já praticados em aula, em *workshops*, ou

sugeridos em vídeos, livros e publicações sobre Contato Improvisação; ao mesmo tempo, praticamos diferentes seqüências vocais a partir da pesquisa de “Voz em Movimento”. Mais tarde, começamos a construir nossas próprias seqüências. Reconhecemos nesse momento que, para nos aprofundarmos nas técnicas, deveríamos nos aventurar na experimentação, libertando-nos da ânsia por acertos, intensificando a concentração, e priorizando, assim, a construção do imediato sem medo de errar.

Nossos papéis desdobravam-se em coordenadoras, praticantes, observadoras e avaliadoras da nossa própria experiência; para tanto, também recorremos ao equipamento de vídeo, à máquina fotográfica e ao caderno de anotações, auxiliares que nos forneceram *feedback* e material para reflexão sobre a nossa prática. Outros princípios foram estabelecidos na nossa prática inicial, destacando-se como fundamentais no nosso processo de trabalho, e no perfil que este adquiriu, a pesquisa com a linguagem da improvisação a partir dos princípios do Contato Improvisação e “Voz em Movimento”, e da ausência da figura de um coordenador.

Ambas as técnicas têm a improvisação como essência do seu funcionamento, ou seja,

Raquel Ornellas é atriz, mestre em teatro pela ECA/USP, dançarina de Contato Improvisação e professora.

1 Para descrições detalhadas dessa pesquisa, ler o capítulo 3: “Voz em Movimento” (Ornellas, 2001, p. 40).

a partir de elementos fornecidos e exercitados por estas existe o espaço para a prática de infinitas recombinações livres, sendo esse princípio uma importante peça norteadora de nossas experimentações. Através da percepção física tivemos a chance de, ao praticar, observar as nossas opções de movimento e voz durante a execução. O foco nas propriedades físico-corporais nos permitiu perceber objetivamente que evoluções de movimentos, aparentemente inconseqüentes para nossa pesquisa, constituíam-se etapas necessárias deste fazer.

Nossos encontros estenderam-se ao longo de cinco meses em 1995, com a freqüência de três vezes semanais e duração de três horas cada um, em estúdios particulares. Foi nesse período que criamos e estabelecemos várias seqüências aleatórias de sons e movimentos importantes para compor um ‘código’ comum, particular e subjetivo, de comunicação entre nós duas, o qual retomávamos espontaneamente sempre que necessário.

Esses cinco meses podem ser divididos em três etapas de durações diferentes.

Primeira etapa

Na primeira etapa, exercitamos as habilidades exigidas pelas duas técnicas, explorando o corpo como instrumento a ser treinado, porém sem perder de vista os seus limites e o seu trato saudável e consciente. As habilidades exercitadas foram concentração, presença, escuta do outro

e de si mesmo, consciência corporal, compreensão e percepção de algumas leis da física: consciência cinestésica, localização espacial, aceitação e exploração dos limites² físicos de cada uma, aceitação de mudanças rápidas, trabalho com o desequilíbrio, relativização da idéia de esforço, exercícios de ‘deixar ir’ e a prática do prazer e da ludicidade. Procurávamos alcançar um grau de habilidade física que satisfizesse a ambas e que nos fizesse sentir física e vocalmente bem.

O bem-estar físico comporta uma série de conceitos vindos das correntes artísticas contemporâneas de dança e teatro que também são explorados em Contato Improvisação e em “Voz em Movimento”, os quais serão abordados no decorrer do trabalho, quando conceituaremos separadamente as duas técnicas. O corpo do intérprete visto como um instrumento, que deve ser afinado, lapidado e conhecido, remeteu-nos a exercícios corporais, alongamentos, exercícios de aquecimento desenvolvidos pelas duas técnicas ampliando nossa consciência corporal e nossos limites físicos. Essa etapa, a mais longa, foi a base estrutural da nossa pesquisa.

