



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MATEUS SCHIMITH**

***ESTADOS DE CORPO: VIAS DE APROXIMAÇÃO ENTRE CAPOEIRA  
E TEATRO NA POÉTICA DE UM ATOR***

Salvador  
2013

**MATEUS SCHIMITH**

***ESTADOS DE CORPO: VIAS DE APROXIMAÇÃO ENTRE CAPOEIRA  
E TEATRO NA POÉTICA DE UM ATOR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Salvador  
2013

Escola de Teatro - UFBA

Schimith, Mateus.

Estados de corpo: vias de aproximação entre capoeira e teatro na poética de um ator / Mateus Schimith. - 2013.

112 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz.

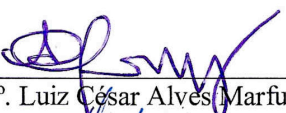
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

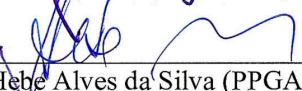
1. Atores. 2. Capoeira – Artes cênicas. 3. Teatro. 4. Poética. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

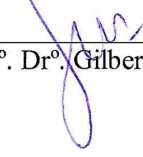
CDD 792.028092

MATEUS SCHIMITH BATISTA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.º Dr.º Luiz César Alves Marfuz (Orientador)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dr.ª Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.º Dr.º Gilberto Icle (UFRGS)

Salvador, 10 de janeiro de 2013.

## AGRADECIMENTOS

Estas pessoas fazem de minha pesquisa um trabalho em equipe...

Aos meus pais, Abilio e Rosa, de quem aprendi a batalhar por meus sonhos, sem perder a serenidade. Eles me ensinaram a andar e me permitiram correr.

Aos meus irmãos, Gabriela e Felipe, que se fizeram presentes de todas as formas que puderam, me acompanhando nesta caminhada.

À Sandra Parra, amiga, parceira e educadora, que sempre me inflamou na arte e me ajudou/incentivou a tornar minhas sensações em palavras. Essa pesquisa é fruto desta parceria.

Ao meu orientador, Luiz Marfuz, por seu carinho e perspicácia em me conduzir em tantas encruzilhadas em que me encontrei durante esse processo. Sua paciência e generosidade me ajudaram, me acalentaram para além destes estudos.

Aos membros da banca Hebe Alves (UFBA) e Gilberto Icle (UFRS) pela disposição e seriedade em me acompanhar neste momento decisivo.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, pelo apoio, infraestrutura, qualidade e a competência de seus professores, pesquisadores e funcionários. Em especial a Lucas Porto, Daisy Cardoso e Daiane, que me auxiliaram com simpatia e dedicação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio financeiro, que tornaram esta pesquisa possível.

Ao professor Erico José, que foi de grande importância no desenvolvimento desta escrita.

Aos alunos do Núcleo de Teatro da UFS que me ensinaram a organizar meu pensamento e me fizeram acreditar em meus conhecimentos. Parte destas descobertas fizemos juntos.

Ao grupo Panacéia Delirante que me ajudou a investigar o trabalho do ator, por outra visão. Em especial, a Lara Couto, pela constante parceria.

À Coordenação do Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) de Belo Horizonte, que proporcionaram encontros decisivos para a minha formação como ator.

Aos amigos que me impossibilitaram a imersão nos estudos, sempre renovando o desejo pela socialização, como meio de conhecimento. Os inseparáveis Nefastos, Doce Veneno e Seleção Funil.

Aos colegas da turma de mestrado, que me acompanharam nas incertezas e descobertas desta pesquisa.

À Universidade Federal de Ouro Preto, reitoria, professores, funcionários que me ensinaram como melhor integrar a arte na academia. Em especial, à Empresa Junior de Artes Cênicas e Música (MultiCultural) pelos ensinamentos únicos.

Ao diretor Maurílio Romão, que me permitiu viver o processo do espetáculo "E nós que nem sabemos", tão importante para minha formação e para concretização desta pesquisa.

Ao grupo de capoeira Beribazu, que me ensinou a jogar capoeira e me permitiu desenvolver o conhecimento do meu próprio corpo. Em especial à Sergio Lima e Sabrina Marinho, pela dedicação em passar o conhecimento.

Muito obrigado por possibilitarem essa experiência tão intensa, de grande importância para minha formação como sujeito e profissional.

SCHIMITH, Mateus. *Estados de Corpo*: vias de aproximação entre capoeira e teatro na poética de um ator. 110 f. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo apresentar uma visão na aproximação de duas culturas na poética de um ator: a capoeira e o teatro. Ao fazer uma análise distanciada pelo tempo, observa-se a percepção de *enfrentamento* em um processo criativo de um espetáculo, que esteve ligada à necessidade de ativar no ator o desejo de se expressar por meio da investigação dos próprios medos, que são despertados, desafiados e estimulados, colocando-o em sensação de risco. Assim, ao aproximar desta noção de *enfrentamento* que investiga o nível de entrega visceral do ator para o trabalho cênico - tendo como referência as buscas poéticas de Artaud e Grotowski - estabelece-se uma relação a *estados de corpo* que levam o ator ao limiar entre manter-se em controle de si e permitir-se perder o controle da situação. Confrontado pelo encontro com os *princípios fundamentais*, propostos pela Antropologia Teatral de Eugênio Barba, o pesquisador se coloca em uma encruzilhada entre elementos rituais e técnicos para se desenvolver *estados de corpo* para o ator. Para isso, transporta-se a sua experiência passada com a capoeira, como um espelho, que o ajuda a refletir sua prática artística na tentativa de se estabelecer uma poética de ator.

**Palavras-chave:** teatro, capoeira, ator, estados de corpo, poética.

SCHIMITH, Mateus. *Les états du corps: les voies du rapprochement entre la capoeira et le theater dans la poétique d'un acteur*. 110 f. Dissertation (Maître en L'arts du spectacle)- Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation vise à présenter une vue sur l'approche de deux cultures dans la poétique d'un acteur: la capoeira et le théâtre. En faisant une analyse distanciée par le temps, se note la perception des affrontements dans un processus de création d'un spectacle, laquelle était liée à la nécessité d'activer dans l'acteur le désir de s'exprimer par l'investigation de leurs propres craintes, lesquels sont réveillés, défiés et stimulés, en plaçant l'acteur dans une situation de danger. Ainsi, en approchant de cette notion d'affrontement qui examine le niveau de la prestation viscérale de l'acteur pour le travail scénique – en ayant comme référence les recherches poétiques de Artaud et Grotowski - une relation d'états de corps qui amène l'acteur au seuil entre maintenir le contrôle de vous-même et laissez-vous perdre le contrôle de la situation est créée. Confrontés à la rencontre des principes fondamentaux, qui ont été proposés par le Théâtre Anthropologie de Eugenio Barba, le chercheur se trouve à la croisée des chemins entre les éléments rituels et les éléments techniques pour développer l'état des corps de l'acteur. Pour cela, on transporte l'expérience passée de l'acteur avec la capoeira, comme un miroir, ce qui lui permet de tenir compte de sa pratique artistique dans une tentative d'établir une poétique de l'acteur.

**Mot-clé:** théâtre, capoeira, acteur, états de corps, poétique.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
2 O CORPO EM QUESTÃO .....	18
2.1. CORPO CONTAMINADO NAS EXPERIÊNCIAS CULTURAIS.....	18
2.1.1. Capoeira como evento ritualizado.....	20
2.1.2. A memória do corpo contaminado por culturas .....	23
2.2 O ESTUDO DOS ESTADOS DE CORPO .....	27
3 O ATOR EM PROCESSO .....	31
3.1 ENFRENTAMENTO .....	31
3.1.1 Compreendendo o enfrentamento .....	33
3.1.2. A noção de enfrentamento no processo de criação .....	41
3.1.3. A preparação do corpo para o enfrentamento .....	48
4 ESTADOS DE CORPO .....	58
4.1. ESTADOS DE CORPO ENTRE CULTURAS .....	58
4.1.1 Presença: estados de corpo em relação ao espectador .....	68
4.1.2 Treinamento para <i>estados de corpo</i> ? .....	71
4.2. PRINCÍPIOS QUE RETORNAM NA CAPOEIRA E NO TEATRO.....	110
4.2.1 Equilíbrio.....	79
4.2.2 Oposição .....	84
4.2.3 Energia de Espaço e Energia de Tempo .....	86
4.3 POR UMA POÉTICA DE ESTADOS DE CORPO DO ATOR.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS (ou iniciais).....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	104
ANEXOS.....	109

*Uma pessoa anda na rua, tem seus problemas, suas vontades, seus compromissos. Em determinado horário essa pessoa vai à sala de aula, abafada, barulhenta, junto a várias pessoas que repetem movimentos, esforçam-se, machucam-se. Nos pés, os calos gritam por não estarem ainda prontos para o novo. Duas horas de exercícios pesados, com intervalos minúsculos. Corpos suados, respirações ofegantes. Tudo que se espera é por um banho quente, um prato de comida e uma cama. Não é isso que acontece. Todos ficam dispostos em círculo, de forma que é possível observar um a um, sem perder a feição de ninguém. Todos batem palmas, no mesmo ritmo dos instrumentos que ditam batidas em 4 pulsos. Uma voz rouca de ser usada comanda o canto e ouve respostas aos gritos de quem os rodeia. Ao lado dos instrumentos alguns se organizam para entrar na roda, e colocar em jogo tudo o que sabem. E que sabem se defender, atacar, ser engraçado sem perder a atenção. É a mesma pessoa, mais viva, acordada, mais forte, mais decidida, mais rápida, que organiza a simplicidade e a virtuosidade dos movimentos, numa velocidade dançada pelo ritmo da pulsação. No olhar central não se perde de vista o rosto do outro jogador, no periférico, o resto do seu corpo, o espaço limitado, as pessoas a sua volta. A possibilidade de uma criança estar indefesa, ou dos instrumentos serem derrubados. Os pés sentem o chão, sua textura, a existência de atritos, a possibilidade de escorregar. As mãos, em constante movimento, protegem o rosto e a lateral do corpo, para afastar o golpe, iludir o outro jogador, servir de apoio para o movimento. Vira-se de cabeça para cima, para baixo, repetidas vezes, deixando-o até tonto, mas sem perder o foco. De repente, interrompido pela entrada de outro jogador, essa pessoa é atirada para fora da roda, voltando-se ao corpo limitado de antes. Volta a sentir dor, volta a sentir cansaço, e lembra-se novamente do banho quente.*

Mateus Schimith, 2010

## INTRODUÇÃO

Escrever se tornou o desafio de colocar em palavras minhas dúvidas, que em parte foram solucionadas com o tempo na pesquisa e, em outras, novas dúvidas surgiram ou permaneceram desde o início, não me permitindo ter respostas concretas. Essas dúvidas me acompanham em todos os momentos. Exemplo disso é que cada um dos autores que passam por minha escrita me provocaram alterações e, em sua maioria, incertezas em maior número que certezas e por diversas vezes desgostei do que li, mais do que gostei. Para isso, utilizo do meu senso crítico exacerbado para citá-los tomando os devidos e detalhistas cuidados para os manter como propagadores de um pensamento que habita meu corpo.

Certa vez Luiz Marfuz, já então orientador desta pesquisa, em uma dedicatória de um livro que escreveu, conseguiu me definir em uma só palavra: *inquieto*. No primeiro instante que me deparei com essa definição, tão simples e precisa, me senti atravessado por um retrato tão fiel à minha imagem, como ator, como pesquisador e, mais a fundo, como sujeito. E assim, coloco-me aqui como um inquieto.

Essas inquietudes me acompanham desde o momento que coloquei como objetivo diário me conhecer, mais e mais. Nesta batalha de me verificar em meus caminhos e pensamentos, perceber-me como humano, inserido no mundo, tento me compreender. Por vários momentos me vi caminhando entre o fio da normalidade e o da loucura. Mas enfim, como não ser louco?

Estas dúvidas me acompanham em todos os momentos. Assim, inicio este trabalho, por meio de uma narrativa<sup>1</sup>, com o propósito de contribuir para a elucidação, ainda que subjetiva, do assunto desta pesquisa, no que concerne à influência da capoeira no meu desenvolvimento corpóreo.

Este se tornou meu desafio ao começar a escrever as páginas que seguem. Por isso, tive que abrir mão em diversos momentos de um formalismo que se poderia esperar de um trabalho acadêmico, em busca de ser mais claro, preciso e, talvez com isso, mais verdadeiro. Não tenho a ilusão de que desta forma consiga ser mais claro a

---

<sup>1</sup> Esta narrativa, de autoria própria, foi uma das primeiras tentativas de explicar (em junho de 2010) que percebia a capoeira como meio de estudo de estados de corpo que poderiam ser interessantes à reflexão do trabalho do ator.

tudo momento, contudo, entendo que algumas coisas não são claras mesmo e, talvez, nem seja preciso.

Por este motivo não há como dizer essas palavras em outra *pessoa verbal* senão em primeira pessoa. Eu preciso me conhecer. Eu uso esta escrita para chegar o mais próximo da concretude do meu trabalho de ator. Faço isso porque me encontro neste exercício como sujeito e artista autobiográfico, do qual, sou dependente e defensor.

*Conhecer a mim mesmo*; Com a impulsão dessa frase comecei a fazer teatro, a fazer capoeira, a me graduar e entrar na pós-graduação. É por essa frase que aqui me encontro e é para isso que serve esta leitura. Ela faz com que eu visite a mim mesmo, e possivelmente fará o leitor se reconhecer atravessando por mim.

Com o intuito de encontrar um norteador em meu percurso artístico, comecei o trabalho investigativo no campo prático e teórico no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Desde o início, o objetivo da pesquisa foi investigar meios de promover a ampliação dos meus *estados de corpo* como ator, desenvolvendo referências com a prática da capoeira.

Ao ter como desafio o de refletir o exercício da atividade artística, com a consciência que nele estará inserido um registro de personalidade e de uma época, acompanho o pensamento de Pareyson (2001), que nomeia de *programa de arte* ou de *poética*, o que se distingue de uma estética<sup>2</sup>. Além disso, utilizo a seguinte descrição de Burnier (2001, p.17) como referência para o entendimento acerca de uma *poética* de ator:

[...] os termos *poesia*, *poética* e *poeta* vêm do grego *poiêsis*, *poiêtike*, *poiêtês*, que se relacionam com o verbo de mesma raiz: *poiéô*, que significa *fazer*, *criar*. Enquanto, na perspectiva das ciências, a prioridade é o objeto e a inteligência será verdadeira na medida em que se adaptar a ele, nas artes, ela precede o objeto, conhece-o criando. O conhecimento implícito no fazer artístico é, portanto, um conhecimento criador, fazedor, produtor. Entre ator e espectador, aquele que faz a arte é obviamente o ator, o que nos leva à conhecida conclusão de ser o teatro a arte do ator.

---

<sup>2</sup> Pareyson propõe uma diferenciação metodológica entre poética e estética, entendendo que enquanto a estética propõe um conceito de arte, objeto de reflexão, a poética refere-se a um programa de arte, no qual se observa questões implícitas ou explícitas do artista e de sua época na execução da obra.

Dessa forma, os *estados de corpo*, permeiam como meu objeto de estudo para a descoberta de caminhos poéticos como ator. A necessidade de afirmar essa noção no plural aconteceu durante o processo de pesquisa, mesmo sabendo que devo me focar em apenas um objeto de pesquisa, não há como pensar *estados de corpo* no singular, por não se tratar, em nenhum momento, de um estado uno, mas de múltiplos, com nuances e motivações diversas.

Inicialmente, percebi que esses *estados de corpo* aconteciam por sensações específicas que poderiam transparecer no corpo, durante uma cena. Mais tarde, encontrei nos estudos da capoeira, a compreensão de que esses estados são gerados por meio de uma rede de conexões psicofísicas, dependente e não dicotômica, que se relacionam com estímulos sensoriais, fazendo com que o meio externo determine a intensidade dessas reações no corpo.

Meu primeiro contato com a noção das mudanças corpóreas por meio do jogo na capoeira se deu com o artigo *Transe Capoeirano* de Angelo Decanio<sup>3</sup>. Nele, o mestre de capoeira apresenta seu complexo entendimento a respeito dos *estados de corpo* do jogador na roda, ao qual defende ser um *transe controlado*. Além disso, o pesquisador afirma que estes estados são respostas corpóreas ao estímulo musical no jogo de capoeira, fazendo uma alusão aos estados de corpo presentes na prática do candomblé – origem sonora da capoeira (DECANIO, 2002).

De acordo com Decanio (2002), esse estado no capoeirista acontece no momento em que o jogador deixa de perceber a si com individualidade consciente para se integrar ao ambiente em que se encontra, no jogo de capoeira. No *transe*, permanece-se um estado de alerta, no qual o jogador consegue lidar com o jogo, potencializando o poder de autopreservação e contra-ataque.

Diante dessas afirmações sobre o jogador na capoeira, passei a procurar meios para discutir esses estados, utilizando para isso, referências teatrais. Para isso, precisei compreender como são tratadas essas evidências dentro do Teatro, de forma que pudessem me deixar mais próximo da concretude destes estudos até perceber de que forma a capoeira poderia contribuir para o entendimento da poética do ator.

---

<sup>3</sup> Decânio é pesquisador e Mestre de capoeira, foi aluno de Mestre Bimba, idealizador da capoeira Regional.

A única evidência que possuo de que esses estados, na capoeira e no teatro, assemelham-se entre si, é o meu corpo, ou seja, as experiências que tive e que constantemente reflito para compreender. E, por isso, sei que este estudo se equilibra em uma base muito pouco precisa, muito pouco palpável. Neste lugar não há como usar fórmulas, nem mesmo tratar de verdades teóricas. E se escolho alguns autores é por me identificar com eles de alguma forma (mesmo que parcialmente), para refletir sobre meu trabalho como ator.

Assim que comecei a pesquisar tive como evidência de que grande parte dos pesquisadores que discutiram a capoeira em relação ao trabalho do ator, colocaram como principal referência os textos de Eugenio Barba. De fato, não há como negar que o encenador passou por questões próximas ao relacionar diferentes culturas das quais eu tive contato. Mesmo assim, apesar de perceber possíveis evidências de estudo sobre estados de corpo em suas pesquisas, sempre tive dificuldade de compreender os escritos de Barba devido ao fato de não me reconhecer naquelas práticas observadas por ele (principalmente em relação às práticas orientais). Ou seja, por reconhecer a possibilidade de se estudar tais elementos apontados pelo encenador, precisava encontrar um meio de pesquisar esses elementos em uma prática próxima à minha cultura.

O autor apresenta a hipótese de que existem *princípios fundamentais* que estão presentes em diversas culturas que lidam com *estados de corpo*. Por isso, defendo a possibilidade de estudar estes princípios, desenvolvidos por Barba, por meio da capoeira, ajudando-me a perceber se estas noções também estão presentes em uma cultura brasileira (aproximando-se da minha realidade), no qual, posso ter acesso ao aprendizado da técnica e ao contexto ritualístico, bem como a sua inserção político-social no país.

Barba introduz uma importante evidencia de *estados de corpo* ao desenvolver o binômio *cotidiano e extracotidiano*, lidando com a capacidade do ator estimular a atenção espectador em cena. A partir deste pensamento, pude encontrar outros diversos autores que discutem esta relação, em referência ao apresentado por Barba. Com isso, aproximei-me das pesquisas dos *Estudos da Presença*, encabeçado por Gilberto Icle, que se dedicou a elucidar essas noções apresentados pela Antropologia Teatral,

despertando problematizações da tentativa de explicar os termos que envolvem os *estados de corpo* no trabalho do ator.

Como artista, reconheço-me e sou motivado pelos pensamentos poéticos de Artaud. Da leitura de seus escritos, pouco conseguia compreender, mas sempre saía inflamado por uma vontade de fazer teatro e experimentar essa crueldade que ele traz com tanta intensidade. Minha identificação também se dava na escrita, por conseguir ver inserido naquela imprecisão poética, uma imagem mais próxima da sua realidade, impressionantemente também muito confusa.

Em minhas tentativas de falar sobre o meu trabalho como ator, porém, sempre fui associado às ideias de Grotowski. Possivelmente pelo fato de que minha principal referência teórica, até o momento, se deu pela relação de amizade e parceria com Sandra Parra<sup>4</sup>, que pesquisou o encenador, e trouxe os conceitos para as nossas práticas no dia-a-dia. Embora, hoje, consiga perceber que minha fala se aproxima dos conceitos de Grotowski, porque aprendi a reconhecer e utilizar conceitualmente o que há de Artaud nele.

De fato, pode parecer confuso ou complexo encontrar associações entre esses artistas, e isso custaria, sem dúvida, outra pesquisa. Mas, depois de debruçar-me sobre uma parte das publicações de Grotowski e dos membros de seu grupo *WorkCenter*<sup>5</sup>, além da participação prática em uma oficina com Thomas Richards, percebo que há muitas semelhanças entre as propostas dos dois encenadores, principalmente no que diz respeito ao compromisso do artista com sua obra. A pesquisadora Tatiana Motta Lima com sua importante contribuição para os estudos de Grotowski no Brasil, considera que Grotowski via em Artaud *um visionário* que não encontrou nem tempo nem condições de colocar suas ideias “em prática de maneira sistemática, e talvez, também por isso, não corroborava a comparação estabelecida entre as duas investigações” (LIMA, 2008, p.11).

Por isso, tomo os estudos de Grotowski (1992), em geral, como referência de uma pesquisa que identifico ser a mais próxima do que reconheço em minhas escolhas artísticas. Em alguns momentos, porém, faço questão de distanciar-me dessa referência

---

<sup>4</sup> Sandra Parra é professora de interpretação da Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Artes Cênicas pela UFMG e formada em Artes do Corpo pela PUC-SP.

<sup>5</sup> Centro de trabalho de atores criado por Grotowski para desenvolver suas experiências com o trabalho do ator. Atualmente é dirigido por Thomas Richards que segue a pesquisa de seu mestre antecessor.

por entender que estou inserido em um período diferente do dele e, conseqüentemente, com desejos artísticos também distintos. Aliás, por essas sutis diferenças de pensamentos, distanciei essa pesquisa de um estudo biográfico sobre esses autores, de forma que não me foco em suas poéticas e seus contextos de pesquisa.

Mediante a isso, faço uma reflexão a cerca das noções trabalhadas nos capítulos que seguem, principalmente sobre as concepções de Grotowski (1992) e Artaud (1993) que inspiraram a noção de *enfrentamento*, e de Barba (1994) com sua ideia de *princípios que retornam*, de modo que torne clara a necessidade de se trabalhar questões rituais e técnicas dos estados de corpo de forma integrada.

Como estrutura desta pesquisa, adianto no primeiro capítulo, assuntos voltados aos estudos do corpo, pertinentes ao processo de reconhecimento do objeto de estudo e de sua abordagem no campo teatral e na capoeira, bem como suas problematizações. Dessa forma, apresento preocupações em torno da abordagem teórica e crítica de noções e termos frequentemente utilizados na prática. Assim, busco compreender a prática teatral e da capoeira como eventos culturais e, por isso, tendo semelhanças, principalmente como *memória corporal*.

No segundo capítulo, dedico uma reflexão ao meu desenvolvimento artístico que me levaram à noção de *enfrentamento*, como meio de se estimular meus *estados de corpo* em cena, tornando-me atrativo<sup>6</sup> ao espectador. Nesse relato, apresento como a experiência anterior na capoeira me ajudou a compreender este processo de combate e de aprender a lidar com os rigorosos estímulos psicofísicos, que chamo de *enfrentamento*.

Para isso utilizo-me das palavras de Artaud (1993) com a noção de *crudeldade* e de Grotowski com a noção de *autopenetração*, para chegar o mais próximo desta noção desenvolvida durante o processo criativo do espetáculo *E nós que nem sabemos*<sup>7</sup>, dirigido por Maurílio Romão<sup>8</sup>. Além disso, reconheço as teorias de Carreira (2000) com

---

<sup>6</sup> Aqui, no sentido de "atrator" e não de "atraente".

<sup>7</sup> O espetáculo, com 65 minutos de duração, estreou em 16 de outubro de 2007, realizando curtas temporadas de três dias consecutivos, em Ouro Preto - MG (outubro e novembro de 2007, fevereiro e março de 2008 e julho de 2009), Curitiba - PR (março de 2008) Belo Horizonte - MG (março e outubro de 2008), São Paulo - SP (agosto de 2008), fazendo apresentações únicas em Atibaia - SP (março de 2009) e Ipatinga - MG (junho de 2009).

<sup>8</sup> Bacharel em direção pela UFOP - MG, Maurílio Romão foi o diretor do espetáculo *E nós que nem sabemos*.



sua noção de *risco físico* para o trabalho de corpo do ator, com o objetivo de sua ampliação expressiva em cena, por meio da capoeira.

Discorro, no terceiro capítulo, sobre diferentes noções de *estados de corpo* nas poéticas teatrais e em estudos de capoeira. Para isso utilizo as evidências produzidas pela Antropologia Teatral, encabeçada por Eugenio Barba, com o auxílio de Gilberto Icle nos *Estudos da Presença*, para estabelecer os desdobramentos dos *estados de corpo* do ator. Além disso, passo pela compreensão dos *estados de corpo* do capoeirista por Decanio (2002), a partir do termo *transe capoeirano*.

Na sequência, busco trabalhar a ideia de *princípios que retornam*, apresentados pela Antropologia Teatral como caminho *pré-expressivo* a estados de ampliação, para estes *estados de corpo* em cena, utilizando minhas referências com experimentos práticos teatrais e com a capoeira. Neste momento, busco compreender a noção de treinamento trazido pelos autores, para estabelecer uma primeira noção de uma poética de ator no qual experimentei em exercício prático. Em busca de esclarecer as passagens e termos nesta parte, utilizo teóricos de outras áreas que tem em comum o estudo do corpo, em seus diversos pontos de vista, para encontrar explicações mais claras dos procedimentos teórico-práticos dos *estados de corpo*.

Termino, no quarto capítulo, discorrendo sobre o problema que percebi entre as relações ritualísticas, contidas no processo de enfrentamento, com o trabalho técnico, desenvolvido em referência aos *princípios que retornam*, da Antropologia Teatral. Foi necessário entender suas diferenças para perceber como uma noção potencializa a outra para a formação de estados corpóreos plenos. Tais percepções fizeram com que me aproximasse de uma noção de escolhas poéticas para o trabalho como ator, percebendo que esse processo de pesquisa foi fundamental para desconstruir estruturas operacionais.

Por fim, desenvolvo uma reflexão sobre a busca de se estabelecer um caminho poético, diante de diversas influências teórico-práticas que desenvolvi nestes últimos anos de trabalho como ator. Com isso, desenvolvo os possíveis caminhos de continuidade de pesquisa, bem como, as implicações que me restaram neste processo de escrita.

## 2 O CORPO EM QUESTÃO

### 2.1. CORPO CONTAMINADO NAS EXPERIÊNCIAS CULTURAIS

Diante das aproximações entre as práticas do teatro e da capoeira, que se fizeram presentes em meu percurso artístico, pretendo esclarecer o modo como as observo, para que não recaia sobre elas uma comparação ou uma confusão de princípios. Coloco-me como sujeito que possui experiências corporais nessas e em outras culturas, fazendo de minhas percepções o meio pelo qual observo e recrio significados para essas práticas.

A capoeira<sup>9</sup>, prática brasileira com origens diversas, pode ser entendida como dança ou luta, tendo início ainda no período escravocrata brasileiro, por meio de misturas de práticas religiosas africanas e indígenas e pela observação do comportamento de animais selvagens. Segundo o pesquisador Vieira (2004), na prática da capoeira, dois participantes se dispõem no meio de uma roda de pessoas, ao som de instrumentos musicais, ritmados, promovendo um *diálogo corpóreo*.

Essa prática reúne elementos musicais, incorporados a golpes de luta, entre ataques (incisivos e giratórios) e defesas (esquivas), associados à ginga (movimentação de balanço e troca de base corporal), o que exige do jogador não só a habilidade de desempenhar diferentes funções (cantar, tocar instrumentos, defender-se, atacar), mas também a capacidade de organizar seus conhecimentos em meio aos simultâneos estímulos visuais, auditivos e multissensoriais durante o jogo. Até a metade do séc. XX<sup>10</sup>, a prática foi proibida e seus jogadores perseguidos pelos governantes brasileiros. A sobrevivência da técnica só foi possível por meio dos ensinamentos passados entre gerações de marginalizados (escravos fugidos, negros libertos) de forma oculta.

Quando foi legalizada como prática nacional, em 1940, a capoeira aproximou-se

---

<sup>9</sup> O termo capoeira fora utilizado em escritos jesuíticos no período colonial, se referindo às plantações secundárias (mato). Depois o termo “capoeiragem” passou a ser usado em registros prisionais, por delitos. Ainda assim, não se sabe ao certo o significado/causa da utilização do termo na luta (VIEIRA, 2004).

<sup>10</sup> No entanto, ainda no séc. XIX, os capoeiristas foram convocados para compor exército em diversas batalhas, como na Guerra do Paraguai, e, entre as dezenas de exterminados, alguns soldados condecorados (VIEIRA, 2004). Além disso, neste período, a capoeira já havia passado por um processo de miscigenação, misturando além de pessoas de raças diferentes, classes sociais e elementos de outras culturas (portuguesa, holandesa, por exemplo).

do processo de *esportivização*<sup>11</sup> (VIEIRA, 2004), integrando nas lutas outros movimentos e saltos, o que veio a ser sistematizado e nomeado como capoeira Regional. Em contrapartida, alguns grupos de capoeira não reconhecendo tais procedimentos, tendo como base movimentos menos virtuosos e a utilização da malandragem (ludibriar o outro jogador), buscaram manter suas raízes na tradição do jogo capoeira, auto-intitulando-se como grupos de capoeira Angola.

Ainda assim, diante das inevitáveis mudanças, grande parte dos grupos de capoeira que foram formalizados em diversas regiões do país buscou a integração destas duas práticas (regional e angola), de modo que fosse exercitado o híbrido de conhecimentos. Foi nas práticas fundamentadas nessa corrente de pensamento que ingressei como jogador.

Foram três anos de treinamento diário com o grupo *Beribazu*<sup>12</sup>, que reside em espaço cedido pela Universidade Federal do Espírito Santo, na capital do estado, coordenado por Mestre Fábio<sup>13</sup> e ministrado pelos professores Sérgio Lima<sup>14</sup> e Sabrina Marinho<sup>15</sup>. Nesse período de pouca verbalização (contato com a teoria) e muita aprendizagem prática, o conhecimento foi construído por meio da observação dos movimentos dos professores, passando pela repetição, até o entendimento dos mesmos.

Tal treinamento não se fez importante apenas pela repetição. A repetição era compreendida como o início do processo de fortalecimento muscular e, depois, esperava-se que cada jogador encontrasse nesse processo seus modos de operar os *movimentos codificados*<sup>16</sup>, bem como selecionar seu próprio vocabulário de jogo. Dessa forma, era esperado e notório que cada jogador mantivesse uma personalidade de jogo,

---

<sup>11</sup> De acordo com Baptista (2010) o movimento de *esportivização* que surge na Europa do séc XVIII tem como objetivo a reestruturação das práticas corporais em modelos burocráticos, no qual sustenta-se a premissa da competição entre partes e, com isso, tende a uma modificação das vivências destas práticas como treinamentos que visam a progressão técnica de seus participantes.

<sup>12</sup> Fundado em 11 de agosto de 1972, no Distrito Federal pelo Mestre Zulu, o grupo Beribazu de capoeira possui núcleos em diversas regiões do país. Mantendo o binômio “Arte-Luta”, se propõe a estudar o híbrido de Regional e Angola bem como as práticas do “samba de roda” e do *maculelê* (luta de facão).

<sup>13</sup> Fábio Luiz Loureiro é Mestre do Grupo de capoeira Beribazu. Formado em Educação Física, é Mestre em Educação, Administração e Comunicação pela Universidade São Marcos.

<sup>14</sup> Formado em Educação Física pela UFES-ES, é instrutor de capoeira do grupo Beribazu.

<sup>15</sup> Formada em Educação Física pela UVV-ES, é contra-mestre de capoeira do grupo Beribazu.

<sup>16</sup> Utiliza-se o termo *movimento codificado*, em diversos momentos nesta pesquisa, em relação à capoeira, referindo-se aos movimentos específicos usados na prática, que se distanciam de uma lógica habitual do movimento humano, com o objetivo de despertar no corpo uma habilidade de esquiva e ataque para a luta. Pode-se entender que estes códigos utilizados na capoeira são provenientes das práticas de origens africanas que utilizam os movimentos de animais como códigos de movimentação (LOUREIRO, 2009). Por se tratar de objetivos diferentes, não se pode confundir o termo *movimento codificado* com a noção de *codificação* utilizado no meio teatral como procedimentos utilizados na cena (PAVIS, 2003).

como identifica mestre Pastinha<sup>17</sup> (1967, n.p.) que a capoeira "só pode ser ensinada sem forçar a naturalidade da pessoa, o negócio é aproveitar os gestos livres e próprios de cada qual. Ninguém luta do meu jeito, mas no deles há toda a sabedoria que aprendi. Cada um é cada um".

Dada sua especificidade, os treinamentos eram cansativos e pesados, causando constantes problemas de adaptação do corpo aos movimentos codificados. Com a prática disciplinada, houve mudanças perceptíveis na organização muscular do meu corpo, devido ao forte esforço físico que foi exigido. Porém, até então, não acreditava que tal experiência ofereceria tamanha modificação também à minha sensação de segurança.

O aprendizado da capoeira fez-me perceber que a prática rompe com uma estrutura de um treinamento físico (apesar de ter se modificado por influência de um processo de *esportivização*) para nos colocar diante de uma experiência que se aproxima a um evento ritual.

### 2.1.1. Capoeira como evento ritualizado

É comum atribuir-se à capoeira diferentes categorias além de dança e luta, jogo ou, até mesmo, religião. De fato, pode-se compreender que a prática se constituiu por meio dessas várias concepções, que unidas trouxeram a ela o caráter ritualístico.

Torna-se importante delimitar os motivos que me fazem concordar que a capoeira é um evento ritualizado. Para isso precisarei passar por algumas noções de ritual em diferentes áreas de conhecimento. A princípio, dizer que um evento é ritualizado é garantir que ele se realiza movido por uma crença: os indivíduos que compõe o evento ritualizado, acreditam em algo comum entre eles, para o qual, desenvolvem regras, disciplinas e rotinas em torno do objetivo de estar mais próximo dessa crença, como aponta Goffman (1974) ao afirmar que o ritual é uma ação formal e convencional, no qual o indivíduo demonstra respeito e consideração para o objeto de valor absoluto ou seu representante.

---

<sup>17</sup> Considerado principal nome da Capoeira Angola, Vicente Ferreira Pastinha nasceu em Salvador em 1889, tendo contato com a capoeira ainda em sua primeira década de vida. Criou o Centro Esportivo de Capoeira Angola, no qual se tornou referência da prática no país.

Desta forma, a capoeira é apresentada, comumente, em seu aspecto de luta em que seus participantes aspiram uma graduação de sua força e competência no jogo, que recentemente passou a ser representado pela troca de cores de cordas, entre graduações que variam entre iniciante e mestre<sup>18</sup>. Assim sendo, os participantes demonstram respeito pela destreza adquirida de seus superiores hierárquicos e todos a seu mestre (ou mestres).

Para Terrin (2004) no ritual, seus membros estabelecem suas próprias regras - podendo romper as fronteiras das regras de uma sociedade - em comum acordo, transpondo-se a noção de convenção. Sendo assim, no evento ritualístico pode-se aceitar como normalidade determinados comportamentos tidos como anormais fora dessa cultura.

A capoeira adota códigos, inicialmente em suas vestimentas (como tradição, os jogadores usam roupas brancas<sup>19</sup> e limpas) e também nos movimentos durante os jogos. São as regras, porém, que mais se modificam, se comparadas ao cotidiano: na capoeira lida-se, por exemplo, com a possibilidade da malandragem (trapacear no jogo) para surpreender o outro jogador e o levar à queda, o que não seria aceito, normalmente, pelas regras da sociedade.

No entanto, segundo o autor, outra definição, mais abrangente, advinda da sociologia (por uma interpretação *microsociológica*<sup>20</sup>) identifica como ritual, o conjunto de normas de hábitos, ligados a costumes, linguagens de uma determinada cultura que reverbera pelo homem por meio de seu corpo, sendo, neste caso, possível compreender que a ritualização está presente nas atividades comuns dentro de uma determinada cultura. Essa visão se aproxima do termo *rito*, em que seu entendimento se estende para além das questões sagradas. Mesmo assim, continua sendo uma

---

<sup>18</sup> Por muito tempo acreditou-se que uma pessoa que atingisse o grau de mestre teria poderes sobrenaturais, dada sua agilidade, destreza que adquiria com o tempo de prática (PASTINHA, 1988).

<sup>19</sup> A adoção de roupas brancas para a prática da capoeira é uma referência à prática religiosa do candomblé, na qual seus membros usam roupas brancas em respeito à Oxalá, pai de todos os Orixás, podendo ser entendido também pelo símbolo da paz e fraternidade. Na capoeira, adotou-se nos últimos anos a diferenciação entre hierarquias pela utilização de cordões de diferentes cores, amarrado na cintura do praticante. Mestre Pastinha (1967) explica que no jogo de capoeira, o jogador deve se preocupar para nunca encostar as roupas no chão, para manter-se sempre limpo.

<sup>20</sup> Há um dualismo de micro/macro na interpretação da sociologia, apresentado por Terrin (2008), que tenta setorizar as relações sociais. Microsociologia é o estudo das relações interpessoais do status e do papel das interações ocorridas nos grupos organizados ou em situações não estruturadas. A macrosociologia estuda as relações intergrupais, da organização e estrutura social, da comunidade e da sociedade.

representação de valores, crenças e signos, inseridos individualmente ou coletivamente nos corpos dos sujeitos de uma determinada cultura.

Observa-se que a noção de ritual está associada a uma crença em determinados valores, sobre o qual os membros de um grupo se dedicam, com disciplina, às regras para se aproximarem ao máximo do que acreditam. Essas regras para se atingir um objetivo que seus membros creem tornam o ritual um evento sagrado.

O ritual da capoeira acontece em um espaço físico determinado, formado por um círculo (que varia de acordo com o ritmo do jogo) que é conhecido por *roda de capoeira*. É no centro dessa roda que acontece o jogo entre duas pessoas e as demais se posicionam em volta do círculo, de forma que todos possam ver o jogo acontecendo. De acordo com Barão (2008), durante o jogo na roda, o tempo e o espaço habitual são modificados colocando os jogadores em uma relação diferente com seu corpo e com o ambiente:

[...] o centro do círculo é onde se concentra a força cênica. O centro da roda de capoeira é onde o capoeirista se expressa. Não só o apontamento de um centro é importante, assim como, a passagem, o umbral que permite entrar e sair desse centro. No caso da roda, o pé-do-berimbau é o grande portal onde os performers entram e saem, se benzem, rezam, fazem suas louvações. (BARÃO, 2008, p.22)

As pessoas que ficam no círculo revezam-se entre os instrumentos percussivos, respondendo ao coro nos cantos e entrando na roda para jogar. O berimbau é o principal instrumento de musicalidade (acompanhados pelo atabaque, pandeiro e caxixe, agogô, reco-reco e a palma das mãos) que direciona o ritmo das músicas a serem tocadas e cantadas, o que determina a velocidade do jogo na roda.

As músicas que são cantadas pelos participantes da roda assumem uma importante função no evento ritualístico. De acordo com Decanio (2007) os estímulos sonoros agem no jogador, que já se encontra em alerta pelo risco físico da luta, fazendo com que ele apresente sensações específicas do jogo de capoeira. Soares (2008, p.52) concorda ao afirmar que “a harmonia da música em sintonia com os capoeiristas favorece a epifania dos corpos em movimento, trazendo beleza e ludicidade aos

movimentos precisos e atléticos de guerreiros e ao gingado com molejo do corpo solto de malandros”.

Dessa forma, o evento ritualizado da capoeira age diretamente no corpo de seus participantes, como um filtro que se deixa atravessar pelas experiências, fazendo com que eles vivenciem sensações diversas por longos períodos de repetições que o levam a modificar seus modos de agir, também no contexto habitual, fora do evento ritualístico.

### 2.1.2. A memória do corpo contaminado por culturas

Ao perceber que a experiência com a capoeira reverberou em meu corpo, como memória, para além dos anos em que desenvolvi outras práticas corporais como ator, busco enxergar essas práticas como procedimentos culturais, que se comunicam entre si pelo corpo de quem as pratica ou praticou. Sendo que, para isso, precisarei esclarecer o que entendo por memória corporal e, conseqüentemente, por cultura.

Tendo ingressado em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, em Minas Gerais, cujo currículo oferece grande diversidade de experiências práticas corpóreas – concomitantemente às reflexões teóricas - percebi que meu corpo, quando em movimento, já apresentava uma disposição em lidar com o espaço, tendendo ao corpo ancorado à base de apoio e respondendo a reflexos com agilidade.

Tal percepção foi rapidamente atribuída à *memória corporal* internalizada da capoeira. De acordo com Ferracini (2006, p. 122), “o corpo acumula memória numa relação dinâmica entre um estar-no-mundo adaptado e lembranças independentes de nossa percepção ativa do mundo”.

Refiro-me à memória corporal, ainda, em conformidade com o conceito de memória em Bergson, na obra *Matéria e Memória* (1972). O autor aponta duas possíveis memórias: uma associada à prática corporal, *automática*, proveniente da repetição; e a outra, por imagens que se propagam com a lembrança do evento passado. De forma que a prática da capoeira, depois de três anos consecutivos de treinamento diário, provoca uma assimilação no corpo e, além disso, habita o campo das lembranças por refletir a todo momento como esse evento passado se faz presente no decorrer da minha formação como ator.

Retomando Ferracini (2006), – em referência ao pensamento de Bergson (1972) – o corpo é uma resultante das memórias que ele viveu, e de constante recriação dessas informações. Para o pesquisador, quando o ator acessa suas memórias em cena – como no *método das ações físicas* de Stanislavski (2008) – ele está lidando com uma recriação das memórias no momento atual (não sendo possível, portanto, repeti-las da mesma forma).

A essa altura, os anos de prática de capoeira já haviam modificado minha forma de falar, como me movimentava pelo espaço e, até mesmo, como pisava o chão. E por mais que tentasse evitar algumas repetições da técnica, tais procedimentos já haviam se tornado orgânicos – superando o limite da consciência.

Entendo que esta noção de *organicidade* se aproxima da impressão de que algo é natural por conta de uma organização interna coerente dentro de um sistema, de acordo com Burnier (2001, p.53), não podendo ser confundido com uma ideia de ser natural, apenas, mas com "o real fluxo de vida que alimenta/engendra uma ação". Sendo assim, o movimento da capoeira não é natural, mas pode se ter a impressão de uma coerência natural de movimentação.

Vale lembrar, que desde aquele período, não era adepto a defender uma única técnica corporal, filosófica, de forma que não me identificava (e nem me identifico) como capoeirista, mas como sujeito que vivenciou a prática, apreendeu tais conhecimentos de forma única e subjetiva, e a incorporou no fazer teatral.

Compreendo, ainda, que o teatro e a capoeira são culturas distintas, com características e objetivos muito específicos. Então, desde o início procurei não fundir o ofício teatral ao jogo de capoeira, embora não desconsidere possibilidades de diálogos estéticos entre as duas manifestações, desde que sejam resguardados os seus devidos limites estruturais; levar uma determinada manifestação cultural, como a Capoeira, ao palco, coloca o desafio de se transpor uma veracidade ritualística de uma determinada cultura à cena.

Sendo assim, faz-se necessário esclarecer o que entendo por *cultura*. Como são inúmeras acepções possíveis para o termo e, em muitos casos, essas se contradizem, reconheço a necessidade de se direcionar o ponto de vista que o compreendo, como também aponta Bettine (2004, p.49):



[...] o termo hoje designa o conjunto das tradições, técnicas, instituições que caracterizam um grupo humano: a cultura compreendida desta maneira é normativa e adquirida pelo indivíduo, no seio social. Desta forma, cultura é uma palavra que se aplica tanto a uma comunidade desenvolvida do ponto de vista técnico ou econômico, como as formas de vida social mais rústicas e primitivas.

Por isso, tomando como base a visão antropológica, o antropólogo Geertz (1978) desenvolve o pensamento de que o conceito de cultura abarca a ideia de padrões de comportamento (tradição), ao se identificar também a necessidade de se criar estruturas de regras no controle desses determinados comportamentos, construindo, com isso, um modo próprio de pensar a cultura. Geertz (1978) demonstra, ainda, que o conceito de cultura não é uma estrutura rígida, isso porque aponta que o homem é dependente de redes de significados (cultura), que ele mesmo criou.

Essa concepção se torna importante por evidenciar que a cultura ao ser criada e mantida pelos indivíduos que a compõem, modifica-se e desenvolve-se na medida em que esses indivíduos também se transformam. Tal fato impossibilita, de modo geral, a ideia de manter ou de se resgatar uma determinada cultura.

Vale lembrar que se pode aplicar à noção de cultura diferentes agrupamentos sociais que se associam ou não. Um sujeito pode pertencer à cultura brasileira, à cultura do esporte e, ao mesmo tempo, à cultura de determinada religião, por exemplo. Em alguns momentos essas culturas se complementam, em outros se contradizem.

Estive presente nas duas culturas, capoeira e teatro, como destaque agora, assim como tive contato com outras culturas (circo, dança, música) e permaneço imerso dentro de outras tantas que me constituem como sujeito. Como resultado dessas experiências em culturas, meu corpo sofreu diversas alterações. Segundo Bettine (2004) o corpo tem um papel determinante como filtro e percepção cultural, seja por meio dos sentidos, ou compreendida como experiências. Le Breton (2010, p. 9) em seu livro *A Sociologia do Corpo*, defende ainda que o corpo se constrói a partir da cultura de forma que:

A expressão corporal é socialmente modulável, mesmo sendo vivida de acordo com o estilo particular do indivíduo. Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e a dar ao corpo o relevo

social que necessita, oferecem a possibilidade de construir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento.

Desta forma, percebo-me filtrado e *contaminado*<sup>21</sup> por estas duas culturas. Aliás, mesmo evidenciando diferenças estruturais, por diversos momentos, não era capaz de distinguir meus procedimentos corporais diante dessas duas culturas. Por mais que eu tivesse objetivos específicos em cada uma delas e em cada atividade que elas contemplavam, apresentava uma memória de experiências que estavam somadas, afetadas mutuamente e se organizavam como (co)compositoras de um todo orgânico.

Além disso, entendendo a prática teatral como uma cultura pautada em costumes, tradições e regras (que se modificam constantemente), tenho como referência, em grande parte, pensadores europeus (como Artaud (1993) e Grotowski (1992) e Barba(1994)). Esses pensadores, que desenvolvem reflexões sobre as artes cênicas, como não poderia deixar de ser, investigam seus próprios fazeres teatrais em relação às experiências práticas de seus grupos em contextos político-sociais específicos. Defender tais teorias, assim como qualquer outra, como uma “verdade absoluta”, portanto, seria um equívoco.

No entanto, preciso deixar claro que não sou um reproduzidor dessas diversas metodologias teatrais que abordo. Fui apresentado na teoria e na prática, assimilei o que foi possível, interpretei e construí um pensamento independente sobre tais estudos. Ou seja, procuro transitar entre as diferentes culturas as quais me exponho, da forma como as venho relatando aqui, com base na constituição de uma individualidade que, no trato com as artes cênicas, dialoga diretamente com cada uma dessas culturas, em especial com as práticas capoeira e teatro.

A retomada dos pensamentos sobre a capoeira me levou a refletir sobre como o trabalho conjunto, *somatossensorial*<sup>22</sup>, pode me ajudar a compreender meus

---

<sup>21</sup> Utilizo o termo *contaminado* como metáfora de que o corpo se torna contagiado por suas experiências, durante os percursos de vida do sujeito, de modo que não possa livrar-se desta contaminação, levando-o a modificar sua compreensão de outras experiências (como a que eu fiz ao estudar teatro depois de ter experiência com a capoeira). Embora não seja uma referência neste caso, o termo *contaminado* também é utilizado no meio teatral pelo pesquisador José Tonezzi (2011) no livro *A cena contaminada*, em que promove reflexão da presença de *anomalias humanas* (grotesco) na prática teatral, traçando um percurso histórico social.

<sup>22</sup> O termo *somatossensorial* refere-se à ação em totalidade do sistema sensorial humano (que recebem estímulos, levam a informação aos centros nervosos e emitem respostas motoras). Os receptores podem

procedimentos técnicos no teatro, em busca de uma poética própria, que valorize a sinceridade do corpo, por meio do entendimento dos *estados de corpo*. Este trabalho, portanto, a partir da capoeira não pretende falar dela como tal, mas dela como meio de reflexão do trabalho do ator no teatro.

## 2.2 O ESTUDO DOS ESTADOS DE CORPO

Somente é possível falar em *estados de corpo*, se for assimilada a indissociabilidade entre variadas noções que foram separadas nas tentativas de teorizar o comportamento humano. Romper com o pensamento *dualista/dicotômico*<sup>23</sup> ajudará a compreender o corpo, seus estímulos somatossensoriais, seus modos de pensar e agir, em diversas áreas de pensamento que se interagem na construção de um corpo multifacetado.

Porém, mesmo que se tenha a premissa de não separação de noções, é preciso reconhecer que essa separação está diluída no pensamento ocidental e possui seu fator de importância para o entendimento dos processos humanos, mesmo que em sua maioria, seja usado de forma abstrata e didática. Dessa forma, é preciso prosseguir, levando em consideração a multiplicidade, as nuances e a subjetividade, necessárias para desenvolver o estudo das experiências humanas.

Além disso, é preciso esclarecer como me aproximei do termo *estados de corpo* e como ele se tornou fundamental para o entendimento das minhas sensações em cena e no jogo de capoeira. Para isso, apresento como utilizei provisoriamente os conceitos que passam pelas ciências cognitivas<sup>24</sup>, para que pudesse me dedicar ao entendimento desta noção no trabalho teatral e na capoeira.

---

ser exteroceptivos (somestesia, visão, audição, gustação, olfato e vísceras) ou interoceptivos (receptores dentro do organismo) (LENT, 2002).

<sup>23</sup> A noção do *dualismo* tem origem na concepção de separação e interação de duas partes que formam um todo - por exemplo, a separação das partes corpo e a alma que compõe o todo (o ser humano); já a noção de *dicotomia* refere-se a concepção de disputa, de conflito, em que as duas partes apresentam uma concorrência - como a desvalorização do corpo decorrente do pensamento dualista.

<sup>24</sup> As ciências cognitivas ocupam-se do estudo interdisciplinar da cognição (comportamento, mente e cérebro) combinando conceitos, métodos e pensamentos de várias áreas da psicologia, neurociência, biologia evolutiva, linguística, filosofia, antropologia e outras ciências sociais, utilizando também procedimentos das ciências da computação, matemática e física (TEIXEIRA, 1994).

De acordo com Teixeira (1994), a partir do início do séc. XX, com os avanços tecnológicos e dos estudos científicos, diversos cientistas e filósofos debruçaram-se sobre a possibilidade de materialização da mente. Os estudos das neurociências, por exemplo, conquistaram diversos avanços na exploração do cérebro humano, bem como da relação dos estímulos cerebrais para os ativadores de sensações e sentimentos, e os efeitos da proximidade química que se pode influir no pensamento. Mesmo com o expressivo avanço das teorias, no entanto, não foi possível ainda garantir que a mente é um processo exclusivamente cerebral (o que lhe garantiria uma materialidade para a mente)<sup>25</sup>.

Compreende-se, em Teixeira (1994), que o avanço do conhecimento científico em busca de romper com a dicotomia mente/corpo, resultou numa aproximação indissociável entre as noções psíquicas e físicas do sujeito, de forma que buscam investigar, ainda, como o pensamento é gerado, causando sensações e como elas, por sua vez, também afetam o pensamento. Apesar de prematuros, esses estudos já nos permitem compreender que produzimos estados múltiplos, são gerados a partir de uma interação entre estados mentais e corporais.

Foram nos estudo das *ciências cognitivas* que busquei o termo *estados de corpo*, como uma evidência de que o corpo produz uma multiplicidade de sensações, em respostas a estímulos sensoriais (visual, olfativo, auditivo, gustativo e táctil) produzidos pelos pensamentos. Além disso, esses estímulos atuam juntos, inseparáveis e simultaneamente.

A cada instante estes estados múltiplos se renovam, de forma que não devem ser interpretados como a repetição da mesma sensação passada. Ao experimentar uma sensação que ficou inserida em minha memória corporal, quando sinto novamente essa sensação, não se trata de um retorno ao passado, mas de uma reorganização dessas sensações, ou seja, de novos estados.

Greiner (2006) observa em seu livro *O Corpo* que esses estados acontecem a partir de uma rede dinâmica e instável de transmissões, que, uma vez estimulados por forças sensório-motoras, resultam em sensações específicas. Esses estados não acontecem de forma equacional (não se trata de uma estrutura rígida) e não respondem

---

<sup>25</sup> De acordo com o pesquisador, "mente e cérebro podem ser coisas distintas, mas certamente estão ligados de alguma maneira. O problema é saber como é possível dar-se esta ligação - e este é um problema para o filósofo da mente resolver" (TEIXEIRA, 1994, p.2).

sempre da mesma forma em determinados estímulos. Além disso, a autora nota que essa rede de respostas a estímulos possui um padrão de organização específico que se repete em determinadas situações, causando reações semelhantes, porém não idênticas<sup>26</sup>.