Segunda etapa

Na segunda etapa, acentuamos nossa pesquisa na união do corpo e da voz a partir das duas técnicas e usando a linguagem da improvisação. Conforme íamos praticando sentíamos claramente a fusão entre as duas técnicas, ou seja,

2 Um evento ocorrido em São Paulo, em 1997, contribuiu para esclarecer sobre a noção de aceitação dos ‘limites físicos’. O *performer* e professor Alito Alessi, diretor do *Danceability* e da *Joint Forces Dance Company*, e que atua com deficientes físicos, auditivos e visuais e não-deficientes, unidos na criação de um trabalho de dança envolvendo a técnica de Contato Improvisação, demonstrou (em *workshops* na AACD-SP e no Centro de Práticas Esportivas da USP) que a questão dos ‘limites físicos’ é algo para ser repensado, dando o exemplo de um paraplégico que conseguiu desenvolver suas potencialidades na dança a partir do momento em que passou a aceitar suas limitações físicas, aprendendo a considerá-las mais como fator distintivo do que negativo. Para Alessi, o mesmo acontecerá a uma pessoa não-deficiente que quiser atingir o seu máximo; ela só o conseguirá quando também souber “aproveitar” os seus limites, que podem ser a idade, a compleição física, o peso, a menor flexibilidade, etc.

tanto as manifestações corporais (a imagem do corpo deslocando-se no espaço) quanto as vocais (o som) eram compreendidas como *movimento*. Como reforço disso sentíamos a necessidade de que nossos corpos se ‘expandissem em som’, quando estimulados por certas evoluções do corpo, e, inversamente, que o som desejava se realizasse em imagem corporal.

Durante essa etapa, observamos várias inter-relações entre movimento corporal e sonoro. Às vezes, ocorria o predomínio de um dos ‘movimentos’ (sonoro ou corporal) sobre o outro; outras se dava a continuidade de um para o outro, sem rupturas; numa terceira situação, um guiava e estimulava a execução do outro. Essas variantes ainda eram exploradas diferentemente pela nossa atuação em cada momento, podendo ser na forma de diálogo, na composição partilhada ou na atuação individual.

Com a prática da improvisação vocal, começamos a criar um repertório sonoro, feito de pequenas seqüências, que empregávamos na criação de diálogos ou de composições. Algumas seqüências, como *aromissa, sunset, ticktickicki...*, eram anotadas e retomadas posteriormente. Outras, de que não havia registros, espontaneamente retornavam durante a improvisação. As palavras articuladas que se originaram na improvisação vocal vieram de uma prática com os fonemas e as seqüências sonoras.

A maior preocupação era com o aspecto significativo da palavra, embora não nos negássemos a trabalhar com o significado de algumas delas, quando surgiam. Por sua vez, essas seqüências sonoras geravam para nós “imagens” por livre associação de idéias, que consigo traziam significados. “Ampliávamos” tais imagens com o corpo considerando ritmo, sonoridade vocal e, nesse momento, também o significado da palavra possivelmente articulada. Essas imagens seguiam uma fluidez ou transformavam-se rapidamente em outras – ou então, simplesmente, voltávamos a seguir um trabalho de composição através da dança e da voz, sem nos fixarmos em nenhuma delas. As imagens que tinham alguma importância particular para uma

de nós eram comentadas e registradas no caderno. Aqui surgiram as composições de animais que irão aparecer no produto final: o cavalo, o gato e o pássaro.

O Contato Improvisação, por sua própria essência, estabelecia entre nós duas uma harmonia e uma relação através do toque, da troca de peso e de fluência, porém, muitas vezes, nossa dança não se sustentava por longos períodos – ao contrário do que ocorria com a prática vocal, em que empregávamos a livre associação de idéias. Permanecer dançando por um tempo mais longo passou a ser o objetivo. Percebemos que a dança de Contato Improvisação tem níveis diferentes de energia que devem ser percebidos e respeitados. O silêncio corporal ou as situações de vazio de certos momentos começaram a ser aceitos e identificados como parte da dança. Descobrimos que não devíamos interromper a intenção de dançar, mas apenas acalmar a ansiedade e ficarmos prontas para o ‘novo’ que, surgindo, pudesse transformar o vazio em algo que valesse a pena prosseguir. Com isso, tínhamos de insistir na qualidade da energia que nos mantinha conectadas uma á outra, tanto durante a dança movimentada como no repouso.

Já a criação de diálogos ou composições sonoras, embora prolongadas, necessitavam de maior esforço para que resultassem em algo mais do que composições atropeladas e sem forma definida – contrariamente ao que ocorria na prática de Contato Improvisação. Na junção das duas manifestações, as dificuldades começaram a ser vencidas, abrindo o caminho para atitudes inesperadas: ‘abraçar’ uma a outra com a voz, enviar impulsos sonoros com nossos ‘braços vocais’, empurrar forte e fracamente, fazer ‘girar’ fonemas ao nosso redor, ‘bater’ certas palavras sonoras contra o chão, ‘deslizar’ com outras e ‘pular’.