Nesta pesquisa, porém, investigo alguns *estados de corpo* específicos: os estados de corpo do ator no momento em que está em cena, ou seja em um momento e espaço preparado e coletivo. Inicialmente me deparo com a dúvida de como eleger estados específicos para o ator, de forma que se diferencie dos outros estados que o sujeito passa comumente. A Antropologia Teatral, encabeçada por Eugenio Barba (1994), buscou explicar essa diferença: quando o ator está em cena executando uma ação, precisa estar atento a dois aspectos, sendo o primeiro o de realizar a ação prevista e o segundo o de manter, estimular e/ou surpreender a atenção do espectador simultaneamente à ação executada, mas também, de interagir com o companheiro de cena e com as circunstâncias propostas pela cena.

Nesse sentido, o segundo aspecto de manter, estimular e/ou surpreender a atenção do espectador, quando associado à necessidade de se executar uma ação cênica, parece ser responsável por articular estados corpóreos no ator, que se diferenciam dos momentos em que não tem como foco fundamental o de lidar com o olhar do espectador. A questão passou a ser, como me preparar para lidar com essas sensações de forma que elas intensifiquem o ator e, por consequência, a relação com público.

Percebi que, os *estados de corpo*, de quando estive em cena como ator, acontecem mediante a esses aspectos específicos, se assemelham aos que vivenciei na prática da capoeira. Isso porque os aspectos que proporcionam essas sensações se assemelham também. Assim, suponho que na capoeira o jogador precisa estar atento a três aspectos ao executar uma ação no jogo: primeiro o de realizar a ação codificada (movimentos de capoeira), segundo de estimular e surpreender a atenção do espectador e do outro jogador e o terceiro, também simultânea aos outros dois, estar atento aos movimentos do outro jogador, para reagir aos golpes de ataque.

---

<sup>26</sup> Diante das evidências de que os *estados de corpo* não se repetem de forma idêntica às reações propostas, percebe-se a impossibilidade de criar um treinamento físico para o ator, visando que ele expresse suas sensações. Segundo Meyer (2009), percebendo que não se pode ter controle dos sentimentos, Stanislavski (2008) lembrou que o corpo em ação é o caminho mais próximo, natural de um estado cênico. As sensações podem ser revividas e os afetos estimulados pelo corpo em ação. Para isso, o encenador defende que o ator deva fazer um trabalho rigoroso sobre si, conhecendo e treinando o corpo, a voz, a memória, a concentração e o relaxamento (MEYER, 2009).

As particularidades desses momentos (cena de teatro e roda de capoeira), que possuem dois ou mais aspectos a serem desenvolvidos simultaneamente numa mesma ação, provocam no ator/jogador a necessidade de modificar suas intenções habituais, com o objetivo de gerar uma *atenção ampliada*. Essa ampliação custaria ao indivíduo a necessidade de organizar seu corpo para esta incomum exigência de executar uma ação e ser visualmente atrativo ao espectador.

Torna-se como questão central desta pesquisa, então, buscar compreender como fazer com que esses *estados de corpo*, de uma *atenção ampliada*, resultem em *estados de corpo ampliados* e que aconteçam no corpo do ator de forma que o ajude a ser mais atrativo aos olhos do espectador. Assim, relaciono esses estados com a circunstância magnetizada pelo jogo cênico. Para isso, farei uma retrospectiva e análise do meu desenvolvimento artístico para compreender como aprendi a trabalhar esses estados e como a capoeira me ajudou nessa compreensão.

Além disso, quando falo em *estados de corpo*, estou assumindo que sou tomado por sensações constantemente e que posso perceber uma coerência entre nuances de intensidade, nas respostas psicofísicas em determinados estímulos, como os experimentados na capoeira e no teatro. Nesse caso, tendo o meu corpo como lugar de vivência de culturas, não me refiro a *estados de corpo do ator*, ou *estados de corpo do capoeirista* como um padrão comum a todos os praticantes - embora perceba que cada uma dessas práticas oferecem estímulos diferentes que provocam sensações também distintas - mas como sensações que sinto em decorrência das especificidades de estímulos de cada cultura.

### 3 O ATOR EM PROCESSO

*Minha vida é um círculo que gira em velocidade constante. No sentido contrário a gente se encontra. Quando eu era criança, era perseguido. Me sentia culpado por isso. Sonhava em ser adulto. Depois percebi que esse círculo tem altos e baixos. Um dia você está lá em baixo, no outro está lá em cima. O que importa é o que você aprendeu. Eu, por exemplo, continuei a ser perseguido, mas isso deixou de ser um problema tão grande. No meio dessa ilha existe uma árvore, que colho frutos em momentos indeterminados. Ele é responsável por me erguer, me manter em cima. Me sinto feliz por estar aqui. Por ter paredes para pintar, por representar. Embora saiba que, minha vida é um círculo que gira em velocidade constante...*<sup>27</sup>

#### 3.1 ENFRENTAMENTO

Neste capítulo dedico-me a refletir sobre meu percurso poético como ator. Para isso, seleciono um processo artístico (que resultou no espetáculo *E nós que nem sabemos*), fundamental para a descoberta pessoal dos *estados de corpo* em cena. Assim, torna-se possível visualizar como se deu o desenvolvimento processual destas noções e como a experiência da capoeira se fez presente em meu trabalho como ator.

Esta investigação será desenvolvida pela noção de *enfrentamento* que surgiu como palavra/conceito no meu itinerário artístico, tendo como referência os estudos de encenadores e a própria intuição dos artistas envolvidos na construção do espetáculo teatral “*E nós que nem sabemos*”<sup>28</sup>. Nesse espetáculo trabalhei como ator junto a Sandra Parra e Eduardo Batista<sup>29</sup> sob direção de Maurílio Romão durante um ano e seis meses, com estreia em outubro de 2007.

Os artistas estavam dispostos a encontrar *estados de corpo* que os conduzissem a uma ideia de totalidade de si nas ações. Para explicar isso, utilizavam o termo *espontaneidade*, durante o processo. Mediante a dificuldade de delimitar essa noção, hoje percebo que o sentido aspirado pelos artistas ao falar de *espontaneidade*, aproxima-se da noção de *organicidade*, a qual percebe-se nos escritos de Grotowski (1992).

Há a consciência de que o termo *organicidade* está presente, inicialmente, na obra de Stanislavski (2008) e criando-se multiplicidade nas noções, das quais, acompanhamos as de Grotowski (1993). Podem-se notar essas especificidades em

---

<sup>27</sup> Essa narrativa de autoria própria integrou o espetáculo *E nós que nem sabemos*, com a proposta de ser um prólogo da minha vida e o primeiro texto dito em cena por mim.

<sup>28</sup> Com o objetivo de dinamizar a leitura em alguns momentos adotarei a sigla *Enqns* em substituição ao nome do espetáculo.

<sup>29</sup> Eduardo Batista é ator e aluno no curso de Artes Cênicas da UFOP.

Richards (2012, p.107) ao afirmar que: "em seu trabalho, Grotowski (1993) redefine a noção de *organicidade*. Para Stanislavski (2008), *organicidade* significa as leis naturais da vida "normal" que através da estrutura e da composição, aparecem no palco e se tornam arte; enquanto para Grotowski (1993), *organicidade* indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de dentro e que vai terminar numa ação precisa.

Ainda assim, o termo *organicidade* possui uma extensa diversidade de compreensões, que se modificaram até mesmo nos estudos de Grotowski (1993). De acordo com Lima (2008, p.345), a noção de *organicidade*, para o artista polonês, passou por reformulações durante o desenvolvimento de suas fases teatrais, opondo-se em alguns momentos, mas se mantendo a percepção de que a *organicidade* se aproxima de:

[...] um certo grau de plenitude da ação, aquilo que é considerado mais instintivo e o que é mais consciente não existem como forças separadas: o *ato* era fruto da *consciência orgânica*. Assim, um ator subserviente às forças instintivas, não era, necessariamente, um ator submerso no caos. Naquela subserviência, havia liberdade, libertação da desconfiança no corpo, no outro, e na Natureza.

Assim, a noção de *organicidade* para Grotowski (1993) está próxima de uma ideia de que o ator realize uma ação com a *totalidade de seu ser*, que o convide a fazer um acesso em si próprio. Em busca de *estados de corpo* que nos levassem a essa postura de *totalidade*, foi que enveredamos para a pesquisa com o *enfrentamento*.

Esses estados se relacionam com a procura dos atores pelo transbordamento das potencialidades e intensidades corporais, em um sentido contrário à automatização ou ao engessamento das ações. Posso ver tal pensamento hoje expresso na palavras de Ferracini (2005, p.117) ao afirmar que

[...] a arte do ator como criador de seu próprio trabalho, portanto, realiza-se pela relação quer seja: a relação consigo mesmo, com o outro ator (ou atores) e com o público. E quando o ator consegue, em seu trabalho, atingir a harmonia no amálgama dessas três dimensões, no entrelaçar dessas três linhas, no entrecruzar de todas essas relações, ele se torna um ator orgânico por completo, trocando com o público aquilo que de mais belo existe em sua arte.



Nesse sentido, a ideia de *organicidade* está próxima também da noção de *sinceridade*, presentes nos estudos de Grotowski (2010) e recorrente no processo de encenação do *Enqns*. Ao dizer que o ator é sincero, os artistas se aproximam da ideia de estar disposto com o corpo inteiro em cena, sem permitir esconder-se sob os efeitos teatrais. “Para o encenador, há sinceridade na *vontade de se desarmar*, de superar o medo um do outro, na *renúncia a qualquer possibilidade de se esconder* livres de *interesses particulares, humilhações, egoísmos e técnicas*” (GROTOWSKI, 2010, p.203).

O pensamento acerca do *enfrentamento* e as noções que se aproximam ou acompanham essa ideia estenderam-se por diversos momentos de trabalhos artísticos, fazendo-me refletir até mesmo sobre a minha inserção nos treinamentos de capoeira nos anos que antecederam o período de graduação acadêmica. Essas compreensões em torno do modo que me coloco em cena, diante do confronto comigo mesmo, me despertou o interesse em estudar os *estados de corpo* e a relação com a prática da capoeira.

### 3.1.1 Compreendendo o enfrentamento

A noção de *enfrentamento* pesquisada durante o processo de criação do espetáculo *Enqns* foi desenvolvida com base em diferentes conceitos, das quais tomo as contribuições escritas dos artistas Artaud (1993) e Grotowski (1992), para guiar essas descobertas do processo sem que isso se torne um panorama do trajeto artístico desses autores.

Os dois encenadores aproximam-se entre si por desenvolverem perspectivas do trabalho do ator em uma concepção que preza por sua sinceridade na cena e pela necessidade de conhecer a si mesmo para o fazer teatral. Porém, também se distanciam por objetivarem alcançar *estados de corpo* de seus atores diferentes: Artaud (1993) defende a possibilidade da imprecisão, por uma intensidade explosiva e Grotowski (1992) preza pelo autocontrole e estruturas dos movimentos corporais, até mesmo na ideia de *organicidade*.

Romão iniciou a pesquisa criativa como diretor, acreditando na necessidade de fazer um espetáculo que pudesse colocar em cena suas próprias questões existenciais.

Boa parte dos encontros consistia em discutir assuntos filosóficos, para que chegássemos juntos a um pensamento crítico sobre o comportamento humano. O diretor acreditava na necessidade de despertar nos espectadores um choque de reflexão de suas vidas de uma maneira incomum.

Para isso, ele propunha que os atores fossem ao palco, o mais sinceros e orgânicos possível, mesmo que em alguns momentos, tivessem que abrir mão dos recursos cênicos e do roteiro do espetáculo. Para o diretor, essa *organicidade* só seria atingida se os atores estivessem completamente desprovidos de artifícios<sup>30</sup> em cena (como os recursos que os atores poderiam utilizar para reagir aos estímulos sob uma lógica/justificativa de um personagem).

Dessa forma, passou a pesquisar procedimentos cênicos de encenadores para descobrir meios de conduzir os atores a um estado orgânico e intenso. Em meio a suas leituras, encontrou nos textos de Artaud (1993), estritamente do livro *O ator e seu duplo*, a inspiração para desenvolver um pensamento acerca dos meios de chegar à *organicidade* do ator em cena.

Romão percebeu que, para chegar a *estados de corpo* orgânicos nos atores precisaria fazê-los entrar em um processo de investigação de si mesmos com o intuito de perceber como o corpo está condicionado a procedimentos que os impedem de ser sinceros. Para o ator encontrar este lugar, seria necessário combater os comportamentos que o afastasse da própria sinceridade, o que nomeou de *enfrentamento*.

O diretor utilizou os manifestos poéticos contidos no livro de Artaud (1993), ao apresentar a noção de *crueldade* como inspiração para a noção de *enfrentamento* que desenvolveria no processo. Porém, sendo os textos artaudianos com poucas indicações metodológicas, o diretor passou a estabelecer experimentos que acreditava se aproximar deste estado orgânico que pretendia atingir com seus atores.

Vale lembrar que a noção de *crueldade* está presente em todo o processo artístico de Artaud (1993), passando por modificações em seus escritos, mas mantendo-se o embrião da necessidade do ator *entregar a vida* no jogo cênico, de modo que o espectador perceba-o e seja atingido em seus sentidos, pela possibilidade de ação do

---

<sup>30</sup> Utiliza-se o termo artifício em referência a Grotowski (1992) que defende a artificialidade da cena, de modo que um espetáculo utilize os recursos teatrais para distanciar o espectador da realidade para o espetacular. Por isso, entendo artifícios como recursos artísticos.

ator. Essa *crueidade*, porém, de acordo com Virmaux (2009, p.43) não é física ou moral, “mas, antes de tudo, de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano”.

Na obra *O Teatro e seu duplo*, Artaud (1993) manifesta a perda da sensibilidade que fazia do teatro uma expressão única, declarando a urgência de ver nele um rigor exacerbado que provocasse uma ressonância profunda, que dominasse o ator. Sobre o nome dado ao fazer teatral, o artista declara que é possível notar que há *crueidade* em toda ação (o que se estende ao teatro, estando presente em todo o pensamento cultural) e que:

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar. Essa crueldade, que será, quando necessário, sangrenta, mas que não o será sistematicamente, confunde-se portanto com a noção de uma espécie de árida pureza moral que não teme pagar pela vida o preço que deve ser pago (ARTAUD,1993, p. 143).

Esses escritos são deflagradores de uma das fases<sup>31</sup> do pensamento de Artaud (1993) no qual ele renuncia ao tratamento acabado no teatro, opondo-se ao que era defendido no período clássico representacional, para se explodir e se revelar, imerso numa imprecisão, ou por vezes, ao delírio que propõe ao ator, romper seus limites de entrega:

Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco supliciado, e o qual, se for o caso, deve estar *determinado* a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém (ARTAUD, 1993, p.118).

---

<sup>31</sup> Marco de Marinis (2006) identifica quatro fases de visão teatral na trajetória de Artaud: Artaud Ator; Artaud Diretor (1926 a 1930); O primeiro Teatro da Crueldade (1931 a 1936); O período da loucura e pós-loucura/segundo Teatro da Crueldade (1937 a 1948).

Dessa forma, o ator está conscientemente submetido, por si mesmo, a ser seu próprio carrasco, em busca de confrontar-se com seus medos, procedimento que é violento e autodestrutivo para ele e deve ser feito diante do espectador. A experiência com a noção de *crueidade* - da forma que se apresentou na proposição do *enfrentamento* - leva os atores à beira da perda do controle corporal, na qual a intensidade de suas expressões sobressaem à ideia de execução de uma precisão técnica.

Grotowski (1992), em referência a essa proposta de revelação diante do espectador, destaca nas falas de Artaud (1993) que o ator é como um mártir que se coloca em suas fogueiras e se queima vivo e, em seus últimos suspiros, faz gestos a seus espectadores, expressando de forma espontânea a dor que sente por ser queimado. A respeito deste ponto de *organicidade*, é possível também fazer uma associação à ideia de *enfrentamento* em Grotowski (1992) que, utilizando o termo *ato total* – apontado como uma alternativa<sup>32</sup> para o teatro da *crueidade* de Artaud - explica que esse procedimento de autorrevelação está além de qualquer mobilização de recursos cênicos.

É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério, solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos. (GROTOWSKI, 1992, p.180)

Com isso Grotowski (1992) propõe que o ator investigue quais obstáculos impedem o ator de realizar o *ato total*, seja na respiração, no movimento, seja no contato humano. Assim, o encenador busca que, no corpo do ator, permaneça apenas o que for criativo, como em uma libertação do corpo.

Como se pode notar, tanto na *crueidade* (em Artaud (1993)) quanto no *ato total* (em Grotowski (1992)), há uma noção de sacrifício consentido por parte do ator, no qual é convidado a entregar-se a um processo de desnudamento de seus limites psicofísicos o que para Grotowski (1992) estendia o limite das transgressões de barreiras internas e do amor (LIMA, 2008), numa ideia de que o ator faz uma doação de

---

<sup>32</sup> Embora o termo “ato total” tenha surgido, de acordo com Flaszen, em inspiração dos escritos do poeta espanhol Juan de La Cruz (LIMA, 2008).

si, de forma alegre. Isso despertaria no ator uma força que o levaria à ampliação dos sentidos corpóreos em cena.

Dessa forma, assim como na *crueldade*, vejo uma aproximação à ideia de *enfrentamento*, desenvolvida e experimentada durante o processo por Romão. O diretor não teve acesso por nenhum meio de como esses autores desenvolveram tais compreensões em seus atores (o que também não chegou a ser sistematizado no caso de Artaud, embora suas ideias estejam expressas em seus escritos).

No entanto, apesar de apresentarem modos semelhantes de encarar o trabalho do ator (de desenvolver essa noção de revelação diante do espectador), Artaud (1993) e Grotowski (1992) aspiravam resultados diferentes nas encenações. Enquanto um manifestava a necessidade do transbordamento do ator, que levaria à explosão da cena e, por vezes, à sua imprecisão; o outro propunha (em seu período teatral) que esse desnudamento levaria à *organicidade* do ator, com uma finalidade objetiva na estrutura cênica.

Ao reconhecer que Grotowski (1992) encontra associações entre a *crueldade* artaudiana e sua perspectiva para noção de entrega do ator, vale observar que o encenador polonês se debruçou sobre a perspectiva metodológica do trabalho poético de seu grupo, o que nos permite investigar, por ele, mais detalhadamente a noção de *enfrentamento* e, talvez, chegar mais próximo a um teatro que Artaud aspirava.

Nota-se que a intenção de atingir no ator um estado orgânico em cena, para os autores, deve ser conquistado, não apenas por meio de uma técnica corporal - na qual o ator é distanciado de sua *organicidade* - mas, também, uma ideia de entrega, confiança, o que leva à empatia e a atenção do espectador. De acordo com Lima (2008) Grotowski propõe uma visão mais vertical para o ator, ao idealizar que o ator anule seu corpo e todas as suas habilidades (o qual nomeia de *ator santo*), para com isso anular os bloqueios psíquicos necessários para o processo de revelação.

Essa compreensão de entrega do ator para o ato de desnudar-se – ou enfrentar-se – pode ser observada nos escritos de Brook (2011, p.18), ao refletir a prática de Grotowski no livro *Avec Grotowski*, em que aponta que a relação do ator com o espectador é como um *sacerdócio*, ao oferecer sua representação como cerimônia a quem o deseja assistir e para isso, o ator se coloca em *sacrifício*, no qual

[...] o ator não hesita em se mostrar tal como é, pois ele se dá conta de que, para desvelar o grande segredo de um personagem, é necessário que ele se abra totalmente, que revele seus próprios segredos. Se bem que, atuando ele realiza um sacrifício: ele sacrifica aquilo que a maioria dos homens preferem esconder.

Os encenadores propõem como meio para que o ator se entregue ao confronto consigo mesmo, a necessidade de que ele se disponha em cena como em um ato único, cerimonial, ou em um evento religioso (no qual seus membros creem que suas ações são para um bem maior). Essa necessidade de se estabelecer o ritual cênico para que o ator revele aquilo que está escondido em si, sob sua *máscara cotidiana*, pode ser percebido também nos escritos de Brook (2011, p.19), ao apontar que “esse teatro é sagrado porque seu objetivo é sagrado”.

Conforme Grotowski (1992), para se estabelecer esse evento ritualizado, entendido por *sagrado*, em que o ator seja convidado ao *enfrentamento*, se faz necessário a participação coletiva de todos os membros que compõem o evento, no qual os espectadores são coautores do espetáculo, de forma que todos (entre atores e espectadores) observam e são observados<sup>33</sup> e pertencem ao jogo teatral.

Além disso, segundo Lima (2008), o caminho para se estabelecer a noção de *sagrado*, necessária para o *enfrentamento* do ator, é a artificialidade da cena: Grotowski defendia que o evento teatral deveria ser desassociado do cotidiano dos participantes, de forma que se percebessem inseridos a novas regras de jogo e a novas possibilidades de acessar aquilo que está velado na cotidianidade.

Pode-se perceber, com isso, que a noção de *enfrentamento* está próxima à ideia de entrega visceral por parte do ator. Em alguns momentos o ator rompe esse limite, com o objetivo de revelar-se e, para que isso aconteça no evento teatral, exige-se dele, olhar para a encenação de forma diferenciada, encontrando os aspectos ritualísticos que o levem a estes *estados de corpo* propícios ao confronto consigo, diante do espectador.

---

<sup>33</sup> Com isso Grotowski defende uma quebra dos paradigmas teatrais dominadores, o naturalismo, encerrando uma divisão entre palco e plateia, ao colocar todos os participantes em um mesmo espaço (LIMA, 2008, p.70).

Com o olhar distanciado pelo tempo, hoje posso destacar outra vertente que se une à noção de *enfrentamento*: a ideia de *risco físico* trazida por Carreira (1998) como mote de pesquisa teatral. O artista propõe, em suas encenações, que os atores coloquem-se em *risco* durante as apresentações de seus espetáculos (praticando alpinismo em um prédio urbano na cena, por exemplo). Ao notar a importância do risco para a prática teatral, Carreira (1998, p. 189) afirma que

o ator submetido ao exercício do risco estará obrigado a elaborar caminhos diferenciados dos tradicionais na construção da ficção e das personagens. O funcionamento do corpo será obrigatoriamente reconstruído no sentido de que os apoios, a voz, a gestualidade terão que encontrar novas modulações.

A partir da noção de *risco físico* como meio de enfrentar os próprios medos, em uma esfera psicofísica, agrego minha experiência prática com a capoeira, nos momentos antecedentes ao processo de encenação, que serviu constantemente como base para a construção corpórea de ator para a cena. Isso porque a capoeira coloca seu praticante diante de múltiplos *riscos físicos* - seja pela eminência do golpe do outro jogador, seja pela possibilidade de desequilíbrio dos próprios movimentos - que fazem desta prática, uma noção que se estende à repetição de uma técnica corporal.

Com isso, ressalto a necessidade de olhar a capoeira para além de seus movimentos codificados e de sua importância sócio-histórica, para perceber nela a proposição de vivenciar os desafios de lidar com os limites psicofísicos, do medo da queda ou do golpe e da eminência do desequilíbrio dos movimentos codificados, percebendo, assim, que a prática exige do jogador mais do que a destreza dos movimentos ao organizar o corpo, para lidar com atenção dos riscos da prática.

Além de se aproximar desta noção de *risco físico*, a capoeira também prepara seus jogadores para um evento cerimonial no qual eles se entregam à luta, sob o risco de machucar-se, ou simplesmente, cair. Com isso, o participante se coloca em combate com o outro, tendo conhecimento e aceitando sacrificar-se para o acontecimento do evento ritualizado, no qual, todos os participantes colaboram e alternam-se em suas funções.

De acordo com Carreira (1998), enfrentar os medos decorrentes do *risco físico* para o ator, é fundamental, uma vez que o conduz a reorganizar meticulosamente seus movimentos para evitar erros fatais e manter-se na condução da cena, e orientá-lo a um processo de autoconhecimento. Com isso, estados corpóreos serão despertados a partir da reconstrução de novas modulações dos apoios, da voz e da gestualidade, na nova circunstância. O autor ainda considera os estudos de Artaud (1993) e de Grotowski (1992) como exemplos de estudos do risco, por trazerem em suas propostas cênicas procedimentos de ruptura pessoal e social, de forma que

[...] se caracterizaram por adotar posturas artísticas dispostas ao enfrentamento com as normas do *establisment*. De fato, isto implicava assumir os riscos decorrentes destes compromissos, que naquele momento histórico também podia significar assumir riscos físicos (CARREIRA, 2000, p.44).

Ao levar em consideração que em diversas práticas teatrais é possível encontrar meios nos quais os atores são levados a enfrentar desafios, correr riscos, seria passível de questionamento quanto à relevância de se colocar em foco numa poética teatral a experimentação com o *enfrentamento* (com sua multiplicidade de noções agregadas), e uma vez que o próprio ato de viver está cercado pela experiência do risco, de lidar com os próprios medos, fazendo dessa busca algo trivial. Contudo, trazendo essa noção como centro motor de experimentações, desperta-se uma potência nos *estados de corpo* do ator, de forma que o leve instintivamente (já que está reagindo a um risco sobre o qual pode perder o controle) a uma organização interna de atenção, promovendo o conhecimento e rompendo com seus próprios limites.

Carreira (1998), considera que os efeitos destes *riscos físicos* no corpo do ator e do espectador são fundamentais no fazer teatral contemporâneo por servir ao ator como *estímulo vital* na investigação de *estados de corpo*, tanto para lidar com o processo, quanto para construção do personagem

O contato com técnicas de risco põe o ator enfrentado diretamente com o universo dos seus medos a partir de experiências físicas. Superar estes medos supõe um trabalho de auto conhecimento e de reelaboração de suas atitudes frente ao fazer teatral e à vida mesma. O processo de enfrentamento do risco e a conseqüente busca do domínio



das técnicas para diminuição do risco físico são componentes essenciais do processo de treinamento. O ator que está imerso nesta classe de experiência se vê obrigado a realizar uma série de aprendizagens que incluem o descobrimento de um ponto de equilíbrio entre os diversos componentes presentes no processo. É o ator que deverá estabelecer uma relação harmoniosa entre o jogo com o risco e potencial expressivo que emerge do processo de aprendizagem (CARREIRA, 1998, p.192).

É importante salientar que a experiência com a noção de *enfrentamento*, pelo auxílio das vivências teatrais e da capoeira, direcionam meu trabalho como ator à noção de sinceridade para encontrar uma *organicidade* nos *estados de corpo*, o que me leva ao combate sistemático do próprio controle no sentido de adestramento e me conduz a uma obscuridade da imprecisão causada pelo desejo agir diante às sensações.

Nessa perspectiva, voltarei às etapas do processo do espetáculo *E nós que nem sabemos*, a fim de observar como se deu a descoberta de caminhos para o *enfrentamento* dos atores e como se deu o desdobramento dessa noção frente aos desafios apresentados pela encenação que levou os artistas a se aproximarem dos conceitos desses autores (Grotowski, 1992 e Artaud, 1993), e impulsionou a descoberta dessa poética que levam os artistas desta encenação a *estados de corpo* orgânicos e imprecisos.

### 3.1.2. A noção de enfrentamento no processo de criação

Ao ter uma compreensão sobre as influências teóricas que envolveram a ideia de *enfrentamento* utilizada por Romão na construção do espetáculo *E nós que nem sabemos*, é preciso desenvolver uma reflexão de como se deu o processo de criação dos atores, em relação a essa noção, para se chegar a um estado orgânico em cena, almejada pelo diretor. Para isso, resguardo grande parte das relações do desenvolvimento cênico com a capoeira para o momento seguinte, quando explicarei como se deu a preparação corporal para lidar com os *estados de corpo* provocados pela noção de *enfrentamento*.

Na época da construção do espetáculo *Enqns*, a ideia de *enfrentamento* não era tão clara como me parece hoje ou bem definida, segundo as indicações de Romão. Se agora posso explicar e desenvolver paralelos sobre esta pesquisa, é devido a uma reflexão *à posteriori* do processo - ou seja, as ações que desenvolvemos durante o período criativo

não pareciam, em nenhum momento, planejadas com resultados esperados por ele e nem eram justificadas pelas teorias apresentadas anteriormente; de forma que estávamos (os atores e o diretor) em constantes descobertas e modificações, sobre as quais não tínhamos controle.

Sem saber ao certo como seria o resultado cênico das experimentações, os atores distanciaram-se de uma metodologia de criação de um personagem e, ao mesmo tempo, negavam uma corporeidade despreocupada ou desatenta nas ações. Além disso, embora a experimentação com o *enfrentamento* tenha se tornado uma busca dolorosa para os atores, o diretor propunha também descartar quaisquer apelos dramáticos que pudessem aparecer no discurso cênico, de forma que os atores fossem para o palco em um estado de aceitação no ato de revelação<sup>34</sup>. O encenador verticalizou a proposta de encenação, que tinha como tema a *incomunicabilidade nas relações humanas*, ao trabalhar com textos fragmentados, não desenvolvendo um contorno dramático para o espetáculo. Além disso, fez com que o recurso verbal fosse utilizado até o esgotamento da palavra perante ao gesto, levando a encenação a buscar um equilíbrio entre texto, partitura física e sonora, ao trazer à cena uma visão de tempo e espaço estáticos<sup>35</sup>.

Assim, Romão propunha uma investigação interna das nossas vidas, dos nossos medos, de forma que questionávamos quaisquer atitudes próprias de fugir do ato de nos revelar. Sistemáticamente, durante as propostas de experimentação, examinávamos nossas próprias fugas, por vezes instintivas, para fazer delas objetos de pesquisa cênica. Com isso, o diretor esperava destruir as estruturas teatrais de ilusão e representação – que se esperaria de uma encenação naturalista - para que ficasse diante dos espectadores apenas o *sujeito sincero*, desnudado. Para que isso acontecesse de fato, o diretor, em muitos momentos, assumia o papel de provocador, colocando os atores em situações de desconforto psicofísico.

A noção de *enfrentamento* foi utilizada pelo grupo como meio de se encontrar estados em que levasse os atores à *organicidade* de suas ações em cena. Para isso, o diretor optou por fazer experimentos em que os atores lidassem com a presença do

---

<sup>34</sup> Para isso, investimos a maior parte do tempo na exploração destes *enfrentamentos*, na criação de textos e cenas a partir destas provocações, que resultaram, após um ano e seis meses de processo, na montagem do espetáculo, que durou apenas um mês de ensaios até a estreia. Esse rápido período de montagem se deu pelo extenso vocabulário e sincronicidade do grupo, adquiridos no longo processo. Com isso, ensaiamos pouco tempo para que a encenação fosse para a estreia com a intensidade de uma descoberta.

<sup>35</sup> Estático por mais que o palco seja giratório. Um dos textos justificam essa situação em que Eduardo diz: “a gente gira, gira, e não sai do lugar”.

espectador, constantemente, utilizando-o como referência para o ato de enfrentar-se. Por isso, desde o início do processo, grande parte dos experimentos aconteciam nas ruas e propunham interação com pessoas que poderiam saber ou não que se tratava de um evento cênico.

Inicialmente, a proposição era de encontrar pessoas e contar uma história a elas com o intuito de buscar uma aproximação, olho-no-olho e perceber como reagiam. Em um segundo momento do processo, passamos a contar reflexões autobiográficas - muitas vezes tomadas por uma poesia que não permitia o entendimento imediato do que estava sendo dito - mantendo o mesmo foco de aproximação, mas também preocupando-se em não dramatizar (atribuir carga dramática) ao que se dizia.

Apesar de ficarmos bastante receosos em abordar pessoas desconhecidas para contar histórias, percebemos uma recepção acalorada em ouvir o que nos propusemos a dizer e, comumente, recebemos como respostas o agradecimento pelas palavras sinceras, nos fazendo acreditar que aquelas intervenções modificariam, mesmo que, sutilmente, os caminhos daquelas pessoas. Até este momento, a abertura para a sinceridade nas falas foi sutil e, muitas vezes, graciosa<sup>36</sup>.

O processo de *enfrentamento* nas ruas passou, no entanto, por momentos muito delicados, em que o mote das intervenções se tornou a “desconstrução da própria moral<sup>37</sup>” – o que hoje percebo como o momento em que Romão mais se distancia da proposta de Grotowski (1993) para o *ato total*, (que não propunha abalar o ator de forma física ou moral). O diretor propunha que experimentássemos nosso próprio ridículo diante de pessoas que não saberiam que se tratava de uma intervenção cênica, e por isso nos colocava em desespero pelo risco eminente da perda do controle<sup>38</sup> da situação.

---

<sup>36</sup> A partir desses experimentos a relação com o espectador foi construída para a encenação. Os espectadores ficavam dispostos em volta do palco, que era constituído por uma estrutura circular, giratória, dividida por quatro molduras de plástico, a uma distância menor que um metro, de forma que era possível que os atores ficassem muito próximos do espectador. Assim, a concepção enfatizava a importância dessa relação “olho-no-olho” entre os atores e o espectador, permitindo ainda que houvesse falas individualizadas entre eles durante o espetáculo.

<sup>37</sup> Neste caso, o termo *moral* é compreendido como conjunto de costumes, hábitos, e comportamentos pessoais de cada ator, em referência às regras de comportamento adotadas pelas comunidades. Diferentemente de moralismos e moralidades (que se regem por doutrinas morais coletivas), a proposta pretendia que os atores centralizassem a desconstrução da própria moral, para com isso, romperem alguns limites culturais que poderiam travar a criação cênica.

<sup>38</sup> Essa proposição motivava os atores a questionarem em si mesmos os próprios valores morais que preservavam diante das pessoas, para provocar em si mesmos um enfrentamento de seus limites. Por isso,

Nesse período, ocupávamos as ruas com a angústia de não saber as consequências de nossas proposições, já que não mais seriam por meio de palavras sutis e poéticas. No entanto, quanto mais tentávamos nos proteger, mais éramos colocados diante do medo e desafiados a enfrentá-los. O enunciado da proposta do diretor era muito simples: fazer ações em que os atores se desconstruíssem moralmente diante das pessoas para alcançar a sinceridade.

Em um destes experimentos, Eduardo Batista e eu entramos em uma loja de roupas íntimas com o objetivo de experimentar uma *lingerie*. Tratando-se de uma cidade de interior, cuja tradição religiosa e valores morais são prezados, o diretor nos pediu que observássemos a reação discriminatória das atendentes com a presença de dois homens experimentando artigos femininos da loja. Essas proposições extrapolavam a ideia conceitual de *enfrentamento*, por não fazerem parte de nossas realidades a serem reveladas, mesmo assim nos forçava a lidar com as respostas daquelas pessoas que nos causavam sensações de constrangimento e vontade de fugir dessa situação de ruptura aos próprios valores morais.

Ao mesmo tempo em que precisávamos manter uma aparência de naturalidade nas proposições para não chamarmos a atenção como um evento cênico, experimentávamos *estados de corpo* que nos colocavam em constante atenção para a necessidade de improviso (exigida pela interação com as pessoas) e medo pela sempre eminente perda do controle da situação. Esses estados despertados em nossos corpos era o que interessava para o diretor poder transportar para a cena, acrescido pela conformação em lidar com nossas questões pessoais, causadas pelas experiências constrangedoras que passamos.

Em todos os experimentos o diretor permanecia oculto, inserido como uma pessoa de fora, a observar e inflamar as chacotas aos atores que buscavam se enfrentar. Além disso, permanecia nos lugares após o final do evento a fim de colher impressões dos “espectadores”. Por conta disso, em diversos momentos do processo, esse *enfrentamento* de si se confundiu em um embate com o próprio diretor. Isso porque em

---

esse momento não deve ser confundido com um "teatro invisível" de Augusto Boal (em que atores interpretam personagens em espaços públicos, levando os espectadores a intervirem e questionar as ações sem que saibam que se trata de um evento combinado). Nesse tipo de teatro, os atores de Boal buscam desconstruir a noção de valores morais dos "espectadores", enquanto em nossos experimentos, os atores buscavam a ajuda dos "espectadores" para questionar a própria noção de moralidade.

muitos momentos em que era desafiado por ele, sem saber o que fazer, colocava-me em risco para enfrentar as próprias provocações dele.

Podemos entender o perigo de se colocar os atores em risco eminente - nesse caso por não se poder prever a reação do espectadores que não sabem que se trata de um trabalho artístico – se observamos o relato de Carreira (2000, p.42), no artigo *Risco Físico na Performance Teatral* quando diz que

o diretor que encaminha seus atores ao enfrentamento com o risco estará detonando experiências que ele mesmo poderá não estar apto para operar como elemento de contenção. Assim, o exercício tenderia a se transformar em um enorme desgaste de energia por parte dos atores, com uma grande potencialidade de descontrole, enquanto o diretor ficaria em uma posição de observador privilegiado da "tragédia" alheia, sempre pronto para utilizar os resultados em suas encenações. Certamente, estes acontecimentos estão na esfera do possível. Mas, quando proponho o reconhecimento do risco e a pesquisa em torno dele, suponho que esta tarefa será uma experiência compartilhada por toda a equipe comprometida nela. Este compromisso deverá ser muito mais profundo que um mero acordo verbal, deverá ser um projeto discutido e elaborado coletivamente.

Diante da possibilidade de se alcançar um trabalho intenso e verdadeiramente sincero, os atores acreditaram no processo e prosseguiram o estudo de *enfrentamento* de seus próprios medos, mas tentando refletir sempre as consequências nos cotidianos dos espectadores que não veem a intervenção como um jogo artístico. Tínhamos o interesse em conhecer a nós mesmos e acreditávamos na potencialidade do discurso do diretor e na possibilidade de viver o *enfrentamento* por meio do *risco físico* em busca de despertar *estados de corpo* que nos levassem à *organicidade* na cena.

Um dos experimentos que propus para o processo foi o de andar pelo centro histórico da cidade com os olhos vendados, sem conversar com ninguém, de modo que utilizasse no percurso apenas o que ouvia, cheirava ou tocava com o corpo. O momento de maior tensão foi quando precisei atravessar uma rua movimentada por carros que subiam uma ladeira, sem saber se eles respeitariam minha passagem. Ao andar lentamente atravessei a rua, sendo necessário parar por alguns minutos (sempre de olhos vendados) do outro lado da calçada para me acalmar, devido a tanto medo passado naquele trecho. Durante o restante do percurso tive a constante ajuda sonora das pessoas

nas ruas que ora entendiam aquilo como um jogo, ora acreditavam tratar-se de uma pessoa cega.

Com o desespero de estar fora do controle da situação (por depender da ajuda dos carros e das pessoas que passavam pela rua) meu corpo experimentou um estado de nervosismo extremo, aumentando minha atenção e percepção auditiva e tátil, para lidar com os possíveis acidentes da proposição, de modo que, ao atravessar a rua, estava tomado pelo medo, o que me deixou completamente trêmulo. Ao final, a sensação era semelhante ao momento em que me retiro do centro do jogo de capoeira e tenho a dimensão do risco que vivi, ao me colocar em combate com o outro.

No jogo de capoeira, assim como neste experimento do processo, o corpo é colocado diante de um risco muito grande, despertando o instinto de autopreservação e a necessidade de propor movimentações para lidar com o desafio, sem fugir dele. Isso faz com que se crie um tônus de prontidão para lidar com os riscos da situação e depois que termina, essas sensações se perpetuam pelo tônus, dando uma ideia de manter-se intenso no corpo.

Nesses dois casos, os *estados de corpo* dos atores/jogadores acontecem de forma vibrante pelo fato deles se colocarem diante dos experimentos com a sensação de se enfrentarem (colocando-se em riscos constantes) e perderem o controle de si e da situação de modo que, nestes momentos, superam-se os recursos técnicos do corpo, para ser tomado por impulsos internos, que influenciam no modo de agir e expressar suas sensações diante de espectadores.

É importante lembrar que, com essas proposições na rua, Romão gerou uma forte significação deste processo de *enfrentamento* nos atores, ao colocá-los a combater seus próprios medos diante dos espectadores. Essa relação motivadora poderia ter como consequência uma confusão de entendimento se os atores passassem a enfrentar seus espectadores - da mesma forma em que passaram a enfrentar a si mesmos e ao diretor. No entanto, na maioria das vezes, estabeleceu-se uma relação de intimidade nos encontros com o espectador, que *testemunhava*<sup>39</sup> um momento de sinceridade dos atores.

---

<sup>39</sup> Utilizo a palavra *testemunho*, inicialmente, em referência ao termo aplicado por Grotowski (2007, p.122), sobre o espectador em relação ao ator, que mantém-se *levemente a parte*, dado seu espaço específico de observar do *ato total* no ator: “a vocação do espectador é ser observador, e , mais ainda, a

Vale destacar que nas apresentações do espetáculo, buscamos sempre respeitar esse lugar do espectador na encenação. Como dito anteriormente, ficamos muito próximos da plateia, pela estrutura do cenário. Porém tínhamos como regra, naquele jogo cênico, que os atores não invadiriam o espaço dos espectadores, sentados em suas cadeiras e também não transfeririam a eles a condição de enfrentamento. Mesmo assim, deixávamos claro que nós os víamos e reagiríamos a quaisquer intervenções deles, mesmo que sutis<sup>40</sup>.

Não era de forma passiva, porém, que alguns espectadores agiam no espetáculo. Essa relação de proximidade levou o espetáculo a ter várias intervenções das pessoas que o assistiam. Em muitas apresentações, algumas pessoas levantaram-se de suas cadeiras e subiram ao palco para dar um abraço em um ator ou para pintar uma tela com tinta, sem serem explicitamente conduzidos a isso.

O espetáculo, por mais improvisado que fosse, tinha um roteiro com partituras de texto, música e ações gestuais e os atores estavam de prontidão para lidar com a necessidade de improvisar. Diante das mais diversas intervenções<sup>41</sup>, devíamos estar prontos para prosseguir (não as impedindo de acontecer), interagir e dar continuidade ao roteiro. Esse risco constante de ficar atento a qualquer possibilidade de improvisação nos exigia uma atenção maior em cena. Essas exigências deixavam-nos em estados de grande concentração, escuta e controle consciente do próprio corpo<sup>42</sup> em relação aos outros atores e aos espectadores.

Percebia que o meu corpo avisava constantemente os riscos que corria diante dessas proposições. Taquicardias, tremedeiras, angústia me acompanhavam antes,

---

*de ser testemunha*” destacando que a testemunha mantém-se sempre a parte da ação do ator (ou seja, nunca se colocar como foco da ação).

<sup>40</sup> Houve momentos em que celulares tocaram, ou algumas pessoas provocavam algum barulho (como o barulho do plástico friccionado ao abrir uma bala) e em quaisquer intervenções éramos orientados a reagir e improvisar.

<sup>41</sup> A intervenção de espectadores com um abraço acontecia com frequência quando Sandra Parra dizia uma frase em meio a um desabafo: “fico esperando o momento em que alguém vai abrir aquela porta e me dar um abraço” em referência à sensação de solidão. Em um dos momentos mais difíceis dessas intervenções foi quando um homem tirou toda sua roupa, subiu ao palco e começou a dizer frases sobre sua vida, como um desabafo. Como proposta da encenação, não nos cabia impedi-lo, mas sim encontrar meios de lidar com a intervenção.

<sup>42</sup> Para isso, investigamos como desenvolver a competência da escuta, de si mesmo, do outro ator e do espectador. O que mais nos preocupava, no entanto, era como estar atento aos outros atores durante o espetáculo (os três atores permaneciam em cena a encenação inteira) já que estávamos separados por telas de plástico transparentes que, no decorrer do espetáculo, eram pintadas, transformando-se em paredes opacas. Além disso, pela disposição no palco, o espaço em que eu estava ficava do lado oposto ao que Sandra Parra se encontrava, dificultando ainda mais a escuta entre os dois.

durante e depois dos ensaios. Além disso, problemas de saúde como gripe, febre eram sempre vistos como modo de fugir, do qual devíamos também enfrentar. Diante da impossibilidade de convencer o diretor a mudar de caminho de criação, começamos a investigar, entre os atores, procedimentos que nos ajudassem a lidar com o constante *enfrentamento*.

A todo o momento, os atores eram apresentados a esses diversos *estados de corpo*, aos quais não conseguíamos compreender e sequer controlar. Estados que nos levavam a raciocinar e responder aos estímulos (de modo que não perdêssemos o controle racional) mesmo nos momentos que perdíamos o controle da situação em que nos encontrávamos. Assim, precisaríamos compreender como lidar com esses múltiplos estados, provocados pelo *enfrentamento*, para a construção do espetáculo.

### 3.1.3. A preparação do corpo para o enfrentamento

A preparação corporal dos atores para o espetáculo foi desenvolvida diante das dificuldades de conviver com o processo de *enfrentamento* apresentado pelo diretor, com os múltiplos estados corpóreos provocados por ele e com os desafios apresentados pela encenação. Antes disso, é preciso entender como se deu o trabalho direcionado aos *reflexos psicofísicos*<sup>43</sup> dos atores que me levaram a encontrar caminhos pessoais para trabalhar com esses desafios, bem como, a frequente presença da experiência com a capoeira para lidar com os desafios.

Sandra Parra<sup>44</sup>, além de atuar, assumiu a responsabilidade de preparadora corporal dos atores, nos levando a proposições de experimentações nas quais ela também participava. Nosso desafio, nesse caso, constituiu-se em entender como trabalhar o corpo de forma que nos auxiliasse no *enfrentamento* em busca de uma autorrevelação.

Naquele período sabia que a noção de *enfrentamento*, renovada a todo momento, despertava-nos estados corpóreos intensos, mas não tinha ideia de como trabalhar para

---

<sup>43</sup> Em Lima (2008, p.350), o termo *psicofísico*, utilizado em muitos momentos por Grotowski, relaciona-se com o pensamento de Stanislavisk sobre as ações físicas, ao compreender que uma ação deve ser autêntica, fundamentada e com uma finalidade, não apenas em um nível físico, mas, por completo, uma *ação psicofísica*.

<sup>44</sup> A pesquisadora desenvolve estudo sobre respiração, tendo experimentado sua pesquisa nos anos em que foi docente na UFOP, em uma disciplina inteiramente dedicada a experimentações com respiração.



lidar com essas sensações. Com isso, concentramo-nos em trabalhar imagens internas, mantendo-o atento e em estado de prontidão para reagir e expressá-las diante dos espectadores. O trabalho com experimentos de busca por imagens internas percorreu por todo o período de preparação corporal para o espetáculo.

A única referência que eu tinha era a semelhança dos estados corpóreos que havia conquistado com os experimentos de *enfrentamento* em relação à prática da capoeira. Diante disso, tive a consciência que nesses dois casos seria necessário preparar o corpo de alguma forma para que pudesse ser tomado por esses estados, de forma a conseguir agir e reagir aos estímulos da cena/jogo. Na capoeira, o estímulo do *risco físico* é constantemente presente no momento do jogo, pelo fato de executar movimentos codificados e lutar com outro jogador, o que no caso da noção de *enfrentamento*, caberia a uma investigação de imagens internas.

A respiração foi o meio que encontramos de acessar os estímulos internos para o enfrentamento. Em sala de ensaio, intensificamos a investigação da nossa respiração, de forma que auxiliasse esse processo de consciência do nosso corpo, principalmente de nosso tempo-ritmo interno, distanciando-nos dos tempos impostos pelo meio externos no cotidiano. Essa exploração, por vezes, levava-nos a momentos de perda do controle racional das ações, permitindo-nos enfrentar os limites físicos do próprio corpo e aprender a lidar com possíveis alternâncias de estados.

Sandra Parra (FURLANETE, 2001) acredita ser a respiração a principal conexão do interior do corpo com o ambiente. Ao ter como base o pensamento de Gaiarsa (1996) – que afirma ser a respiração totalmente conectada à vontade humana (sendo uma ação involuntária, que pode ser voluntária), desde a sensação de asfixia do rompimento do cordão umbilical, no nascimento humano – a atriz percebe que na ligação direta das intenções do ator, dos seus *impulsos* internos, deverá passar necessariamente pela respiração, sendo isso consciente ou não.

Entretanto, é em Artaud (1993) que a inspiração da pesquisa de Sandra Parra (FURLANETE, 2001, p. 176) esteve vinculada, mesmo que de forma pouco clara, como explica:

A leitura de seus textos não traz respostas concretas, não fornece pontos de apoio, mas abre portas e lança em espaços; não fomos nós

os primeiros a dizer isto, ou a nos sentirmos assim, nesta perplexidade que a escrita de Artaud gera, mas nos parece que isso é, de certa forma, inescapável. Falamos em perplexidade, mas talvez essa não seja a melhor palavra, visto que não é hesitação nem imobilidade o que surge durante as leituras; talvez melhor fosse deslumbramento: lemos Artaud, nossa razão não pode explicar do que se trata exatamente, mas sentimos que “é assim”, e o sentimos, e nos deixamos levar.

Pode-se notar essa proximidade com os estudos da respiração, por exemplo, na compreensão desenvolvida por Artaud (1993, p.156), no capítulo *Um atletismo afetivo*, em que procura sistematizar seu trabalho, tendo como referência algumas noções nos estudos cabalísticos, explica como a respiração influencia as sensações:

A respiração que alimenta a vida permite galgar as etapas degrau por degrau. E através da respiração o ator pode repenetrar num sentimento que ele não tem, sob a condição de combinar judiciosamente seus efeitos; e de não se enganar de sexo. É que a respiração é masculina ou feminina; menos frequentemente, andrógina. Mas poderá ser necessário descrever preciosos estados suspensos. A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento.

Com isso, passamos a acreditar que a respiração está associada à capacidade de manipular imagens internas para lidar com as sensações dadas pela ação e com isso, seria possível construir pensamentos<sup>45</sup> que nos ajudassem no processo de *enfrentamento* em cena. Dedicamo-nos a trabalhar a respiração distante de uma compreensão mecânica (comum nos treinamentos vocais), para uma observação subjetiva. Ainda assim, partimos de exercícios simples como controlar a expiração e a inspiração, controlar o tempo de retesamento, até chegarmos à investigação da sensação de esvaziamento<sup>46</sup> do corpo, forçando até o limite a expiração, o que nos provocava sensações diversas. Além disso, por meio dos exercícios de respiração, buscamos movimentos de musculaturas

---

<sup>45</sup> Em determinados momentos, por exemplo, imaginamos o ar entrando no corpo e ocupando todas as extremidades (como se o ar pudesse sair pelos pés), fazendo com que o processo de imaginação ajudassem a desenvolver a respiração e a percepção do corpo. Em muitos momentos, ao falarmos sobre as sensações causadas pelas imagens propostas, percebíamos reações semelhantes entre os atores.

<sup>46</sup> Abordávamos a ideia de esvaziamento de forma imagética, já que se sabe que uma parte do ar que inspiramos se mantém nos pulmões mesmo quando sentimos que estamos com o corpo sem ar.

internas (de tensão e relaxamento) que alteravam as sensações de equilíbrio e base do corpo.

A partir da evidência de que a respiração poderia ser um motor corporal para o *enfrentamento*, fomos levados a trabalhar também as noções de bases de apoio, por considerar a importância deles para desenvolvimento da respiração e, neste caso também, da utilização da voz e ainda pela necessidade de se aprimorar a sensação de equilíbrio, diante de tantos estímulos que nos levavam ao desequilíbrio psicofísico. Ainda de acordo com Artaud (1993, p.158), que em seus escritos observa a importância do trabalho corporal para ajudar a lidar com as sensações, tornando-as potências, pode-se notar que:

Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a lhe dar uma amplitude surda mas profunda, e de uma violência incomum. E assim qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução ampliada segue-se a este apossamento orgânico.

Além disso, a pesquisa de Sandra Parra foi influenciada também pelos estudos de Le Breton (2010) – sobretudo na experiência prática – que considera uma importante relação entre as sensações corpóreas e a respiração, como observa Gouvea (2004, p.48), ao descrever o trabalho do mímico:

A possibilidade de uma relação direta entre os órgãos de expressão e as energias associadas aos sentimentos, pensamentos e emoções do ator permite que se alcance o psíquico, pelo material e físico. Encontrar a alma através do corpo requer percepção, consciência e precisão. E o caminho se mostra pela respiração: a interferência sobre um processo involuntário e natural.

Dessa forma, utilizando-se das experiências práticas com Le Breton (2010) - que desenvolve uma revisão da mímica de Decroux – e pelo LUME Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP - fundado por Luiz Otávio Burnier), Sandra Parra trouxe para o trabalho corporal, as noções de enraizamento (que visa ampliar a base do ator por meio da mudança do peso de uma perna para outra,

pressionando as articulações dos dedos dos pés, calcanhar e cintura pélvica, para o chão) e de equilíbrio precário (uso do deslocamento do tronco até o limite do equilíbrio expondo o ator à queda eminente) provenientes do estudo da mímica corpórea.

Apesar de se tratarem de exercícios muito específicos para o trabalho de investigação, percebi o quanto aqueles treinamentos colocavam-me diante de dificuldades que já havia experimentado anos atrás, quando pratiquei capoeira. Percebia essas semelhanças, mas não conseguia compreender como a prática levaria-me a lidar com esses desafios em outros momentos. Passei a dialogar com Sandra Parra a respeito dessas semelhanças, de forma que buscamos essas relações no trabalho.

Com exercícios que testavam as sensações de equilíbrio do corpo, trabalhávamos com a noção de que o corpo por inteiro reorganiza a musculatura para evitar a queda, que provocamos. Dessa forma, também, a musculatura envolvida na respiração reage, produzindo em nós novas sensações. Além disso, ao enfatizarmos os exercícios de enraizamento, forçando o corpo a pesar em direção ao chão, experimentamos as sensações de segurança e força.