Terceira etapa

A última etapa foi alcançada devido à nossa insistência em explorar certas seqüências sonoras e em valorizar “imagens” ou movimentos que

despertassem nosso maior interesse durante o próprio ato de fazer. Para que conseguíssemos catalisar nossos esforços, visando a tornar definida uma proposta cênica, propusemo-nos a nos fixarmos mais nas situações e nos movimentos temáticos que experimentávamos, amadurecendo-os e perseverando em dar continuidade a uma imagem criada – procedendo, assim, de forma exatamente contrária àquela que até então praticávamos, com mudanças rápidas e constantes. À medida que percebíamos uma composição que parecesse promissora, detínhamo-nos nela até explorar o máximo de possibilidades percebidas no momento. Poderia ser uma dança de solo com gemidos ou outra em que uma de nós ficaria como suporte enquanto a parceira trabalharia com sons de *staccato*. Não importava o tipo ou a qualidade do material escolhido, estávamos interessadas em dar continuidade ao desenvolvimento de um tema. A variedade de temas ou qualidades de movimentos que apareceram foi bastante rica, e uma delas foi o germe inicial da concepção de *Irmãs do Tempo*.

Explorávamos sons através do ressonador da cabeça. Nessas tentativas, aconteceu um tipo de seqüência sonora com uma qualidade vocal que resolvemos investigar. Sons agudos, distorcidos, contínuos, altos, com desenho esférico que mantivemos num diálogo entre nós duas, explorando suas possibilidades de volume, intensidade, altura, desenhos, sem perder a essência do som inicial. Permitimos que o som se ramificasse para movimentos do nosso corpo, os braços se abriram, o tronco girava no ritmo do som, uma das mãos apontava com o dedo indicador finalizando a extensão do desenho do som. Ambas estavam no mesmo movimento, numa estrutura de diálogo, mantendo a essência da construção.

Durante a avaliação, notamos que ambas havíamos tido a mesma percepção (víamos duas bruxas) daquela construção corporal e sonora. Várias imagens foram construídas, registradas e repetidas durante essa etapa, mas nenhuma delas nos interessou tanto quanto aquela, cujas fi-

guras nos cativaram completamente desde aquele momento.

Era evidente que o processo da prática de Contato Improvisação e “Voz em Movimento” não havia se esgotado, até porque a idéia nasceu de uma construção física. Mas havíamos chegado a um ponto em que a imagem das bruxas respondia a vários desejos e ansiedades germinados em nossa prática, ou seja, a construção cênica a partir do corpo e da voz. Resolvemos aplicar essas técnicas no universo dessas personagens. A partir do nosso imaginário sobre bruxaria, intuímos que os atributos ligados a essas figuras eram fortemente adequados para as qualidades trabalhadas em Contato Improvisação e Voz em Movimento, principalmente porque a bruxa está em constante transformação ou transformando coisas. As metamorfoses eram o canal pelo qual exploraríamos as duas técnicas. Mas, para além do nosso interesse por essa característica, também nos movia o fato de ser um tema que reflete e discute o universo feminino a partir do lado sombrio, marginal e exacerbado da mulher. Embora, a princípio, a personagem bruxa tenha suscitado um volume de referências pessoais, levando-nos a formular imagens a partir de nossas experiências mais particulares, resolvemos enriquecer a representação que faríamos delas, extrapolando nosso universo privado, através de um estudo que levasse a um conhecimento mais profundo e menos empírico a respeito das bruxas e de seu mundo.

Coletamos um considerável material sobre bruxas e bruxaria no período de janeiro a março de 1996. Inicialmente, procuramos conceituar os dois termos valendo-nos de literatura crítica e de dicionários etimológicos, de símbolos, de credices populares e de língua portuguesa. Prosseguimos com a observação e a seleção de trabalhos visuais de alguns artistas, como os quadros de Goya e os desenhos, gravuras e caricaturas de Posada e Saul Steinberg. Assistimos a alguns filmes e desenhos animados que exploravam elementos de magia, bruxaria, maldade e metamorfose: *Abracadabra*, *O estranho mundo de Jack*, *Rei Leão*; e lemos da litera-

tura teatral: *As bruxas de Salem*, *A Celestina*, *Joana D'Arc*, *Henrique VI* e *Macbeth*.³ Ao mesmo tempo, abrimos nossa percepção do mundo para esse tópico, observávamos mulheres no nosso cotidiano, nos *shoppings*, em chás beneficentes, nas praças, no teatro, etc. Resgatamos memórias de nossas infâncias, que apontavam para maneiras que evocavam a idéia de bruxa: atitudes maternas, vizinha solitária e mal vista, mulher feia ou muito bela, xingamentos, fofoca, inveja, etc. Visitamos também espaços que ofereciam rituais de alguma forma ligados à magia, como umbanda, centros espíritas, cursos sobre ervas, missas, consultas xamânicas, etc. Foi na tragédia de Shakespeare, porém, que encontramos uma forma especial de tratar o tema da bruxaria. As “*weird sisters*” de *Macbeth* ampliavam, transformavam e associavam-se ao conceito de bruxa de uma maneira que nos interessava imediatamente; o modo como elas são tratadas por Shakespeare dava-nos a chance de improvisar e optar por trabalhá-las juntamente com Contato Improvisação e “Voz em Movimento”. Recortamos e isolamos as quatro cenas das bruxas na tragédia, deslocando para elas o eixo do enredo de *Macbeth*. A nossa prática com as cenas e as técnicas foi sistematizada através do processo de *workshops* desenvolvido durante o primeiro e o segundo semestres de 1996, no Departamento de Artes Cênicas, em conjunto com a disciplina Interpretação I e II, ministrada pelo meu orientador Prof. Dr Armando Sérgio da Silva.

Nos *workshops*, a peça *Irmãs do Tempo*, tal como veio a se apresentar no início de 1997, foi ganhando seus primeiros contornos.⁴ A fragmentação, o caráter épico, as citações de fatos e eventos contemporâneos, a frenética incorporação e troca de personagens, foram ca-

racterísticas geradas e delineadas naquelas experiências. Ao longo do semestre, foi possível divisar sete modos diferentes de exprimir as cenas ou os ‘modos de representação’: (i) por narração; (ii) através de ícones; (iii) com músicas e movimentos associados à iconografia, na forma de solo e de duo; (iv) através de pintura e de movimentos com músicas; (v) por estímulos sensoriais; (vi) pelo diálogo entre fala e sensação; e (vi) pela síntese das experiências anteriores.

A escolha dos modos de representação seguia critérios que se desenhavam no decorrer das aulas levando em conta, principalmente, o exercício anterior e as características dos pares ou trios de alunos que desempenhariam a proposta. Essa tarefa, desenvolvida em parceria, foi registrada em vídeo e em anotações anteriores e posteriores à apresentação de cada um dos modos de representação. Estes serviam como linha mestra, mas não excluía a possibilidade de improvisação. A conexão entre nós duas e entre nós e a platéia (formada por alunos e professor) criava um circuito de constante troca e verificação do grau de penetração/envolvimento das nossas atitudes.

Durante os *workshops*, à medida que a construção do espetáculo se clareava, nosso compromisso com as cenas das bruxas em *Macbeth* se fortalecia. Na construção dos personagens, ficou expressa a dificuldade das atrizes em compô-los como figuras estáveis, com perfis delineados e atributos delimitados; mas ao cabo, isso se mostrou como a solução mais adequada. Tanto a ambigüidade de cada máscara que assumíamos, quanto a fluência na passagem de uma para outra, foram atributos sempre perseguidos, embora a sombra das bruxas, fosse pelo figurino, fosse por suas atitudes, constantemente pairasse sobre as personagens.

3 Respectivamente, obras de Arthur Miller, Rojas, Bernard Shaw e Shakespeare. Referências completas de peças cinematográficas, animações e outros suportes e manifestações expressivas encontram-se em Ornellas (2001, p. 179).

4 Já tínhamos em mente realizar uma montagem com as bruxas de *Macbeth*, mas desconhecíamos o tratamento que iríamos empregar a partir desse momento.

Finalmente, é importante frisar que todos os elementos empregados no espetáculo foram frutos do processo de pesquisa. Por exemplo, um boneco representando o rei Macbeth foi idéia surgida pela primeira vez enquanto assistíamos ao filme *O estranho mundo de Jack*, em

que também havia um boneco todo costurado. Essa imagem veio a reaparecer na dinâmica do nosso processo durante improvisações com a técnica do Contato Improvisação, quando dançávamos ao redor uma da outra e fazíamos gestos que remetiam ao ato de costurar.



Referências bibliográficas

Raquel Ornellas. *Caldeirão de bruxas: de como Macbeth virou Irmãs do Tempo, em corpo e voz*. (Dissertação de mestrado). ECA/USP, São Paulo, 2001.