Ainda no processo tivemos contato com o cenário da encenação que, por ser giratório, nos causava instabilidade sempre que era movimentado, em alguns momentos lentamente e, em outros, abrupto e rapidamente. O palco era movido por uma corda, que o diretor puxava, causando o desequilíbrio já no primeiro impulso de força para o círculo de madeira se movimentar. Quando a movimentação não nos surpreendia, passávamos pela expectativa do impulso. De forma que foi necessário enfatizar os apoios do corpo no chão (do palco), deixando-nos constantemente atentos às movimentações da base.

Em um dos treinamentos dedicamos-nos à prática de princípios da capoeira, observando como os movimentos codificados<sup>47</sup> ensinavam-nos a mudar de planos, girar o corpo, mantendo os pés fixos no chão, sem nos desequilibrarmos. Nesse dia realizamos alguns movimentos da capoeira de fato, porém, em um tempo muito lento, para despertar as sensações de desequilíbrio provenientes da movimentação codificada.

---

<sup>47</sup> Neste processo não nos interessava aprender os movimentos codificados da capoeira, por entender que isso não nos ajudaria no trabalho com o *enfrentamento*, mas o experimento com a lógica do movimento da capoeira, pôde nos ajudar a exercitar a movimentação de instabilidade do corpo.

Como proposição, os atores deveriam se movimentar pelo espaço, utilizando o apoios das mãos, dos pés e da cabeça, mantendo-se em movimentação e explorando as circularidades do corpo. Com isso, passamos por alguns movimentos próprios da capoeira, principalmente os de esquivas e movimentação, sendo que exploramos a alternância de velocidade. Nesse caso, o *risco físico* estava presente na possibilidade da queda dos atores/jogadores. Tal fato me fez perceber que a capoeira lida com muita proximidade com a instabilidade do jogador, na formação do jogo.

Ao levar em consideração que o capoeirista coloca-se constantemente em desequilíbrio, Mestre Pastinha (1967, n.p.), explicou em uma entrevista que, em seu jogo, era facilmente confundido como estando alcoolizado, por se colocar em desequilíbrio nos movimentos: "fico todo mole, e desengonçado, parecendo que vou cair. Mas ninguém ainda me botou no chão, nem vai botar". Com isso, o capoeirista utilizava-se da malícia do jogo, propondo um jogo desequilibrado (para parecer frágil, quando na verdade estava encenando) de modo que pudesse encontrar o melhor momento para atacar.

Inicialmente, foi na busca de lidar com as dificuldades de manter-se em equilíbrio na estrutura do cenário, que procurei recordar-me de como a capoeira desenvolve uma técnica que ensina o jogador a lidar com a constante ameaça de desequilíbrio. Precisei aumentar a superfície de apoio no chão, de forma que quando estava em pé, forçava os dedos a abrirem ao máximo e provocava a maior força possível, dos pés contra o chão. Além disso, adotava sempre as pernas semiflexionadas, o que me dava maior flexibilidade para encontrar o equilíbrio corpóreo. Trazer esses conhecimentos técnicos para o espetáculo ajudaram-me a construir uma estrutura corpórea condizente com as especificações do palco.

No jogo de capoeira, percebia que precisava estar sempre de prontidão para me movimentar e, por isso, instintivamente, procurava uma posição do corpo que me permitisse a movimentação para vários lados. Nesses momentos, era importante ter a *organicidade* dos possíveis movimentos corpóreos, como também, utilizar todos os membros para se esquivar dos golpes e atacar quando fosse possível. Essa memória corporal foi fundamental para encontrar o nível de tensão corporal para lidar com os desafios da encenação.

No entanto, a relação com a capoeira não se deu apenas para resolver os problemas da movimentação no palco, mas ajudou também a perceber e lidar com as sensações de confrontar o medo por meio do *risco físico* que a atividade propunha. Essa relação da capoeira com o *enfrentamento* dos medos, porém, não eram inéditos na minha trajetória de vida.

Isso porque, iniciei a prática justamente com o objetivo de colocar-me em desafio a fim de ficar mais forte, mais seguro. Por ter um corpo com aspectos de fragilidade (com constantes problemas de saúde, muito magro e curvado), ainda na adolescência, o ingresso na prática de capoeira aconteceu como primeiro passo do entendimento de que precisava me abrir, como sujeito, enfrentando meus medos e expondo-me ao risco psicofísico.

O treinamento serviu, inicialmente, como uma reflexão corporal, no qual precisava observar-me para desenvolver os movimentos e suportar a densidade dos exercícios. Nesse período houve uma primeira noção de *enfrentamento*, no qual tinha que conviver com minhas limitações, problemas de postura e dores musculares e, a todo o momento, com a cobrança dos instrutores para aumentar a amplitude do corpo e desenvolver os movimentos (mesmo que gradualmente).

Além disso, o processo de *enfrentamento* também se dava de forma psicofísica, pela composição da luta, no meio da roda. Essa prática propõe o combate dos jogadores, colocando-os em um *risco físico*, pela necessidade de se fazer movimentos codificados, o que causa o desequilíbrio, dado ao pouco domínio do corpo, e ainda pode levar o jogador à queda. Por conta disso, os professores de capoeira acreditavam que os movimentos se desenvolviam com o tempo, de acordo com uma graduação do seu corpo para a prática, incentivando que treinasse partes do movimento diariamente<sup>48</sup>. Além disso, o enfrentamento também se fez presente durante o jogo, na roda, pelo medo de lidar com o combate. Isso porque, mesmo que seja dito que o jogo de capoeira se trata de um diálogo corporal no qual os jogadores evitam colisões, não há como negar que em alguns momentos essa relação entre os jogadores se tornava tensa.

---

<sup>48</sup> Exemplo disso é que levei pelo menos três meses para conseguir fazer a posição da “bananeira” (postura que o jogador fica ereto, apoiado pelas mãos, com a cabeça para baixo). Desta forma, foi se explorando parte a parte a postura, até se ter a segurança de fazê-lo. Com isso, conseguir fazer a “bananeira” me permitiu fazer outro movimento chamado “aú” (ou popularmente conhecido como estrelinha, o movimento parte do corpo em pé, girando de cabeça para baixo, até ficar novamente em pé) com mais qualidade.

Na prática de capoeira, em Vitória - ES, o grupo tinha como política sempre abrir as portas para a presença de outros grupos. As visitas realmente aconteciam, mas não eram sempre muito tranquilas. Os jogadores de outros grupos entravam na roda, respeitando a permissão do mestre ou do professor do grupo, mas quando entravam dentro da roda, normalmente se assumia a postura de combate. Parecia ser de comum acordo dentro do grupo Beribazu que, com a chegada de um grupo de fora nas rodas, os jogadores residentes entravam em jogo sem o objetivo de combate, mas que, uma vez golpeado, não deveriam fugir do que se tornara “luta” (mantendo-se as regras do jogo). Ao perceber que os jogadores caminhavam para a violência, o mestre determinava o fim do jogo. Em poucos momentos isso ocorreu, pois observando o equilíbrio técnico entre os jogadores, deixava que o desentendimento se resolvesse no próprio jogo.

Nesses momentos, é possível perceber que diante da tensão de lidar com um jogador que se coloca em combate, da necessidade de se defender, o corpo é tomado pelo nervosismo e medo que, em muitos momentos, resultavam na perda das referências de base do corpo e, por consequência, na diminuição da sensação de equilíbrio, resultando na queda. Dessa forma, os impulsos psíquicos determinavam como o corpo agiria.

Mesmo após três anos de prática, ainda lidava com as sensações de nervosismo, que me provocava incessantes tremulações das pernas e do braço, em diversos momentos de pressão, inclusive antes de entrar na roda. Quando estava jogando, no entanto, a forma com que dispunha dos movimentos, forçando as bases de apoio do corpo sobre o chão, esse nervosismo transformava em força para o jogo. Lógica tal que não sabia explicar.

Essa sensação de risco de queda se tornou recorrente também durante as apresentações do *E nós que nem sabemos*, nas quais percebia de que maneira as minhas sensações alteravam a noção de equilíbrio do corpo. Com o trabalho sistemático de preparação corporal, quando essas sensações invadiam o corpo, tinha um estrutura enraizada em suas bases, ganhando força corpórea (o que poderia ser traduzido por energia), ao invés de desestabilização.

Havia ainda a necessidade de manutenção do trabalho com o corpo para que se mantivesse a sensação de equilíbrio no espetáculo – da mesma forma que na capoeira –

sendo que nos períodos que ficávamos sem a preparação corporal (ou treinamento, no caso da capoeira), retornavam as sensações de perda de controle.

Assim, durante as apresentações do espetáculo *Enqns*, as imagens internas produziam efeitos psicológicos que resultavam na ideia de *enfrentamento*. Com isso, passamos a buscar meios técnicos que ajudassem o corpo a expressar estas sensações. Neste período, já notava que a experiência com a capoeira ajudava-me a lidar com as sensações, modo semelhante ao que me ajudou a lidar com os *enfrentamentos* da adolescência. Carreira (1998, p.198) percebe a relação desse *risco físico* com a ideia de *enfrentamento*:

O ator é um artista que se prepara para enfrentar, permanentemente, condições de perigo. Por definição a arte de atuar é uma prática na qual o artista se expõe e se lança no território do desconhecido. Atravessa fronteiras expondo seu corpo e sua mente a condições adversas e, paradoxalmente, é ali que ele encontra o prazer. Essa é uma constatação da prática milenária da arte teatral: ser exposto, expondo as pulsões coletivas. Se pensamos esta exposição como algo que vai muito além da exposição psicológica e do confronto com o potencial outro (personas-personagens) com os quais se enfrenta o ator, poderemos ver outras zonas de risco que fazem parte do universo do ator.

Lidar com a experiência da capoeira nessa preparação corporal de ator, que envolve impacto e discernimento para conviver constantemente com a possibilidade de queda, foi indispensável. A começar pelo condicionamento físico que a prática já me havia fornecido e pela flexibilidade de movimentos, principalmente das pernas (que são muito usadas em golpes incisivos e giratórios). Depois pelo desafio psicológico em lidar constantemente com os riscos.

Ao fazer uma análise distanciada pelo tempo, observo que a percepção de *enfrentamento* nesse trabalho esteve ligado à necessidade de ativar no ator o desejo de se expressar por meio da investigação dos próprios medos, que são despertados, desafiados e estimulados, colocando-o em sensação de risco. Esses medos são despertados e, naturalmente, superados<sup>49</sup>, sendo necessário a constante investigação para manter-se em risco. No momento em que me desafio a enfrentar meus medos, meu

---

<sup>49</sup> O objetivo deste *enfrentamento* não é o de superar os medos e limites, mas manter-se nesse medo e manter-se nesses limites, para despertar no corpo o desejo de enfrentá-los. A superação leva o ator a perder a intensidade de seu corpo, levando-o ao relaxamento.



corpo assume estados que o deixam de prontidão para ser surpreendido, ampliando também minhas percepções, sentidos e expressões.

Os *estados de corpo*, que carrego na lembrança destas experiências aproximam-se a uma noção de êxtase do corpo - calcado na imprecisão, na inquietude, no medo, no desejo contido de explosão, no grito calado, no descontrole - no qual, o desejo de viver o *enfrentamento* de si, diante de espectadores, ocupa todo o lugar da cena e potencializa a expressão. Uma sensação tão intensa como ainda não havia experimentado em cena. O condicionamento do corpo assume um lugar importante para que o corpo crie uma prontidão para lidar com o perigo do novo, da surpresa desses estados. É nessa potência psíquica que se instala a sensação de força e desejo de viver o *enfrentamento* e, a partir dele, o corpo preparado (pelas experimentações e pelo treinamento) se expressa espontaneamente.

Durante essa trajetória artística, a noção de *enfrentamento* esteve presente em meus procedimentos de ator se desdobrando em formas diversas, que se complementam e geram em meu corpo estados que ajudam a lidar com os desafios do processo e da cena teatral. Esses estados provocados pela noção de *enfrentamento* estão constantemente ligados à experiência corporal trazidas da capoeira em minha formação artística, de forma que passo a notar como esses estados corpóreos na cena dialogam com a prática da capoeira, a ponto de contribuir para o entendimento do meu trabalho de ator.

Ao perceber que há um caminho possível de preparação corporal para lidar com a noção de *enfrentamento*, me parece importante compreender agora como esses estados provocados por uma necessidade de me revelar em cena podem ser trabalhados para me auxiliar na propagação e manutenção desses efeitos em meu corpo. Desse modo, pretendo observar as contribuições de outros estudos poéticos, sendo conduzidos concomitantemente a uma intuição subjetiva, de forma que ajude a compreender os diversos caminhos de abordagem dos *estados de corpo* do ator.

## 4 ESTADOS DE CORPO

Dedico-me a estudar verticalmente a noção de *estados de corpo* nas teorias teatrais e na capoeira, com o objetivo de apresentar os caminhos para estimular e/ou surpreender a atenção do espectador simultaneamente à ação executada em cena. Na busca por compreensões sobre *estados de corpo* chego as proposições da Antropologia Teatral com a *pré-expressividade* até os *Estudos da Presença*, duas possíveis formas de se compreender esses estados e passo pelos conceitos de *ritual* e de *transe*, que estarão presentes nas abordagens do teatro e da capoeira.

Além disso, retomo os apontamentos dos *princípios que retornam*, a partir de um artigo, no qual Grotowski (1995) investiga estes *estados de corpo ampliados* em cena, apresentados pela Antropologia Teatral de Barba (1994) como caminho *pré-expressivo* para um estado *extracotidiano*. Neste momento, busco compreender a noção de treinamento trazido pelos autores, para estabelecer uma prematura noção de uma poética de ator no qual experimentei em trabalho prático.

Entendo por *estados de corpo*, a princípio, as múltiplas sensações provenientes de um processo somatossensorial e pela produção de pensamentos que agem no corpo, tornando-o modificado à medida que for estimulado interna e externamente. Mas não apenas isso; estes *estados de corpo* que abordo se tratam, ainda, de mudanças no comportamento de um sujeito, de acordo com o espaço e tempo que se encontra, na qual utiliza de diversos estímulos psicofísicos como meio de expressão. Busco compreender o desenvolvimento de uma qualidade de *estados de corpo* específica à cena, o que posso perceber que tais modificações tratam-se – em referência a Grotowski (2010) - de uma *ampliação*<sup>50</sup> dos sentidos corpóreos do ator.

### 4.1. ESTADOS DE CORPO ENTRE CULTURAS

Como já foi observado anteriormente, essa noção de *ampliação* nos *estados de corpo do ator* é apresentado pela Antropologia Teatral como a necessidade do ator,

---

<sup>50</sup> No artigo *Leis Pragmáticas*, inserido no livro *A arte secreta do ator* (Barba, 1995), em referência à noção de estados *extracotidianos*, Grotowski (2010) declarou preferir nomear tais estados de corpo de ator pelo termo *ampliação*.

quando executa uma ação em cena, estar atento a dois aspectos: além de executar a ação proposta, ele precisa preocupar-se em estimular e/ou surpreender a atenção do espectador de forma simultânea à ação. Essa necessidade faz com que o ator tenha consciência de seus movimentos para além do habitual.

A partir dessa noção, pode-se observar que na prática da capoeira, o jogador tem a necessidade de ir além desses dois aspectos vistos no trabalho do ator. Inicialmente, o jogador precisa executar os movimentos próprios (normalmente improvisando de acordo com os estímulos externos). Além disso, precisa chamar a atenção tanto do espectador quando do outro jogador. É necessário, ainda, manter-se atento ao que o outro jogador faz para que possa reagir aos estímulos, de forma que fuja da queda ou do golpe. Soares (2010, p.58) acrescenta que os jogadores apresentam *estados de corpo* diferenciados também por outros motivos:

Os jogadores precisam despertar um estado de alerta, pois existem golpes no jogo que podem feri-lo se ele não for capaz de se desviar rapidamente. Além desse estado de alerta, os capoeiristas precisam estar concentrados, pois alguns movimentos como, por exemplo, uma bananeira (parada de mãos) exigem equilíbrio e força. A capoeira é uma brincadeira, assim, os jogadores precisam brincar, soltar o corpo, se movimentar como se estivessem dançando. Portanto, juntamente com a concentração e o estado de alerta, os capoeiristas devem se divertir, gingar com molejo no corpo, fingindo estar despreparados para uma luta quando, na verdade, estão muito bem preparados. Os jogadores devem estar com todos os sentidos ativados para poder jogar, prestar atenção no jogo e no seu parceiro, ouvir a letra da música que está sendo cantada, prestar atenção ao toque do berimbau e estar ciente da sua ocupação no espaço para não atingir aos outros capoeiristas que estão em círculo formando a roda.

Em relação à existência de espectadores nos dois eventos podemos questionar se a capoeira, uma vez apontada como prática ritualística teria como premissa a presença de espectadores, ou se deveria acontecer apenas para seus participantes. De acordo com a pesquisadora Maíra Soares (2010), a estrutura do jogo ritualizado, dada suas especificidades, bem como a noção lúdica presente na prática, permitem concluir que a capoeira se trata de um evento que não tem como objetivo principal o olhar do espectador – ao contrário do que se espera em um evento teatral<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> De acordo com Soares (2010, p.58): “A *performance*, quando visa a uma plateia, é um espetáculo expressivo; quando visa essencialmente ao praticante, tende a ser autoexpressiva. Isso não quer dizer que um ritual

Contudo, a presença de espectadores no evento não é desprezada pelos jogadores que podem utilizar disso para ampliar seus movimentos. Além disso, é possível perceber que mesmo quando não há espectadores externos, os próprios jogadores (que ficam dispostos em volta da roda, dividindo-se entre coro e instrumentos) assumem o papel de espectador participante.

Vale lembrar que, ao observar a constituição de uma roda de capoeira e perceber que é formada por um círculo (onde todos podem se ver) e que os jogadores se dispõem no centro (local privilegiado pelo olhar) com todos os participantes à sua volta, é preciso admitir que a constituição deste ritual é regido pela competência do jogador em saber que está sendo visto e lidar com isso, mesmo que seus espectadores sejam outros participantes do grupo ou visitantes. Tal perspectiva faz da capoeira, assim como no teatro, um evento que explora suas capacidades expressivas, de atração do olhar do espectador.

Em busca de compreender estes *estados de corpo* desenvolvidos por práticas que visam a autoexpressividade de seus participantes, foi que artistas como Artaud (1993), Grotowski (1992) e Barba (1994), passaram, em determinados momentos de suas trajetórias, a observar o comportamento de outras culturas que os ajudassem a refletir sobre a percepção do ator. Entre essas culturas, analisaram manifestações ritualísticas e, por vezes, religiosas, por conta de sua forma de abordar os *estados de corpo*, em sua maioria livre das dicotomias.

Esses artistas buscaram em práticas ritualísticas, pouco difundidas, ou pesquisadas nas suas épocas, elementos que os levaram a refletir sobre a criação cênica. Tal fato levaria a questionar o que, de tão importante, há em rituais que cria *estados de corpo* em seus participantes, podendo interessar a um artista cênico. Pode-se observar que tal procura se dá pelo fato de que os indivíduos que compõem determinadas manifestações ritualísticas acreditam em algo, e desenvolvem regras, disciplina e uma rotina em torno do objetivo de se aproximar do que creem, de forma que chegam a um nível de entrega que os tornam intensos e atrativos aos olhos de um observador.

---

não possa ter espectadores, mas seu objetivo primeiro é envolver o praticante e produzir experiências sensoriais não-cotidianas. Um espetáculo expressivo só se realiza quando há a presença de um espectador. O ritual acontece independentemente da presença da plateia."

Nota-se que tal incidência de artistas em procurar culturas ritualísticas, deu-se, em grande parte, por perceberem que o teatro já teve esta noção de ritual enraizada em sua concepção, e a enfraqueceu, entre outros motivos, devido à dissociação entre ritual e técnica no fazer teatral<sup>52</sup>. Para Grotowski (1992, p.42), tal crise se dá exatamente pela perda do sagrado na sociedade, que se refletiu no teatro (o qual buscou recriar em seus estudos):

Não acredito que a crise do teatro possa ser separada de certas outras crises do processo da cultura contemporânea. Um dos seus elementos essenciais – o desaparecimento do sagrado e de sua função ritual no teatro – é um resultado óbvio e provavelmente inevitável declínio da religião. Estamos falando, ao contrário, sobre a possibilidade de criar uma *sacrum* secular no teatro.

Percebendo que o fazer teatral, principalmente na área da atuação, esteve imerso em múltiplos detalhes, estes artistas/pesquisadores buscaram *reacender* esta intensidade nos atores, destacando os aspectos ritualísticos da cena no sentido de reduzir o olhar dicotômico sobre o ato cênico. Neste aspecto, Quilici (2004, p. 37) relata o interesse de Artaud nas culturas balinesas e das tribos indígenas Tarahumara:

Em Artaud, observamos um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, contaminar o fazer teatral. Ele se referirá diversas vezes à necessidade de reaproximação entre o teatro e os rituais primitivos, enfatizando o caráter mágico e religioso que deveria ser recriado pelas artes cênicas.

Entre os estudiosos interessados nestas culturas como fonte de observação de *estados de corpo*, Grotowski (1992) entende que em diferentes culturas mundiais, que lidam com estes estados, pode-se observar princípios comuns a todos, que poderiam auxiliar a explicação dos *estados do ator* (BARBA, 1994). E foi também com este pensamento que Barba (1994) desenvolveu o que chama de *Antropologia Teatral*, que se trata de um estudo não científico, empírico, a partir do encontro de vários artistas de

---

<sup>52</sup> Questiona-se a utilização de técnicas que condicionam o ator a executar gestos que representam suas sensações em cena, uma vez que se busca despertar nele a *organicidade* em suas ações e, para isso, é necessário que ele estabeleça uma proximidade entre as ações que precisa executar e as sensações necessárias para ser crível. Sobre a problematização representar/apresentar, confira em Bonfitto (2002).

diferentes tradições teatrais, por todo o mundo, sob o olhar de um encenador/pesquisador (ICLE, 2009).

Sendo assim, é necessário atentar para a recorrência de equívocos que o trânsito entre culturas contém, para evitar uma postura etnocêntrica. Digo isso pela possibilidade de um sujeito, por estar inserido em uma cultura com suas tradições codificadas, querer, ao entrar em contato com outra cultura, impor o olhar da sua perspectiva, como um colonizador, sem respeitar as especificidades contidas ali.

Uma pesquisa que envolva suas referências corporais entre duas culturas corre o risco de, ao analisar as semelhanças entre os procedimentos destas, contribuir para defesa de uma pasteurização da cultura, que além de reduzir suas especificidades ritualísticas, evidencia apenas suas formas, procedimentos. E, por outro lado, negar a existências de semelhanças que permeiam essas tradições, seria negar também um importante meio de contribuir para a investigação e desenvolvimento destas mesmas culturas.

Nesse conflito eu me encontro. Embora tenha a consciência de que comparar o jogador de capoeira com o ator de teatro faria perder a complexidade necessária a compreender essas culturas, percebo que não posso negar as constantes semelhanças que observei durante minha trajetória entre as duas práticas. Por isso, aproximo essa pesquisa do meu corpo, como referência subjetiva da inserção nessas duas culturas, mas que, de algum modo, indica possibilidades para outros corpos.

Além disso, de acordo com Icle (2009), determinar uma condição universal é proveniente de uma avaliação etnocêntrica, fadada à generalização e superficialidade que colocaria num mesmo *pacote* o teatro e outras muitas culturas. No entanto, tal risco não aniquila a possibilidade de verificação pessoal do artista com suas experiências artísticas, como a desenvolvida por Barba (1994).

Sempre no lugar de observador dessas culturas, Barba (1994) buscou sistematizar as semelhanças, de acordo com seu ponto de vista (do teatro europeu), chamando-as de *princípios que retornam*. Para isso desenvolveu a noção de *pré-expressividade* que se tornou seu objeto principal de estudo. O termo é uma tentativa de entendimento de uma zona irreal (hipotética), do que está por baixo da expressividade (e não anterior, como poderia se pensar com o termo pré). De forma que esta *pré-expressividade* encontra-se imersa na expressividade, da qual é indissociável.

Barba (1994) propõe essa separação para compreender que o ator no momento cênico, para ser expressivo, demanda um modo de ação que está além do dito, ou dos códigos culturais a que se propõe a encenação. Esse modo não aparente seria o *pré-expressivo* e teria ligação com o nível técnico do ator (princípios mais ou menos objetivos) (ICLE, 2009). Sobre este conceito, Icle (2009, p.30) acrescenta:

É nele e não no nível expressivo – semanticamente articulado, culturalmente determinado e individualmente singular – que os princípios encontram modos de operação similares. Esses modos similares que recorrem em distintas culturas, articulando o nível *pré-expressivo* para lhe conferir a possibilidade de organicidade e eficiência, não existem separados da expressão, tampouco podem ser cientificamente identificados, delimitados, rastreados. Eles estão, com efeito, articulados na própria ação, no próprio comportamento. Podem ser mais ou menos conscientes; gradualmente explícitos ou implícitos na ação. Mas nunca configuram o objeto do ator, senão seu instrumento de trabalho.

Barba (1994), ao entender o nível *pré-expressivo* no trabalho do ator como fundamental para desenvolver seu ofício, verticalizou sua pesquisa no entendimento do corpo do ator na cena. No livro *A Arte Secreta do Ator* (1995), o autor reconhece no nível *pré-expressivo* dois modos de um mesmo corpo se comportar: o *cotidiano* e o *extracotidiano*. E que esses estados indissociáveis se encontram em princípios de esforços diferentes: o primeiro trata-se de esforço mínimo para o maior resultado, e o segundo parte do esforço máximo para o menor resultado. Vale esclarecer que, essa síntese não traduz completamente o estudo de Barba (1994), uma vez que o encenador reconhece a multiplicidade de nuances na natureza do ser humano. Nesse caso, a reflexão acerca do trabalho do ator, mesmo que busque definições claras e utilize, para isso, noções dualistas, não ignora completamente as múltiplas dimensões e faces de seu trabalho.

Por *cotidiano* o autor aponta os gestos naturais de um indivíduo, de acordo com a cultura em que está inserido. Dessa forma, um modo cotidiano muda de grupo para grupo social – sendo um resultado de uma determinada cultura. O *extracotidiano* percorre o caminho contrário, por se tratar de princípios que permeiam diversas culturas que lidam com estados de corpo. O *extracotidiano* acontece ao mesmo tempo de ação de uma cultura, porém independe da característica dela (BARBA, 1994). Pode-se

afirmar, ainda, que o corpo *extracotidiano* é uma expansão do corpo *cotidiano* não sendo, portanto, um “outro eu” ou personagem “encarnada” pelo ator, mas sim sua própria *presença* expandida em uma dimensão cênica (FERRACINI, 2005). Sendo assim, essa dimensão cênica levaria o ator a investigar o próprio corpo *cotidiano* para, a partir dele, chegar a estados que o modifiquem, levando-o ao *extracotidiano*.

Barba (1994) lembra ainda que existe outro aspecto a ser visto no corpo do ator de modo que esse não seja confundido com o *corpo virtuoso* (o caso do acrobata, por exemplo). O corpo *cotidiano* e o *extracotidiano* buscam lidar com a expressividade e o terceiro se sobressai ao padrão-humano, ligado ao incrível (o que está além do crível). Ferracini (2006, p.207), em seu livro *Café com Queijo: corpos em criação*, acrescenta que “a presença de um ator não é produção, mas (in)produção, diluição, capacidade que esse corpo possui em se lançar, ele mesmo e o espectador, em zonas de contágio e turbulência, criando e gerando a presença dessa zona virtual e intensa”. Isso evidencia que este estado está diretamente ligado ao momento cênico, no qual estão envolvidas as ações físicas do ator, as matrizes estéticas, os estados, o espaço, o outro ator e o público, e ao qual nomeia de *zona de turbulência*.

Lima (2002), em sua dissertação *Capoeira Angola para o Treinamento do Ator*, reconhece esses estados no jogador de capoeira, afirmando que a partir dos movimentos articulados, específicos da capoeira, o jogador tem acesso aos estados *extracotidianos* – em referência ao conceito de Barba (1995) – mantendo-se consciente, capaz de controlar e adequar seus movimentos. Tal fato também pode ser notado nesta descrição sobre uma roda de capoeira, feita por Barão (1999, p.95) em sua dissertação *A Performance Ritual da Roda de Capoeira*:

Na entrada do jogo há uma transformação que se processa, quando o capoeirista prepara-se para adentrar neste “mundo”. Neste momento é nítida a transformação que ocorre, há uma dilatação corporal. Em posição de cócoras ele abre os braços, marca no chão o símbolo da cruz, olha para os participantes, levanta-se, abaixa-se, enfim, ocupa todo o espaço, em todas as direções, preenchendo totalmente sua cinesfera.

Essa narrativa pode ser apontada como uma evidência de que o jogador se encontra em um *estado de corpo* diferente do habitual. De acordo com a pesquisadora,



esse estado, que acontece especificamente na roda de capoeira, faz com que o jogador utilize o máximo do espaço com seus movimentos, em geral, circulares (BARÃO, 1999).

No entanto, falar de *estados de corpo* na capoeira assemelha-se ao desafio de falar em termos formais sobre um ritual, se levar em consideração a dificuldade de se falar de algo concreto, mas que também tem uma carga do intangível, principalmente se for levado em consideração a quantidade escassa de publicações que abordam tal assunto de uma forma esclarecedora para o estudo dos *estados de corpo*, em especial no que se refere à interface com o teatro.

Entre as raras publicações está o artigo *Transe Capoeirano*, escrito por Decanio (2002). Nesse artigo o autor evidencia estes *estados de corpo*, levando em consideração que o *transe capoeirano* seria um momento em que o jogador perde sua consciência como indivíduo, percebendo-se como integrante do ambiente da roda no qual está inserido.

Falar de *transe*, apesar de comum nos meios populares, envolve diversas particularidades que levam a questionamentos, desde superstições até psicopatologias. Não obstante, a socióloga Rizzi (1997, p.80), mesmo apontando que não há consenso para a definição de *transe*, reconhece-o como “estado particular do indivíduo, durante o qual se evidencia modificações psicofisiológicas, num contexto ritual religioso. Tais estados são observados a partir de manifestações exteriores impressas no corpo da pessoa”.

Para o neurologista Damasio (1998), o *transe* seria o momento em que o pensamento racional encontra-se ausente da mente, ao contrário de outras sensações como a angústia, que é caracterizada pelo aumento da proporção de pensamentos negativos. Para Decanio (2002), esse estado acontece na capoeira, em reação à situação de perigo em que o jogador é colocado, mesmo que tenha ciência das regras, o que equivaleria, a certo modo, ao que Mestre Bimba<sup>53</sup> considera como instinto de autopreservação, um estímulo que leva o jogador a esquivar-se e a atacar, para além de seu controle voluntário. O pesquisador explica que

---

<sup>53</sup> Manoel dos Reis Machado (1900 – 1974), o Mestre Bimba é o criador do método da capoeira Regional.

durante o *Transe* Capoeirano, o capoeirista modifica o seu estado emocional e passa a encarar como prazerosa uma situação de risco imaginário sob a proteção do ritual e vigilância e responsabilidade do Mestre, de modo a facilitar o aprendizado e o registro de soluções adequadas às pretensas situações de perigo (DECANIO, 2002, p.20).

O autor ainda afirma ser o estado de *transe* um resultado de uma corrente de estímulos, inicialmente e principalmente sonoros, oferecida pelos instrumentos da capoeira, que levam o jogador a um determinado ritmo<sup>54</sup>. O pesquisador atribui tal efeito à semelhança da musicalidade existente na religião do *Candomblé*<sup>55</sup>, em que, a partir de cantos acompanhados por atabaques, seus participantes chegam ao estado de perda do controle do pensamento racional, o *transe*.

Ainda que não se considere a possibilidade de que o jogador de capoeira entre em um *estado de corpo* que o leve à perda do pensamento racional, parcial ou total, vale observar que, pelo menos, o mesmo passa por um *estado de corpo* vertiginoso, dada à circunstância de sua prática em roda. Isso porque o jogador está disposto, em jogo, ao constante risco físico proveniente da luta, além de movimentos contínuos circulares, que normalmente leva a tontura e pela ameaça de um golpe do outro jogador.

O termo *transe* também está presente em alguns estudos do teatro. Sobre os relatos de Artaud (1993), o pesquisador Alain Virmaux, no livro *Artaud e o Teatro* (1990), discute a proximidade da descrição da transgressão do ator em cena a partir do termo *transe*. Artaud, ao afirmar que o ator “*entra em transe através de métodos calculados*” (ARTAUD, 1985, p.12), opõe-se ao pensamento de que se tem de *transe* (em que se perde o controle dos atos). Luiz Otávio Burnier (2001, p.205) comunga com essa ideia ao afirmar que, no teatro, “o ator não recebe uma entidade, mas suas próprias energias ganham curso livre. É como se ele entrasse numa espécie de transe com suas próprias energias”. Nesses casos, parece claro o objetivo de colocar o ator em estados que o leve para além do controle racional, incentivando-o à escuta do próprio corpo, intuitivo e instintivo.

---

<sup>54</sup> De acordo com Decanio (2002), o ritmo/melodia é capaz de ensinar o jogador de capoeira a lidar com o jogo, estando acima da compreensão histórica ou técnica do jogo.

<sup>55</sup> O Candomblé é uma religião de origem africana, trazida ao Brasil (estabelecendo-se também em outros países da América Latina) ainda no período escravocrata, desenvolveu-se de forma oculta, assim como a capoeira, em um período em que não era aceito a prática de outras religiões que se diferem do cristianismo.

Grotowski (1992, p.32) esclarece a necessidade de se utilizar uma linguagem metafórica para explicar que o ator precisa se predispor espiritualmente, de forma que o exagero é imprudente e não um sacrifício e “isto significa que o ator deve representar num estado de transe. O transe, como eu entendo, é a possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade”.

No entanto, a concepção de *transe* para Grotowski (1992) nem sempre foi a mesma: primeiramente o encenador havia usado o termo para explicar a necessidade de seus atores desenvolverem experiências corpóreas que fossem além dos moldes realistas, por meio de terapias corporais como ioga. ao entender que essa via não era eficaz, abandonou a utilização do termo para essa conotação. Em 1982, o termo *transe* passou a ser utilizado associado à ideia de *organicidade*, como um tipo de atenção e consciência. Nesse período, Grotowski já havia tido experiências com inúmeros rituais, no Haiti, na Índia e no México, por exemplo (LIMA, 2008).

No texto em que Barba se dedica a expor suas experiências com Grotowski, descreve o *transe* de duas formas diferentes, sendo a primeira como concentração e mobilização de energias interiores que os ajudassem em suas intenções; e, na segunda, o termo foi utilizado em associação à ideia de autopenetração como “ataque aos pontos nevrálgicos da psique mediante associações de ideias” e “uma manutenção de vitalidade” (LIMA, 2008, p.97).

Nesse sentido, é possível notar uma aproximação entre os pensamentos de Decanio (2002) e os caminhos artísticos mais atuais do WorkCenter (Grupo de Teatro criado por Grotowski em 1986, em Pontedera - Itália, hoje é coordenada por Thomas Richards), impulsionados por Grotowski (1992) em sua última fase, lidando com *estados de corpo* a partir de estímulos sonoros, presente em cantos - no caso de Decanio (2002), os cantos da capoeira e no do Grotowski, os cantos afro-caribenhos.

Pode-se observar que o WorkCenter desenvolve meios de se chegar a *estados de corpos* orgânicos, partindo de uma neutralidade do corpo, por meio dos cânticos afro-caribenhos, despertando na prática de cantar o sentido de coletividade de todos os envolvidos (entre cantor principal, coro e espectador). Na prática de capoeira, apontada por Decanio (2002) esse sentido de coletividade também se torna importante para se estabelecer esses estados.

#### 4.1.1 Presença: estados de corpo em relação ao espectador

Temos até aqui a constatação de que a capoeira conduz o jogador a *estados de corpo* que o tornam mais atento aos diversos estímulos que o jogo lhe apresenta. Precisa-se ainda discutir como estes estados de corpo são compreendidos no meio teatral, na relação ator/espectador<sup>56</sup> e se é possível estabelecer alguma inter-relação entre os dois.

Refletir sobre os *estados de corpo* de um ator em cena quando consegue ser cativante aos olhos do espectador, comumente é entendido pelo termo *presença*<sup>57</sup> *cênica*. Icle (2006) identifica, por exemplo, no livro *O Ator como Xamã*, que é a partir do corpo *extracotidiano* – em referência ao pensamento de Barba - que o ator consegue atingir o estado de *presença de ator*, sendo capaz de agir e pensar em múltiplos estímulos ao mesmo tempo.

É importante observar que a pesquisa de Barba tem como foco o ator que lida com o espetacular, ou seja, com a premissa de estar sob o olhar do espectador, e com isso, atingir um estado de presença. Nesse sentido, Icle (2009, p.32) acrescenta que

é deste ator que Barba fala e somente dele. Do ator que apoiado em um comportamento espetacular, culturalmente constituído e intencional, é eficiente em chamar a atenção do espectador, além do que narra, conta, expressa e significa. Além, mas não independentemente.

Para Icle (2010, p.22), os Estudos da *Presença* podem ser definidos como “pesquisa sobre os modos particulares e culturalmente constituídos de chamar a atenção do público numa prática espetacular organizada ou num comportamento cotidiano não sistemático”. Sobre o termo, o autor completa que “entre nós, ela produz cada vez mais perguntas e lacunas, pois se trata, sem dúvida, de uma noção de difícil delimitação, de caráter fugidío e reativa a definições” (ICLE, 2011, p.15).

---

<sup>56</sup> A pesquisadora Maira Cesarino Soares apresenta em sua dissertação como se dá a relação entre jogador e espectador, pelo conceito de espetacularização. Confira em: SOARES (2010).

<sup>57</sup> Na França, o termo *presença* foi utilizado pela primeira vez, para se referir sobre o trabalho do ator, pelo crítico Francis Ambrière (ICLE, 2011, p.15).

O autor defende a ideia de se falar em *presença* em um momento de atribuir aos estudos de corpo a multiplicidade de sensações psicofísicas. Tais estudos acontecem num âmbito para além da necessidade de atuação, em um período em que o sujeito está mergulhado em buscas de significações<sup>58</sup> de seu corpo, que o leva a distanciar-se de uma *presença* do corpo nas atividades humanas.

Esse busca pela redescoberta do corpo está em conformidade com o que Grotowski (1992) desenvolveu em sua pesquisa em busca dos *impulsos internos* do ator. Para que isso seja possível, o encenador aponta a necessidade de investir num treinamento para *desconstruir* os vícios corporais comuns à sua cultura (o que considera ser um treinamento individualizado pela *via negativa*).

Essa *desconstrução do corpo* acontece quando o ator distancia-se dos movimentos formais (padrões culturais) e comunica-se com uma sinceridade corpórea, em uma ideia de totalidade - que nomeamos de *enfrentamento* na seção anterior - como o “ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério, solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero” (GROTOWSKI, 1992, p.180). Por meio desse *corpo desconstruído*, torna-se possível levar o ator a encontrar *impulsos* em si em busca de externá-los ao público.

Para que isso aconteça o ator precisa, durante todo o processo de construção da cena, preocupar-se em encontrar sempre novas possibilidades e incentivos para manter-se íntegro e sincero no trabalho. O caminho para encontrar esses *impulsos* em Grotowski (1993, p.25), retoma o pensamento de Stanislavski, a respeito da memória das sensações:

O ator apela para a própria vida, não busca no campo da “memória emotiva” nem no “se”. Recorre ao corpo-memória, não tanto à memória do corpo, se não justamente ao corpo-memória. E ao corpo-vida. Então recorre às experiências que foram para ele verdadeiramente importantes, e para aquelas que ainda esperamos, que ainda não chegaram. Algumas vezes a recordação de um instante, ou um ciclo de recordações em que algo fica imutável.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Gumbrecht (2004) nomeia de cultura do significado e aponta ainda a existência necessária do equilíbrio entre o que chama de *cultura de presença* e da *cultura do significado* (apud ICLE, 2010, p.23).

<sup>59</sup> Texto traduzido: el actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la "memoria emotiva" ni en el "si". Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes, y

Esse trecho evidencia que, para Grotowski (1993), as memórias do corpo são lugar de recordações e recriações das próprias sensações. De forma que o caminho dos *impulsos* internos, com o objetivo de tornar-se *presente* só se torna possível pelas recordações que se recriam<sup>60</sup>.

Além disso, estar *presente* pode representar erroneamente uma qualidade (valorativa) interpretativa de um determinado ator, ao passo que não há outra forma de atuação – dentro dessa proposta - em que o ator possa não estar presente. E, de acordo com Barba (1994), mesmo quando lida com sua própria ausência, é preciso estar neste lugar de *presença*. Ainda assim, Icle (2010) destaca que *presença* não está aliada apenas ao campo visual, mas que integra toda a capacidade humana de percepção compartilhada, envolvendo as dimensões do ator e do público, numa relação de alteridade.

Grotowski (1992, p. 50), no período em que desenvolve seu pensamento sobre o fazer teatral, com a certeza de que a arte está no encontro do ator e do espectador, não apenas neles, mas principalmente entre eles, ao falar dessa relação, afirma que “o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas”.

Falar em *presença* nos leva a tornar subjetivo o que para muitos é concreto na atuação. E, por vezes, nestes estudos, a própria *presença* se confunde com a atuação. Em defesa ao estudo que lhe gerou um grupo de pesquisa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Icle (2010, p.27) afirma que:

Pesquisar a *presença*, como tarefa política, implica pensar nosso tempo e pensar nesse tempo. Pois investigar os modos pelos quais os seres humanos se tornam presentes, se dão a ver – em práticas espetaculares organizadas ou em *performances* cotidianas não conscientes – significa uma diferença, uma ruptura, um movimento de descentralização do sujeito pesquisador, a partir de sua relação com os pesquisados. Isso significa dizer que se trata de uma transformação, de pensar o impensado, de pensar o que não se pensava.

---

hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. Algunas veces el recuerdo de un instante, o un ciclo de recuerdos en que algo queda inmutado (GROTOWSKI,1993, p.25).

<sup>60</sup> Renato Ferracini (2006) atenta que estas memórias não estão fixas numa ideia de passado, mas se recriam e por isso pode-se pensá-las como memória-presente.

Evidenciado isso, percebo que este termo, embora se entenda a clara relação com a vivacidade do ator em cena, pode causar uma confusão para a compreensão sobre seus *estados de corpo*, uma vez que somente o fato do ator estar sobre o palco diante de espectadores - um evento não *cotidiano* - permitiria dizer que ele está presente, mesmo que não estivesse dispondo de estados que o levasse à ampliação de suas expressões. Ou seja, estar presente em cena pode não ser estar amplo ou expressivo.

Dusigne (2011) é categórico ao falar que *presença* nada mais é do que a avaliação do impacto produzido pelo ator no público e que essa noção é flutuante e ideológica; ou seja, que *presença* tem como premissa a relação entre, no mínimo duas pessoas, de forma que não há como estar presente consigo mesmo e que isso se determina pela visão subjetiva do espectador. É importante observar que os estudos que lidam com mudanças nos *estados de corpo* do ator buscam evidenciar que devem ser perceptível ao espectador, mas nasce e se expande no corpo do ator, mesmo que seja uma noção subjetiva.

Grotowski (1992, p.183) aborda tal relação entre atores que buscam serem vistos e aclamados pelo espectador como algo perigoso para o seu trabalho, ao qual nomeia de exibicionismo. A diferença para o encenador estaria em que “o ator não deve representar para a plateia, e sim confrontar-se com ela, em sua presença”. O autor orienta que o ator não deve ter o espectador como referência e ao mesmo tempo não deve negligenciar sua presença.

Diante dessas problematizações a cerca do termo *presença*, mesmo evidenciando que seja um termo usado pelos teóricos tradicionais, e mesmo compreendendo que se aproxima da noção que abordo ao me referir a *estados de corpo* do ator - embora apresente uma diversidade de outras significações além das que abordo aqui - prefiro permanecer utilizando o segundo termo, por entender que ele se aproxima mais do que busco compreender em meu corpo.

#### 4.1.2 Treinamento para *estados de corpo*?

Tendo em vista as especificações apresentadas a respeito de *estados de corpo*, *transe e presença*, relacionando-se com a noção de *sagrado, ritual e enfrentamento* (no capítulo anterior), proponho uma reflexão entre os estudos de Grotowski (1992) e Barba (1994) para o entendimento de um treinamento do corpo, como o auxílio da experiência com a capoeira, visando a contribuir para os estudos dos *estados de corpo* - reconhecidos por *extracotidianos*, ou *ampliados* - de modo que esclareça meu trabalho prático e ajude a construir uma reflexão sobre uma poética do ator.

A primeira questão que surge é sobre a possibilidade de desenvolver um treinamento, que contribua para os *estados de corpo* do ator. Ao se falar em estados, sensações corpóreas, entende-se que não podem ser treinadas, mas que há caminhos para desenvolver um trabalho que permita o corpo a estimular essas sensações. Ao ter como objeto central os estados do corpo, pode-se pensar em meios de conduzir um trabalho prático, de forma que contribua para sua ampliação e o torne orgânico em cena.

No artigo *Leis Pragmática*, Grotowski (1994), ao analisar a pesquisa sobre a técnica de atuação desenvolvida por Barba (1994), aponta três *princípios fundamentais* (equilíbrio, oposição e energia de tempo e espaço) que permitem chegar ao estado *extracotidiano*, ou à *ampliação* - como prefere nomear. De acordo com os autores, tais princípios aparecem em diversas culturas que lidam com *estados de corpo*, sempre desenvolvidos de forma agregada (um complementando o outro) e, além disso, estão na base de como o corpo age de forma a não impor-se aos olhos do espectador (atingir o nível expressivo).

Na capoeira estes princípios podem ser identificados no desenvolvimento do jogador, embora não sejam tratados nesses termos nas teorias e nas práticas. Os jogadores, em seus treinamentos são condicionados a circunstâncias específicas - como realizar movimentos codificados, correr o risco constante da queda, dialogar com o outro jogador, manter o ritmo da música na movimentação - que os permitem desenvolver tais princípios intuitivamente (a partir do vocabulário apreendido nos treinamentos).

Lidar com essas circunstâncias, que desenvolvem/estimulam esses princípios, permite ao jogador, mergulhado na ritualidade do jogo, expor seus *estados de corpo*, que variam entre o expressivo (ao olhar do espectador), o estado de alerta e o nervosismo. Em concordância com a ideia de que estes três princípios tornam-se



centrais para o desenvolvimento do corpo *extracotidiano* do ator, Barba (1995, p.20) aborda como o ator potencializa seu corpo:

Tendo seguido a trilha do ator-bailarino, alcançamos o ponto onde somos capazes de perceber seu núcleo: 1 – na ampliação da ativação das forças que estão agindo no equilíbrio; 2 – nas oposições que determinam as dinâmicas dos movimentos; 3 – numa operação de redução e substituição, que revela o que é essencial nas ações e afasta o corpo para longe das técnicas cotidianas, criando uma tensão, uma diferença de potencial, através da qual passa a energia[...].

Acredita-se que, assim como na capoeira, desenvolver esses princípios na preparação corporal do ator, pode ajudar na forma com que seus estados estarão ampliados em cena, permitindo pensá-los como procedimento de um treinamento<sup>61</sup> para dar ao corpo condições de lidar com seus estados. E, para isso, é possível associar os *estados de corpo* ao treinamento desenvolvido na capoeira, que levam seus jogadores a seus estados de jogo.

Estudar princípios, porém, não são garantia que o ator atinja *estados de corpo* específicos em cena por que esses fundamentos não agem isoladamente – a exemplo da prática na capoeira. Além disso, de acordo com Grotowski (1992), é necessário também observar como o ator lida com seus *impulsos internos* (que pretende externá-los diante do espectador), de modo que tais princípios só fazem sentido se, junto a eles, o ator se dispuser de forma sincera, confrontando-se com o espectador.

Esse aspecto da sinceridade é muito próximo da capoeira. Vale lembrar que a capoeira é vista como um jogo de luta, mas, por vezes, assume o lugar de representação de uma luta, ao levar em consideração que as simulações de lutas fazem parte das atividades dos grupos em as apresentações para um público nos quais ensaiam os movimentos a serem feitos no jogo. É possível perceber que nestes eventos os aspectos técnicos e virtuosos se sobressaem à *organicidade* dos jogadores.

---

<sup>61</sup> Assim como tantas palavras que já passei até o momento, os teóricos teatrais tomam emprestado o termo treinamento, somando diversos novos significados (que muitas vezes contradizem o conceito primeiro do termo) para tornar mais claro o processo de preparação para a cena. Se observar, por exemplo, o significado atribuído pelo dicionário Aurélio (2009) para o termo Treinar - “vtd. 1.tornar apto para determinada tarefa ou atividade; adestrar. 2.Exercitar, praticar. Int. 3.Exercitar-se para jogos desportivos ou para outros fins. Treinamento sm.” – percebe-se que se distancia da ideia abordada para o ator que precisa, ao contrário de uma noção de adestramento, ou aptidão em executar uma tarefa, mas em busca de libertar o corpo de movimentos codificados, tornando-o apto a expressar o que sente.

Para estarem em prontidão para a luta, os jogadores passam por treinos pesados em que buscam o condicionamento físico e vocal<sup>62</sup>, para desempenhar os movimentos codificados e adquirir força física, precisão, reflexo e raciocínio para desempenharem bem o jogo. Percebe-se que os jogadores que se distanciam por um tempo dos treinamentos, demonstram menor ritmo e capacidade de jogo, do que os que se mantiveram em constantes jogo/luta.

No artigo *Exercícios*, Grotowski (2010), comunga com a ideia de que o treinamento tem como finalidade primeira, desenvolver agilidade para um determinado objetivo, e que a utilização de métodos de treinamento se tornou um procedimento muito difundido no teatro oriental, por se basear em um vocabulário de gestos. A repetição de movimentos está ligada neste caso, à precisão e desbloqueios físicos (eliminação de resistências do corpo).

O autor nota, porém, que é um equívoco desenvolver tais métodos de treinamento para um ator que tenha como objetivo o teatro ocidental que, em sua maioria, nasce da relação entre ator e espectador. De acordo com o encenador, a compreensão equivocada de artista que buscam por treinamentos se deve à observação da prática oriental, uma vez que lá o treinamento tem um sentido específico, pois os atores não aspiram a *organicidade* na cena, mas sim, o gesto codificado e preciso. Gestos que, se transpostos no ocidente, podem perder sua substância.

Indubitavelmente a personalidade do ator também existe no Oriente, no sentido de fascínio pessoal, da sua habilidade pessoal, mas – por outro lado – como dizer. Em tudo aquilo que fazem não há confissão alguma. [...] Tudo isso está radicado em uma civilização totalmente diferente e aquilo que para nós é essencial na arte, a expressão íntima de nós mesmos, lá não conta (GROTOWSKI, 2010, p.164).

Tal apontamento do ator se faz notório pela tentativa de se reproduzir gestos e formas corporais no intuito de se obter as mesmas intensidades cênicas e as mesmas intenções. Para o encenador polonês, essas pessoas estão no caminho contrário, quando deveriam ter como objetivo, livrar o corpo das formas e dos limites que o aprisiona e

---

<sup>62</sup> O condicionamento vocal dos jogadores caminha muito próximo do trabalho físico, uma vez que em jogo eles precisam além de lutar no meio da roda, tocar os instrumentos, puxar o coro (cantar) e compor o coro.

impede de demonstrar o que realmente sente. Isso pode ser observado em Grotowski (1992) quando aponta a importância de lidar com as repressões do ator ao reconhecer que – em referência aos estudos psicofisiológicos de Schultz – há uma relação entre repressões psíquicas e tensões corporais<sup>63</sup>, que impedem os atores de serem orgânicos em cena.

Isso porque o encenador acredita que a intenção do ator está na mobilização muscular, de forma que os impulsos estão ligados à tensão certa, sendo que, de acordo com Richards (2012, p.110), “quando temos a in-tenção de fazer alguma coisa, dentro de nós existe uma tensão certa, dirigida para fora”. Tal fato esclarece que não se pode equivocar-se ao pensar que a intenção se dá apenas no nível muscular.

Por isso, Grotowski (1992) entende que, somente trabalhando diretamente nestas inibições no corpo (tudo aquilo que o sujeito gostaria de esconder do mundo) poderia fazer como que os *impulsos psíquicos*<sup>64</sup> viessem à tona. De acordo com Lima (2008, p.142), no trabalho desenvolvido por Grotowski sobre a anulação das tensões do corpo de seus atores pôde-se perceber que

o reflexo da luta da mobilidade contra o desaguamento dos impulsos psíquicos, e também o reflexo de uma mobilidade advinda do impulso desbloqueado apareciam no organismo do ator e podiam (e mesmo deviam), a partir daí, ser trabalhados, para dar origem a signos que afetassem o espectador.

Além disso, o processo de *desrepressão* – pela noção de *enfrentamento*, no meu caso - deveria acontecer dentro da cena. De acordo com Lima (2008) esse processo é difícil por levar o ator a investigar sistematicamente suas memórias, em um processo de *autopenetração*, no qual precisaria lidar com a exposição para superar esses bloqueios em cena.

---

<sup>63</sup> De acordo com Lima (2008, p.142), a relação direta entre repressões psíquicas e tensões corporais e, a partir desse fato, Schultz defendia o relaxamento, fazendo uma diferença entre uma motilidade reprimida, espasmódica, tensionada e uma que seria a plasmação - o reflexo - dos impulsos liberados ou acessados. Para o estudioso, a ginástica é um meio de mudança da personalidade.

<sup>64</sup> Grotowski utiliza o termo impulsos psíquicos em conformidade com o pensamento psicanalítico, sendo assim, “podemos dizer que eram exatamente os *impulsos* inconscientes - reprimidos, ocultos - que Grotowski queria alcançar pelo processo de *autopenetração*, e que sua noção de *artificialidade*, naquele momento, esteve vinculada à possibilidade de elaboração do material psíquico emergido através do (ou junto com) o relaxamento da musculatura e a liberação da motilidade corporal” (LIMA, 2008, p.144)

Além disso, Grotowski (2010) aponta outro perigo envolvendo a ideia de treinamento, em que ele considera uma busca pelo perfeccionismo. Refere-se pelo pensamento difundido de que o ator deve se formar em diferentes habilidades (como a dança, esgrima, acrobacias) para alcançar a expressividade. Isso, de acordo com o autor (e experienciado por seu grupo), é falso e fadado ao fracasso (GROTOWSKI, 2010, p.169): “Vejam a expressão vital, biológica das pessoas bem treinadas na ginástica. São ágeis? Sim, em movimentos específicos. São expressivas nos pequenos movimentos, nos sintomas de vida? Não, elas são bloqueadas”.

Diante disso, poder-se-ia concluir que treinar capoeira (assim como dança, ioga, esgrima) pode levar o ator ao caminho contrário da expressão cênica por torná-lo reprodutor de movimentos específicos de cada técnica, fazendo-o perder a própria *organicidade* do movimento. Por isso, Barba (1994) alerta que não se deve confundir a preparação do ator com a repetição de movimentos de determinadas culturas, mesmo que seu grupo, Odin Teatret, tenha defendido um vocabulário técnico para o treinamento do ator utilizando-se de princípios da pantomima, ballet, ginástica, ioga.

Dessa forma, percebo que esses encenadores não apontam como problema a utilização de técnicas corporais para o trabalho do ator, mas alertam para a forma e os objetivos que essas técnicas são incorporadas à poética do ator. Assim, a capoeira se tornou uma importante ferramenta de desenvolvimento do corpo no período em que comecei a treinar a prática. Foi importante, porém, que eu me distanciasse da prática sistemática, no período da formação acadêmica, ainda que ela tenha permanecido como uma forte influência nos movimentos (uma vez contaminado) sem que me tornasse reprodutor de formas e procedimentos técnicos dela em cena.

Pode-se notar que a eficácia de se desenvolver uma prática de treinamento em um grupo de atores, seja com o objetivo claro para uma encenação, seja por manutenção dos estímulos corporais, está relacionada com a necessidade dessa prática manter seus participantes em constantes desafios, sem que se preocupem em aprender a reproduzir certos movimentos, mas que sejam constantemente surpreendidos por novos estímulos.

Nesse aspecto, a prática teatral difere da noção de treinamento que se tem comumente na prática da capoeira, quando se visa aumentar o desempenho físico e técnico de seus participantes, para que sejam mais fortes e perspicazes durante a luta.

No entanto, é possível ver aproximações dos pensamentos nas palavras de mestre Pastinha (1988, p.25) quando orienta que

o capoeirista deve ter em mente que a Capoeira não visa, exclusivamente, preparar o indivíduo para o ataque ou defesa contra uma agressão, mas, desenvolver, ainda, por meio de exercícios físicos e mentais, um verdadeiro estado de equilíbrio psicofísico, fazendo do capoeirista um autêntico desportista, um homem que sabe dominar-se antes de dominar o adversário. [...] A capoeira exige um certo misticismo, lealdade com o companheiro de jogo e obediência absoluta às regras que o presidem.

Nessas palavras é possível compreender que, mesmo em sua simplicidade para expressar seus ensinamentos de capoeira, Mestre Pastinha (1988) possui uma coerência *não dicotômica*, que o faz perceber, pelo termo *psicofísico*, a necessidade de integração entre técnica e crença na ritualidade do jogo. Com isso, percebo que a possibilidade de uma preparação corporal ajudar a externar, ou tornar mais claros, os *estados de corpo* de um ator ou capoeirista, está ligado à *organicidade* de seus princípios técnicos. No entanto, esses princípios são utilizados para ampliar as possibilidades psicofísicas do ator/jogador, de modo que permita conhecer mais de si mesmo, enfrentar seus limites e, assim, permitindo que explore suas sensações expressas em estados diversos, sendo visível ao espectador no nível externo do corpo.

Com isso, passo a tentar compreender mais sobre os *princípios que retornam* apontados por Grotowski (2010) como caminho de se desenvolver o corpo em busca de *estados de corpo*, de forma que possa auxiliar o desenvolvimento de uma poética teatral de ator. Estudar tais princípios é relevante para clarear os caminhos do meu trabalho com *estados de corpo*, observando como chegaram até a mim, por meio das minhas experiências práticas e teóricas (tanto no teatro quanto na capoeira), mesmo que não tenha como objetivo propor um treinamento.

Com isso, poderei compreender como a utilização da capoeira pode se tornar uma importante ferramenta para minha poética de ator, sem que se torne uma técnica reproduzida em cena. Esse olhar crítico sobre o treinamento, acompanha o pensamento de Barba, junto ao grupo Odin Teatret que também modificou o pensamento sobre

treinamento, evidenciando a partir de então as descobertas pessoais diante do trabalho prático do grupo, tendo como objetivo tirar o ator de uma obriedade de movimentos.

#### 4.2. PRINCÍPIOS QUE RETORNAM NA CAPOEIRA E NO TEATRO

Abordo, agora, os princípios desenvolvidos por Barba (1994), para explicar como o trabalho técnico do ator pode colaborar no desenvolvimento dos seus *estados de corpo*. Para isso, lanço mão de teóricos que estudaram estes temas específicos em diversas áreas de conhecimento e de impressões pessoais, tanto na capoeira quanto no teatro, de forma que tenha resultado em um corpo diferenciado pelo contato com essas culturas. Assim, utilizo como referência prática, algumas tentativas de elaborar uma metodologia de trabalho prático com grupos de pessoas diferentes, em que ora estive presente como participante<sup>65</sup>, ora me coloquei como proponente<sup>66</sup> da prática corporal.

Elaborado em três tópicos diferentes, apresento os princípios (*equilíbrio, oposição e energia de tempo e de espaço*) separadamente, de forma que possa visualizar suas especificidades, sem esquecer que esses princípios estão sempre associados entre si, no trabalho prático do ator. Além disso, atento que o conhecimento deles, não passa pela necessidade de domínio de uma virtuosidade, mas de trazer desafios ao corpo do ator, levando-o a conhecer-se mais e ampliando suas possibilidades de expressão.

A referência à capoeira será constante na apresentação desses princípios, embora, seja importante esclarecer que esses elementos, de forma geral, não são nomeados por esses termos entre os jogadores de capoeira. Contudo, é possível observar essas noções no desenvolvimento da prática, dada à *organicidade* dos movimentos assimilados pelos jogadores. Então, mesmo que não haja uma comprovação teórica para isso, é possível notar uma coesão dos conceitos com uma lógica do movimento corporal dos estudos da capoeira.

---

<sup>65</sup> Nos anos 2009, 2010 e 2011 (anos posteriores ao processo do *E nós que nem sabemos*) estive presente no Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) em Belo Horizonte, em que participei de oficinas práticas, a cada ano respectivamente, com os pesquisadores: Alexander Perugia (jogos de vertigem), Tatiana Stepanchenko (Teatro de Moscou) e Thomas Richards (Workcenter of Grotowski and Thomas Richards). Tais experiências foram fundamentais para o desenvolvimento desses conceitos.

<sup>66</sup> Em 2012 trabalhei com dois grupos de pessoas: um trata-se do grupo teatral Panaceia Delirante, composto por cinco atrizes formadas na Universidade Federal da Bahia (em um total de vinte horas); e outro, uma turma de alunos em processo de graduação em Licenciatura de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, em uma disciplina prática (em um total de sessenta horas).

Após o término do processo do espetáculo *E nós que nem sabemos* - cujo mote de pesquisa influenciada pela capoeira, foi a noção de *enfrentamento*, que despertassem *estados de corpo* nos atores, ajudando-os a ser orgânicos - passei a buscar meios de trabalhar meu corpo para ajudar a tornar esses estados mais expressivos ao olhar do espectador. O contato com as pesquisas teóricas teatrais fizeram-me aproximar desses três princípios técnicos utilizados pelos estudos da Antropologia Teatral: equilíbrio, oposição e energia de tempo e de espaço.

Passei a tentar despertar, em exercícios específicos, desafiar meu corpo para prepará-lo a lidar com as sensações despertadas pela cena. Esses exercícios se modificavam de acordo com a trajetória do grupo que experimentava, demonstrando que não seria possível estabelecer uma metodologia e trabalho comum a todos. Mesmo assim, busquei compreender como esses princípios (trabalhados na prática de forma pessoal) poderiam me ajudar a tornar mais expressivos os *estados de corpo*.

#### 4.2.1 Equilíbrio

Dentre os três princípios estudados, o *equilíbrio* é o que mais se destaca em trabalhos práticos, tendo como objetivo trazer ao corpo um nível de prontidão, necessário aos *estados de corpo* do ator. Por isso, no meio teatral há diversos estudos que abordam a utilização de exercícios de equilíbrio para o seu trabalho prático. Vale lembrar que, esses exercícios variam em seus termos de abordagem (*equilíbrio precário, equilíbrio de luxo, desequilíbrio*, por exemplo), sempre mantendo uma ligação próxima com a noção de *equilíbrio*. Além disso, demonstra-se também como fundamento mais visível do trabalho técnico da capoeira.

Mesmo que não se fale em *equilíbrio* no treinamento, está na base constitucional da prática, em que coloca o jogador em movimentos codificados (em diversos planos), variação de apoios no chão (mãos, pés e cabeça) e o risco da queda no momento em que luta com outro jogador.

Entende-se por *equilíbrio*, termo oriundo dos estudos da física mecânica quando aplicado ao corpo humano, como a capacidade do indivíduo de controlar a estabilidade

do seu corpo – ou mais específico, da massa que o corpo possui de forma que essa massa exerce forças que se anulam para permanecer estática (WIRHED,1986).

Para que isso aconteça, utiliza-se o que se chama de *força de estabilidade* que consiste numa força de resistência a outras forças que levariam o corpo ao desequilíbrio. Ou seja, um corpo que está em equilíbrio deve isso à força produzida por ele que anula as outras forças que o levariam à instabilidade. Entre essas forças, está a que essa massa exerce em relação ao chão (força peso) e a que responde do chão contra a força peso. Tal estabilidade do corpo, dessa forma, está diretamente ligada ao tamanho do contato do corpo com o chão, sua base de sustentação: quanto mais ampla for a base, menor a possibilidade de desestabilidade (HALL, 1993).

O centro de equilíbrio da massa (ponto central entre as três dimensões do corpo) em relação aos pontos de apoio de seu corpo é o *centro de gravidade*. Quando o corpo move-se para fora de sua base de apoio, rompe com a estabilidade do centro de gravidade e provoca a sensação de desequilíbrio (D'AGOSTINI, 2004), uma vez que é na instabilidade que há movimentação da massa corpórea. Wirhed (1986, p.102) em seu *Atlas de Anatomia do Movimento* esclarece que

o *Centro de gravidade* de uma pessoa na posição de descanso e também na posição anatômica localiza-se aproximadamente na altura do umbigo, alguns centímetros à frente da vértebra L3. Obviamente a posição do centro de gravidade varia se levantarmos um braço, uma perna, se ficarmos nas pontas dos pés, etc., isto é, varia se a posição do corpo for alterada.

Grotowski (1994) aponta o princípio do *equilíbrio* como uma lei pragmática de Barba para o estado *extracotidiano* do ator, afirmando ser uma relação diferente da habitual, por considerar que no *cotidiano* utiliza-se um *equilíbrio fácil*, devido à incorporação desse conhecimento desde a infância. Movido pelo estado *extracotidiano*, de acordo com o autor, o ator alcança outro nível de *equilíbrio*, que amplifica o corpo habituado aos padrões normalizados.

Vale defender que esses equilíbrios habituais, embora incorporados desde a infância não podem ser resumidos como fáceis apenas. Isso porque uma pessoa utiliza, comumente, padrões de adaptação, de forma que muitas vezes não pensa no que faz,



adaptando-se, quase inconscientemente, aos limites impostos pelo corpo ou pelas circunstâncias. Como resultado disso, criam-se padrões corporais que não são compreendidos ou não dominados e, muitas vezes, utiliza-se o corpo e seus equilíbrios da forma mais trabalhosa (tratando-se de esforço) possível. Assim, por vezes, são levados à técnicas corporais<sup>67</sup>, oriundas de diversas culturas, que explicam os movimentos básicos do corpo, e os princípios de melhor utilização dos apoios, alavancas e contrapesos, tornando-os mais adaptados aos movimentos diários.

De acordo com Barba (1994), as culturas que lidam com *estados de corpo* específicos, apresentam movimento de mudança de equilíbrio, a partir da decodificação do próprio movimento *cotidiano* - que são realizados, muitas vezes, inconscientemente - como em pequenos desequilíbrios causados no *centro de gravidade* no ato de andar. O autor ainda destaca que nos trabalhos com o *equilíbrio* do corpo é possível despertar a sensação de grandes ações psicofísicas, mesmo o corpo estando imóvel.

No caso da técnica da capoeira pode-se perceber que os movimentos buscam uma ideia de amplitude de flexibilidade do corpo para a luta, fazendo com que o jogador desenvolva a capacidade de se esquivar dos golpes dos adversários. Para isso, os movimentos dos jogadores lembram uma lógica de movimento de animais selvagens, distanciando-se de um código humano de movimento. Essa especificidade faz com que o jogador, em grande medida por não estar desempenhando movimentos *cotidianos*, tenha que lidar com a sensação constante de desequilíbrio, dispondo de um maior leque de bases de apoio, que não somente os dos pés, para que busque o equilíbrio.

Barba destaca a importância dos treinamentos que visam ao *equilíbrio precário* para que o praticante possa se diferenciar dos modos habituais de equilíbrio, trazendo ao corpo um tônus muscular de prontidão, como o desenvolvido no método de Decroux, que identifica nos desequilíbrios do corpo os estados de dilatação dos atores para a cena (BURNIER, 1994). Ao colocar o corpo diante da eminência da perda da estabilidade, encontra, involuntariamente, tensões musculares que me ajudam a me manter em equilíbrio.

---

<sup>67</sup> Este é o caminho de grande parte das técnicas corporais que lidam com objetivos terapêuticos, espalhadas por todo o mundo, das quais o meio teatral faz constante uso. Desse modo, percebe-se também entre diferentes culturas que exploram o movimento, uma premissa de mudança dos apoios que ensina modos diferenciados de tratar os equilíbrios corpóreos.

Ao entender essas tensões musculares involuntárias essenciais para a prontidão do corpo do ator/jogador que busca despertar *estados de corpo*, esse princípio faz da capoeira um exercício interessante de investigação, uma vez que tem um dos objetivos principais do jogador, o de desequilibrar o outro jogador em roda. Isso faz com que os jogadores busquem lidar com o risco da perda do equilíbrio constantemente. E quando a queda acontece, desarma-se o corpo, sendo necessário recuperar rapidamente o equilíbrio para continuar sua defesa.

Durante as práticas com equilíbrio, foi possível notar que a importância da investigação não está em como desequilibrar o corpo, nem em como cair (embora seja importante a noção de queda para evitar se machucar), mas no que acontece entre uma coisa e outra com ele. Isso porque é nesse instante que essas micro-tensões, instintivas e por todo o corpo, tornam-se presentes, fazendo com que ele atinja uma tonicidade vibrante.

Um dos exercícios que utilizo como proposição é o ato de motivar-me a cair, como em um tombo do corpo. Inicialmente andando, caindo e levantando-me com calma, até o ponto em que não consigo mais levantar-me sem perder o equilíbrio. Esse trabalho se torna eficaz pela sensação de permissão para cair. Isso porque se evita a queda por associá-la e considerá-la um evento constrangedor.

Paradoxalmente, é o estado de desequilíbrio que permite ao sistema manter-se em aparente equilíbrio, em estado de estabilidade e de continuidade. Embora busquemos o equilíbrio como forma de permanecer, de nos assegurar, é pelo desequilíbrio que nossa permanência e sobrevivência é mantida. Nosso organismo evolui e se organiza não no equilíbrio, mas em desequilíbrio, num dinamismo estabilizado, ou numa unidade de movimento (MEYER, 2002, p.98).

Além disso, agregado a esses experimentos, existe uma premissa proveniente do jogo de capoeira, que defende que a queda no chão não é o final do jogo, mas um meio pelo qual o jogador deve aprender a entrar e saber sair. A partir disso, os exercícios que envolvem queda trabalham o fato do corpo lidar com o chão, após a queda, como um meio de continuidade do movimento, evitando entregar-se ao relaxamento das musculaturas no chão.

Durante a experimentação de movimentos em busca do *equilíbrio*, prática constante na capoeira, percebe-se a influência dos pontos de apoio do corpo no chão para se estabelecer uma estabilidade possível para manter-se em equilíbrio. Sobre essa influência da base para manter a estabilidade do corpo, muitos teóricos associam à noção da palavra inglesa *grouding*, que teria um significado mais próximo da sensação de segurança, enraizamento, contato com o chão.

Nos jogadores de capoeira, esse enraizamento é evidenciado pela constante ameaça de ser desestabilizado pelo outro jogador, fazendo com que se mantenham forçando os pés contra o chão, com os pés numa base larga e os joelhos flexionados – base da ginga. Exemplo disso é que, em muitos movimentos, é necessário fazer um golpe giratório com uma perna, equilibrando-se com apenas um dos pés apoiando o chão.

É por isso que o capoeirista é treinado a esperar o ataque do outro jogador, de forma que esse saia da sua base de apoio para que se contra-ataque com um golpe de rasteira, provocando a queda. Ainda assim, alguns jogadores experientes, mesmo equilibrando-se sobre apenas um pé, conseguem manter sua base enraizada no chão, evitando a queda, mesmo quando puxado pelo adversário.

Como se pode perceber, o estudo do equilíbrio foi iniciado ainda no processo do espetáculo *E nós que nem sabemos* e a capoeira serviu de auxílio dos estudos de equilíbrio e enraizamento para lidar com os riscos de queda no palco giratório, e para os riscos psicofísicos provocados pela experiência com o *enfrentamento*. Nesse caso, porém, nossa preocupação estava em alcançar a estabilidade do corpo, diante dos riscos.

O trabalho com o princípio do equilíbrio, lidando com a ideia de diminuir os limites de estabilidade do corpo, vivenciando as tensões da eminência da queda, demonstrou-se um importante meio de trazer ao corpo uma tonicidade que o aproxima da possibilidade de *ampliação* do corpo para os estados corporais. Esta tonicidade não pode ser confundida com uma hipertensão do corpo, que o deixa endurecido e travado para os movimentos, mas traz, normalmente, um sensação de leveza e força para o movimento.

Verei a seguir, outros princípios que, associados ao equilíbrio, contribuem para que o ator combata o total relaxamento de seu corpo em cena - o que Barba (1994)

considera ser o feito no *cotidiano* - permitindo-o que transborde as sensações internas em ações corpóreas visíveis ao espectador.

#### 4.2.2 Oposição

Outro princípio apresentado por Grotowski na Antropologia Teatral de Barba é o da *oposição*. O autor polonês explica que quando uma parte do corpo executa um impulso numa dada direção, outra parte do corpo executa um impulso na direção oposta. Isso tem consequências importantes ao nível muscular, especialmente com respeito à contração e ao relaxamento do corpo (BARBA, 1994).

No entanto, não se pode confundir o princípio da oposição com apenas a forma de posicionamento do corpo, como pensar que, em uma posição de braços abertos, eles causam entre si, uma oposição somente pelo fato de estarem posicionados em direções opostas. É preciso preencher os membros com a força interna corporal, para que essas oposições interfiram na busca pela estabilidade do corpo em uma situação de limite para o desequilíbrio.

Na capoeira não se fala no princípio de oposição com tanta clareza como no equilíbrio. Entretanto, em sua constituição de movimento, o jogador desenvolve uma noção de enraizamento (ato de reforçar o peso dos apoios sobre o chão) em contraposição das forças lançadas para cima com o objetivo de aumentar sua amplitude, fazendo com que o jogador tenha mais precisão do movimento. Ao ter que lidar com amplitude do corpo para se lançar em golpes de chutes (com uma das pernas levantadas, por exemplo), o jogador aprende que se não opuser as forças nos movimentos, seu chute não terá impacto e o corpo será facilmente desequilibrado (às vezes, este desequilíbrio acontece sem a interferência do outro jogador).

Quanto às artes cênicas, Barba (1994) aponta a importância desse princípio para o trabalho do ator pela forma expressiva com que ele transita entre o relaxamento e a tensão. Essa relação de oposição apontada pelo autor é parte da natureza humana. Porém, propõe-se em cena, uma amplificação dessas relações. Além disso, Barba (1994) sugere, a partir de sua observação de diferentes tradições orientais, que o ator deve,

antes de qualquer ação, fazer o movimento oposto para se enfatizar a expressão cênica, tornando mais clara as intenções e os movimentos do ator<sup>68</sup>.

Durante os exercícios propostos de experimentar a queda do próprio corpo, percebe-se, porém, que na ação orgânica é importante o ator preocupar-se em ampliar as aberturas do corpo, em oposições de forças, em vista do movimento natural do corpo, em busca de se preservar, em diminuir essa amplitude com o risco da queda. Nesse caso, o princípio de oposição se aplica entre as forças internas do corpo e não na execução do movimento de um trabalho muscular.

Burnier (2001) vai além ao afirmar que o princípio da oposição ou contradição é determinante para as expressões de intenção do ator e que isso se dá na musculatura corpórea. Barba (1994) acrescenta que oposição são forças que agem em sentido contrário ao que se vê, de forma que essa relação seja interna à ação do ator. É importante perceber que a relação de oposição não tem a ver com a forma com que é feito o movimento por si só, mas como as musculaturas do ator criam vetores de forças que se opõe, para manter-se em equilíbrio.

De acordo com Grotowski (1994, p.236), a noção de oposição

é, certamente, uma questão de direções opostas ao mesmo tempo. Mas isso acontece dentro do corpo: se executa um impulso para a esquerda, há um contra-impulso para a direita. E assim por diante, para cima e para baixo, para frente e para trás. Isso acontece na vida normal, nas técnicas cotidianas, mas em situação de representação há uma amplificação extrema, que resulta em algo que possui outra qualidade.

Barba (1994) destaca que a oposição de movimentos se revela pelo esforço de manter-se em equilíbrio. Além disso, nota-se que essa oposição se dá numa relação de aumento de resistência de força colocada no movimento, concomitante ao aumento de amplitude do corpo no espaço.

Para a capoeira, o jogador depende da utilização da oposição para manter o controle do equilíbrio, durante a movimentação. Se ele não se opuser as forças ou se

---

<sup>68</sup> Pode-se criar a associação pelo pensamento de Barba, quando pede que o ator faça o movimento oposto antes da ação para clarear o gesto feito em cena, com o jogo de capoeira, uma vez que o jogador também se propõe a fazer o movimento oposto antes da ação – o que “avisa” ao outro jogador do que acontecerá posteriormente – com o objetivo de ludibriá-lo e golpeá-lo de surpresa.

fizer os movimentos apenas por suas formas o mesmo irá descobrir que isso o levará à queda. Além disso, percebe-se que essa precisão, não exagerada, é responsável por uma sensação de vigor no movimento do jogo, sem o qual não se consegue êxito algum na tentativa de desequilibrar o outro jogador ou na de permanecer livre da queda.

O princípio da oposição se torna necessário para que o ator preencha seus movimentos com forças internas, evitando posturas aleatórias. Sobre isso, Stanislavski (2008), em seu discurso sobre a preparação do ator, narra uma luta constante no processo de formação do ator, em que os professores e diretores precisam exigir que os atores não representem uma determinada ação, mas que façam essa ação de fato, concretizando as forças necessárias a cada especificidade de gesto.

No desenvolvimento de proposições que deixam o corpo em prontidão o princípio de oposição se associa ao do equilíbrio, preenchendo internamente o corpo com as forças necessárias entre o relaxamento e tensão da musculatura corpórea, fazendo com que seja potencializado pelos estados de corpo, tornando-se expressivo.

A seguir, desenvolvo o terceiro princípio apresentado por Grotowski como sendo presentes nas culturas que lidam com *estados de corpo* diferenciados dos habituais e próximos à *organicidade* do ator. Nesse momento, fala-se sobre a contenção das forças internas para o nível externo do corpo, para a manutenção da intensidade do corpo em prontidão, ao associar-se com os dois princípios anteriores.

#### 4.2.3 Energia de Espaço e Energia de Tempo

A palavra energia, que também é um empréstimo dos estudos da física, não possui uma definição objetiva. Ainda que se entenda energia como a capacidade de realizar uma ação – sendo o termo de origem grega (*enérgeia*) como significado de *ter força dentro de si* – foram muitas as tentativas de explicar o que de fato é essa propriedade e com isso, surgiram conceitos e vastos mal entendidos sobre a mesma (WIRHED, 1986).

No estudo da mecânica entende-se por trabalho o produto de forças exercidas sobre um objeto que o leva a se deslocar, em resposta a outro componente de força de resistência que o impede de se mover (WIRHED, 1986). Ou seja, o trabalho é realizado

com a força que vence uma resistência e move o objeto em uma direção paralela ao componente de força de resistência.

Ao definir energia no corpo humano, Barba (1994) resume que é facilmente identificável como a potência nervosa e muscular do homem. O autor destaca que em todo corpo vivo há, por definição, uma energia corpórea, mas que no teatro é vista de forma diferenciada, sendo necessário estudar estas especificidades do campo da interpretação.

O autor ainda reconhece, no livro *A Canoa de Papel*, o perigo de se utilizar essa expressão, tendo prometido (e não cumprido) nunca mais utilizar este termo para falar sobre o trabalho do ator, refletindo que “pensar na sua presença cênica como energia pode sugerir ao ator a ideia de que sua eficácia depende do quanto possa forçar o espaço do teatro e os sentidos de quem os observam” (BARBA, 1994, p.78), o que o levaria a se distanciar de sua expressividade.

Na capoeira, assim como popularmente, costuma-se atribuir ao jogador que demonstra vitalidade nos movimentos, fazendo gestos amplos e rápidos, como tendo muita energia. Porém, Burnier (2001) ressalta a importância de não confundir tal palavra à ideia de força ou vigor (dado o fato de que possuem conceitos associados), evidenciando que a energia pode ser sutil e delicada, o que normalmente também não é compreendido no fazer cênico. Esses estudos no campo da prática se baseiam em geral, de acordo com Barba, em mudanças de uma inércia do corpo do ator – em referência à ideia do corpo *cotidiano* – alterando o equilíbrio e, por consequência, a dinâmica do corpo.

Falar em energia, usualmente se associa à ideia do ímpeto externo, mas que em geral, principalmente no trabalho do ator, refere-se ao íntimo como “algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço” (BARBA, 1994, p.81). Essa sensação de produzir energia internamente e contê-la dentro do corpo para se entregar ao espaço em um tempo dilatado é reconhecido como *Energias no Espaço e Energia no Tempo*, que nos termos de Grotowski (1994, p.236)

trata-se ou de fazer sair o processo em movimento enquanto qualidade cinética que acontece no espaço ou de comprimir o que está na base

de um possível movimento no espaço, para ocultá-lo abaixo da pele. Os impulsos são iniciados, e depois freados. Vê-se então que o corpo está vivo e que algo está ocorrendo no espaço, mas é retido embaixo da pele. O corpo está vivo, ele está fazendo algo que é extremamente preciso, mas o rio está correndo no domínio do tempo: a cinética no espaço passa para um segundo nível. Esta é a energia do tempo.

Assim, também na capoeira, os jogadores são orientados a conter a energia do corpo nos momentos de maior pressão, devido aos múltiplos estímulos, de forma que mantenha maior controle do corpo, por mais tempo de jogo. Essa precaução faz com que o jogador fique por mais tempo em equilíbrio, mantendo também suas forças opostas no corpo, durante os movimentos.

Além disso, dependendo do toque das músicas de capoeira, o jogador é levado a obedecer ao ritmo das pulsações em seu jogo, contendo suas energias nos momentos de batidas ralentadas, com movimentos lentos e pouco espaçados – como o caso da Capoeira de Angola – ou levado a conter seus impulsos, se o ritmo da música é muito acelerado, de forma que se mantenha no jogo e no ritmo sem que seja alvo do ataque que pode o levar à queda.

Barba destaca a importância de que, em um movimento, a maior parte do trabalho desenvolvido aconteça de forma interna e na superfície muscular e apenas uma pequena fração seja externada de fato no espaço; de forma que essas ações internas aconteçam no tempo e que as externas provoquem um deslocamento mínimo do corpo em uma energia de espaço, ou seja, “de um lado, o ator projeta uma quantidade de energia no espaço; de outro, ele retém mais que o dobro dentro dele, criando uma resistência à ação no espaço” (BARBA, 1994, p.88). O grupo *Odin Teatret* utiliza o termo *sats* para definir o impulso da ação, o qual considera ser a energia do tempo, tendo como referência Stanislavski quando o encenador explica a noção de ritmo do corpo<sup>69</sup>.

Dessa forma, assim como no teatro, o jogador de capoeira mantém essa energia - apontada por Barba - intensa no corpo, ao controlar o deslocamento dela, de modo que contenha sua explosão internamente, expressando ao externo apenas uma fração dessa força. Com a associação dos outros princípios em seu corpo, o ator/jogador é capaz de se manter, por mais tempo, em prontidão para lidar com os estados de corpo.

---

<sup>69</sup> Stanislavski explica aos atores as diferenças em ritmo do corpo para duas ações diferentes, como matar um rato e proteger-se do ataque de um tigre (BARBA,1994).



Burnier (2001, p.44) acrescenta que a capacidade de contração e condensação do tempo e do espaço de uma ação - identificada no trabalho de Decroux como *raccourci*, e que também está presente em Zeami, além de Stanislavski - “acabam por produzir uma série de resistências e tensões que geram, por sua vez, ‘energia’, que tem relação com a vida e a presença do ator”. Diante disso, esses vários autores, que abordam o termo energia no pensamento teatral, mesmo que reconhecendo não se saber exatamente o que é energia, nem podendo torná-la palpável, lidam com procedimentos cênicos que percebem provocar modificações no corpo do ator, princípio que acreditam tratar da produção de energia ou de uma vitalidade que o leve à expressividade do ator.

Durante os exercícios de queda experimentou-se essa manutenção das forças corpóreas, motivando os participantes a variarem o tempo rítmico das quedas. Com isso, esperou-se que pudessem vivenciar o processo de desequilíbrio até a queda no chão, lentamente, contendo grande parte da intensidade da força corpórea e evitando o movimento. Essa proposição trouxe ao trabalho uma potência fundamental para os corpos em prontidão para os atores envolvidos.

Barba reconhece o quanto é paradoxal o fato de exercícios concretos serem usados para se chegar a um objetivo impalpável e incomensurável. Isso porque esse termo utilizado pelo autor é compreendido pela capacidade de realizar um trabalho ou até mesmo a capacidade de dominar<sup>70</sup> o trabalho realizado. Mesmo assim, quando levado o pensamento à prática, é possível notar que, de fato, esse princípio - que talvez seja nomeado erroneamente - é um importante colaborador para se alcançar um corpo pronto para lidar com *estados de corpo* diversificados.

Diante desses três *princípios que retornam*, apresentados inicialmente por Grotowski sobre a Antropologia Teatral e interpretados e aproximados com a capoeira, para o desenvolvimento de uma prática corporal, é preciso fazer algumas considerações, a cerca dessa experimentação técnica, que me levam a um problema encontrado nesse percurso de busca de uma poética de *estados de corpo* do ator.

---

<sup>70</sup> O autor identifica que, por conta disso, é possível moldar esse tônus de energia de forma que tenha notado no teatro oriental duas formas de intensidade chamadas *animus* e *anima*: “energia suave, anima, energia vigorosa, animus, são termos que nada tem a ver com a distinção entre masculino e feminino” (BARBA, 1994, p.79).

Como dito anteriormente, tais princípios estudados são interdependentes e estão sempre associados entre si, nas práticas culturais que envolvem os *estados de corpo*, como aponta Barba (1991, p.77).

O arranjo destes dois níveis (de tensões) opostas dentro do corpo pede um equilíbrio peculiar, envolvendo a cabeça e os músculos do pescoço, tronco, bacia e perna. O tônus muscular total do ator é alterado. Ele usa muito mais energia e precisa realizar um esforço maior do que quando caminha de acordo com sua técnica cotidiana.

Posso observar a Capoeira também como uma prática que envolve tais princípios e que também não tem como objetivo a cena. Ao mesmo tempo em que coloca o jogador em movimentos codificados, faz com que necessite opor seus *impulsos* de forma que se proteja dos golpes e que também ataque, lidando com a condensação das energias corpóreas internamente, para seguir o ritmo imposto pela pulsação musical do jogo. Desta forma, a competência do jogador de capoeira se dá por sua capacidade de atacar e de se defender nos movimentos, em um diálogo corpóreo improvisado, acompanhando o tempo/ritmo da música, evitando a própria queda e provocando a do outro. O tempo do jogo costuma ser curto (30 segundos), nas batidas mais aceleradas de jogo (comumente na roda de Regional), podendo chegar a durar vários minutos, a depender do jogo. Cabe ao jogador, fazer a manutenção de suas forças internas para conseguir atacar e defender, durante todo o jogo.

Mesmo evidenciando na capoeira a possibilidade de ser percebida como um importante exercício de equilíbrio, oposição e energia de espaço e de tempo, uma vez utilizando-se a técnica como treinamento de atores poder-se-ia também colaborar para a formação de bons lutadores de capoeira e, por isso, distanciando-lhes de uma *organicidade* em cena.

Essas proposições práticas, como se pode notar, passam por uma linha tênue entre as possibilidades de não alcançar *estados de corpo* de prontidão. Além disso, uma vez observado o trabalho de todos esses princípios em conjunto, é possível notar suas complexidades para se promover os estados de corpo. Ao mesmo tempo em que o movimento exige precisão e um corpo ancorado em suas bases de apoios, precisa ser leve, livre de tensões desnecessárias e de padrões. Além disso, precisa ter vigor, resistência e, ao mesmo tempo, precisa ser sutil.

O trabalho de concentração e alongamento utilizado pelos atores do *WorkCenter* é um bom exemplo desses princípios trabalhados em grupo. Sem ter o objetivo cênico, o grupo trabalha com o que nomeia de *Motions*: um ciclo de 40 minutos de movimentos precisos que envolvem os três princípios agregados de forma clara. Ao mesmo tempo em que o ator coloca-se em posições de risco de perda de equilíbrio, busca *impulsos* que se opõe dentro do corpo e, diante do esforço, dosam os movimentos no espaço, segurando as pulsões energéticas internamente.

Além disso, falando mais especificamente das artes cênicas, esses princípios dimensionam a importância do trabalho do ator voltado a extrapolar seus limites físicos e culturais, desenvolvendo sua autonomia, capaz de lhe oferecer fluxo corpóreo para a criação teatral. Assim, pode-se partir para um trabalho corporal mais conscientizado de como estimular os mecanismos psicofísicos, com o objetivo de promover estados propícios à ampliação do ator em cena.

Durante as experiências práticas com os princípios que retornam principalmente nas proposições com exercícios que levavam os participantes à queda, foi possível perceber que esses fundamentos técnicos permitiram o desenvolvimento de um corpo em prontidão, com uma intensidade necessária para a expressão dos atores. No decorrer dos exercícios propostos, era possível notar que os atores adquiriam um desempenho técnico mais aprimorado, sutil e se mantiveram com os estímulos que recebiam. Cheguei a pensar que poderia atingir *estados de corpo*, semelhantes ao que experimentei no processo de *enfrentamento* por meio desses princípios técnicos, o que atestaria a possibilidade de um treinamento para desenvolvimento de *estados de corpo* expressivos.

No entanto, não foi isso que percebi. Por mais que estivesse notado naqueles atores uma intensidade de prontidão, não conseguia visualizar *estados de corpos* orgânicos que eu esperava. Era possível notar um nível de expressividade do esforço que era preciso fazer para executar os exercícios propostos, mas o corpo permanecia em uma estrutura de controle, harmonia, precisão, provenientes do desenvolvimento de princípios técnicos que os tornaram acordados para *estados de corpo*, mas esvaziados de uma intensidade em viver as sensações.

Foi preciso voltar, novamente à capoeira para compreender como essa prática conseguiu aliar, em sua constituição, elementos técnicos precisos e uma entrega intensa

do meu corpo dentro do jogo/luta, o que me permitiu vivenciar *estados de corpo* potentes, que me remetem tanto ao que experimentei com a prática do *enfrentamento*, quanto aos *princípios que retornam*.

Diante do desafio de encontrar meios de potencializar os *estados de corpo* em atores que chegaram a esse problema de como preparar o corpo e tornar as sensações corpóreas expressivas, desenvolvo uma reflexão, a seguir, sobre o meu percurso poético e sobre as necessidades inevitáveis no meu trabalho como ator, para o desenvolvimento de estados orgânicos e expressivos.

#### 4.3 POR UMA POÉTICA DE ESTADOS DE CORPO DO ATOR

Nas tentativas de investigar poéticas teatrais que pudessem me ajudar a compreender os meus *estados de corpo* como ator, a prática com a capoeira me colocou diante de uma importante constatação: a necessidade de um equilíbrio indissociável entre as forças expressivas do *enfrentamento* e de *princípios* técnicos do trabalho do ator, para que minha arte detenha uma *potência expressiva*.

Nesse aspecto, proponho refletir sobre pensamentos dos capítulos anteriores para que possa visualizar como se solidificam essas inquietações em minha prática teatral. Por um lado o *enfrentamento* que nos levou ao combate sistemático de nosso controle, colocando-nos no abismo, no risco constante, no sofrimento; por outro lado, a estrutura corpórea da vivência com os *princípios técnicos* que auxiliam uma ampliação muscular, produzindo uma expressão plena, precisa e harmônica.

Para isso, é importante esclarecer que neste momento me refiro aos autores desta pesquisa, principalmente Grotowski, Artaud e Barba, como fontes de inspiração, dos quais utilizei como instrumento para o desenvolvimento de procedimentos cênicos que, não necessariamente condizem com suas propostas artísticas. Ou seja, tomo os pensamentos desses artistas como combustível para prosseguir minhas intuições como ator, em minhas especificidades.

Assim, ao aproximar uma noção de *enfrentamento* que investiga o nível de entrega visceral do ator para o trabalho cênico - tendo como referência as buscas poéticas de Artaud e Grotowski - busquei uma relação a *estados de corpo* que levam o

ator ao limiar entre manter-se em controle de si e permitir-se perder o controle da situação. Nesta proposição, fica clara a necessidade de manter-se com o controle do pensamento racional, uma vez que ele é fundamental para o processo de combate de si mesmo, mas encara-se também a possibilidade de se estender o limite da perda do controle tanto de si, quanto da situação.

Na eminência da perda do controle a capoeira se faz presente pela constância do *risco físico*, que me coloca diante do medo da queda, medo do golpe e, ao mesmo tempo, me força enfrentar esse medo, sem fugir do jogo. De forma que possa lidar com os múltiplos estímulos, com atenção e ação, em um lugar em que o jargão popular "a melhor defesa é o ataque" se faz presente e, muitas vezes, eficaz.

Como resposta deste processo de investigação psicofísica encontrei *estados de corpo* que me levaram a sensações de êxtase, no qual havia a necessidade de explodir as emoções contidas no corpo e, ao mesmo tempo, era preciso contê-las dentro de mim, levando-me à imprecisão dos movimentos corpóreos, no medo e na possibilidade de perda do controle de minhas ações. Associado a isso a inconstância destes estados no trabalho do ator, de modo que não se pode ter garantia de que se manterá vivo durante o desenvolvimento de uma encenação.

De fato, essa sensação de intensidade é muito comum na prática teatral principalmente sob a influência do nervosismo em ser visto por várias pessoas. No entanto, nessa experiência pude compreender como extrapolar esse limite, utilizando o nervosismo à favor de uma ideia de enfrentamento, canalizando-o para ampliar a sensação de organicidade em cena. Precisava compreender apenas, como me manter neste lugar de enfrentar sistematicamente os limites que surgiam.

Nesse caminho, Palacios (1991) faz uma aproximação entre o ritual xamã estruturado nas etapas de sofrimento, morte e ressurreição, e a proposição de Grotowski (que teve experiências com esse ritual) do trabalho do ator que se inicia no que se chama de *ator santo* até o momento do sacrifício em cena. Para o autor, Grotowski estava disposto a encontrar o modo que permitiria recuperar a experiência de um modo sagrado da encenação teatral e fazer com que o ator tenha uma sobrevivência na obra artística. Uma busca semelhante na qual Artaud esteve mergulhado.

Nessa relação sagrada que Palacios (1991, p.111) observa em Grotowski e Artaud é possível compreender a noção de entrega esperada para o ator ao dizer que

[...] o processo de iniciação a que foi submetido o neófito o conduz à prova suprema de cada representação, que implica uma experiência simbólica da morte. E a comunhão, que é possível esperar que ocorra entre o *ator santo* e os espectadores, será, então, aquela que seu sacrifício simbólico propicia<sup>71</sup>.

O trabalho com o *enfrentamento* me fez compreender que precisaria aplicar essa compreensão em todos os momentos possíveis, levando a crer que o processo criativo me levaria além de uma encenação, ao me colocar diante de questões que me fariam questionar meus próprios atos como sujeito no mundo. Assim, a ideia de um renascimento se tornou aparente quando percebo como me transformei naquele período e que ainda reverberam modificações.

Por outro lado, a evidência dos *princípios que retornam* apresentados por Barba como fundamentos técnicos de como lidar com o corpo para ter-se *estados de corpo* amplos em cena, me permitiu construir, por meio do trabalho prático, estados marcados pelo raciocínio, que visam a precisão e o controle do próprio corpo. Eu estava em busca de instrumentalizar esses estados tão viscerais que vivenciei com a prática do *enfrentamento*.

Encontrei naqueles estudos meios de interligar o processo cênico, no qual havia participado, a prática da capoeira e os trabalhos práticos que já havia desenvolvido. Analisar o movimento pelo modo com que Barba observou (com a ideia virtualizada da *pré-expressividade*) me permitiu investigar a mim mesmo, contaminado por diferentes culturas.

Foi por esse olhar, que observei na capoeira a possibilidade de existir tais princípios que fazem dessa prática um exemplo de técnica de pesquisa para *estados de corpo*. Ainda assim, estava seguro de que tal estudo não torna, por si só, o ator capaz de desenvolver uma força cênica semelhante à cultura que observo. É apenas um modo de percepção do corpo, mergulhado em aspectos ritualísticos que o tornam potentes em suas ações.

---

<sup>71</sup> Tradução própria de: “el proceso de iniciación a que fue sometido el neófito le conduce a la prueba suprema de cada representación, que implica una experiencia simbólica de la muerte. Y la comunión que es dable esperar ocurra entre el actor santo y los espectadores será entonces aquella que su sacrificio simbólico propicie.”

Nesse sentido, Barba (1995, p.188) pretendeu – em oposição a técnicas que visam encontrar meios psicológicos que estimule o ator a se expressar – desenvolver meios de observar como os atores expressam-se ao que chama de *lógica do processo* no qual se pode “distinguir e trabalhar separadamente os níveis de organização que constituem a expressão do ator”. Com isso, encontrou um meio técnico que levou seus atores a vivenciar uma experiência de *estado de corpo* em cena, no qual nomeia de *presença* e de *energia*.

Para o encenador, esses estados não se confundem com estados alterados de consciência. Esses estados agem liberando o corpo da inércia, no sentido de desautomatizar o corpo, em movimentos precisos. O encenador busca observar outras culturas com o objetivo de notar nelas os mesmos procedimentos que operam no corpo de seus *atores/dançarinos*.

Nesse processo, porém, não utilizei exercício técnico atribuído a Barba para desenvolver tais princípios. Busquei encontrar meus próprios caminhos de despertar tais noções. Como resultado da experimentação prática com os *princípios* de *equilíbrio, oposição e energia de tempo e energia de espaço*, estudados e levados a outros atores, foi possível visualizar um estado de prontidão nos corpos, permitindo que eles potencializassem a concentração e controle de si, colocando-os próximos à precisão de seus movimentos. Isso foi possível, levando em consideração os *princípios* técnicos apresentados, sem que se tornassem uma execução de padrões ou de virtuosos.

Inicialmente observei uma incompatibilidade dos *estados de corpo* nos atores que se utilizarão desses *princípios* em relação aos estados que experimentei na capoeira e que observei em outros jogadores. Não só pelo fato de se tratar de um evento espetacular (com a presença e função fundamental do espectador), mas pela forma controlada e controladora que estes atores precisam trabalhar, assumindo estados específicos, por sua vez, também comedidos. Por esses motivos, também observei grandes diferenças entre os experimentos com o *enfrentamento*, desenvolvidos no processo do espetáculo *E nós que nem sabemos*, e com os das proposições práticas com os *princípios que retornam*.

Entre essas duas possibilidades de visualizar estados corpóreos, a capoeira se faz presente nessas concepções de corpo e ritual com resultados expressivos diferentes, o que me faz pensar que, está contido em sua prática o exemplo de como lidar com estas

contradições no estudo de *estados de corpo* do ator. Isso porque na formação do capoeirista, não há uma separação no trabalho psicofísico do jogador - como visto anteriormente nos pensamentos de Pastinha (1988) - e, com isso, a relação entre trabalho técnico e ritual se fazem presentes sem se contradizerem.

Em busca de compreender estas diferenças percebi que culturas como a capoeira e o teatro não se fazem ritualísticas produzindo *estados de corpo* por suas técnicas. É exatamente o contrário: essas culturas utilizam-se de técnicas por serem ritualizadas e, por consequência, seus *estados de corpo* se tornam intensos pela dimensão do sagrado presente no indivíduo que integra o evento ritualizado. Os jogadores de capoeira, comumente, se colocam diante de uma prática que acreditam ser sagrada e, por isso, utilizam-se de suas técnicas codificadas para dialogar entre si, se distanciando de um comportamento tido como cotidiano socialmente.

A partir do momento em que o praticante percebe essa força extasiada da prática da capoeira, passa a desenvolver-se tecnicamente para que consiga manter-se por mais tempo na *roda de capoeira*, levando a crer que dimensiona em seu corpo o equilíbrio entre as forças ritualísticas e técnicas. Ou seja, ao mesmo tempo em que o jogador necessita colocar em jogo a precisão e amplitude dos movimentos, precisa também viver o efeito da ludicidade, da brincadeira e da malandragem em um paradoxo vital de imprecisão por meios precisos.

Assim, lidar com o meu trabalho de ator pautado apenas em uma disciplina de controle, da técnica, ignorando o aspecto ritualístico que transgrida as regras, levou-me ao esvaziamento dos *estados de corpo*, devido a uma perda da potência expressiva presente no ato de entrega, como no caso do ato de *enfrentamento*. Por outro lado, ignorar a possibilidade de fazer uso da técnica para aperfeiçoar o processo de desenvolvimento de *estados de corpo*, seria permanecer no mesmo equívoco. Foi preciso compreender o equilíbrio entre as duas partes.

Grotowski transitou pelo caminho da técnica, mesmo a relativizando no livro *Em busca do teatro pobre*, a uma sobrecarga de pragmatismos a respeito do desempenho do ator, que caracteriza o início de sua fase teatral. Com o interesse e vivência com outras culturas ritualizadas – de Bengala, da Índia, do Haiti, do México - porém, seu pensamento se alterou, passando a buscar os elementos do sagrado para a cena e metamorfoseando suas compreensões de acordo com suas vivências.



A partir da noção de *trabalhar sobre si* – emprestado de Stanislavski – foi que Grotowski permeou sua pesquisa para uma noção de *sagrado*. Essa noção, porém, o distancia de um dogmatismo religioso por acreditar que leva o sujeito a uma ilusão, ao apaziguamento das inquietudes, afastando-o de si mesmo, como aponta Lima (2010, p.04) na seguinte passagem:

normalmente, entendemos o sagrado, porque o vemos a partir de instituições religiosas e de seus jogos de poder/saber, como ligado a processos importantes de assujeitamento. Grotowski, ao contrário, sem perder de vista os jogos de poder intrínsecos a quaisquer relações, parece entender o terreno sagrado ou místico como um campo onde, ao contrário, pode operar essa tensão vigilante, essa inquietude (e não um qualquer apaziguamento ou autovalorização) de si. Isso se faz, portanto, em luta contra verdades que nos constituem e assim, é, em certo sentido, através de uma via herética ou apócrifa que o sujeito olha – trabalha sobre – si mesmo.

Essa busca pelo sagrado na cena pode ser percebida nos pensamentos de Artaud, devido à aproximação que buscou entre teatro e ritual (vindas de seu contato com o teatro balinês e a cultura Tarahumara) que lhe permitiram contaminar seu fazer teatral. De acordo com Quilici (2004, p.37),

observamos um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, contaminar o fazer teatral. Ele se referirá diversas vezes à necessidade de reaproximação entre o teatro e os rituais primitivos, enfatizando o caráter mágico e religioso que deveria ser recriado pelas artes cênicas.

Ambos os artistas passam pela noção de um teatro sagrado, no qual o ator deve se colocar em um sacrifício consentido, enfrentando seus limites psicofísicos, transgredindo a si mesmo e isso provocaria neles um estado ampliado, orgânico. Lugar semelhante ao que o capoeirista se submete ao desafiar-se no jogo, despertando um estado de ampliação dos sentidos para o novo.

Estes estados também se aproximam de uma noção de embriaguez, no qual o artista vive o sombrio, o descontrole, o doloroso entendendo que está contido ali a potência da vida. Quando me aproximei do processo no qual trabalhei com a noção de *enfrentamento*, dada a ausência de um vocabulário técnico para tal, ultrapassei, por diversos momentos, estes limites de controle dos *estados de corpo*, em que devido ao

*risco físico* ou ao desejo de combater meus medos, nos colocamos em situações de perda do controle. Perda de controle semelhante ao vivido na experiência da capoeira, que ao mesmo tempo em que se perde o controle sobre a situação, mantém-se o controle das próprias funções psicofísicas para lidar com a eminente surpresa.

Ao se pensar em uma proposta de se estabelecer caminhos metodológicos para desenvolver uma poética própria de *estados de corpo* para o ator em cena, seria preciso levar em consideração dois aspectos presentes no capoeirista, que também devem estar em equilíbrio no artista: suas forças ritualísticas (que o faz querer mover-se) e técnicas (que oferece o fluxo para movimentar-se), uma vez que se completam.

Nesta pesquisa esses aspectos se mostram visíveis nas noções de *enfrentamento* e de *princípios que retornam*, de modo que se trabalhados em conjunto no desenvolvimento do processo artístico, seria possível desenvolver *estados de corpo* que me permitiriam ser orgânico e intenso diante da observação do espectador. Como visto, lidar com a noção do *enfrentamento* acarreta na disponibilidade psicofísica de entregar-se ao sacrifício artístico sem o qual a compreensão técnica do fluxo corporal afastaria a obra de uma potência artística; sendo, por isso, necessário o equilíbrio não-dicotomizado entre essas duas dimensões.

É na necessidade de manter os aspectos do ritual e da técnica agregados para os *estados de corpo* que a capoeira demonstra estar em um caminho eficaz à reflexão do meu trabalho como ator. Isso se deve à capacidade dessa prática de agregar esses elementos que, ao mesmo tempo, está ligada a um treinamento de princípios técnicos e codificados e mantém forte aproximação com a noção do sagrado, se desenvolvendo como um ritual, mantendo unidas essas duas partes.

Neste percurso de pesquisa, me deparei com a dificuldade de aproximar o trabalho com a capoeira e a prática teatral, para o trabalho do ator. Em vários momentos tive dúvida se realmente seria um caminho possível, ou seria um equívoco. Principalmente por perceber como a capoeira pode ser utilizada para defender padrões de treinamento para o ator, procedimento do qual não me reconheço.

Foi preciso utilizar a percepção de que essas culturas me atravessaram e me contaminaram para começar a estabelecer uma aproximação que fosse mais coerente com meus desejos como ator. A intuição de que o desejo pelo auto conhecimento me

levariam a me entregar nesta busca por uma poética interminável, que se renova e exige novas descobertas e instabilidades a cada dia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS (ou iniciais)

A busca pelo entendimento de uma poética de trabalho de ator me engajou nesta pesquisa. Isto por não me sentir reconhecido por completo nas poéticas estudadas pelos diversos estudiosos das artes cênicas. Porém, esse caminho mostrou-se mais impalpável do que eu poderia supor. Ao final de três anos de estudos que resultaram neste escrito, fico com a sensação de que destruí mais estruturas do que levantei na tentativa de desenvolver uma poética.

Como visto no capítulo 1, a experiência com a capoeira se deu nos anos antecedentes a uma profissionalização como ator, de modo que influenciou completamente a forma com que assimilei as teorias e práticas teatrais. Meu corpo esteve contaminado por uma prática que preza por seu desempenho técnico e a importância referida à prática como evento ritualizado e, por isso, com regras e modos de procedimentos, que me fizeram perceber a modificação dos estados corpóreos no jogador.

Na tentativa de aproximar os *estados de corpo* experimentados na capoeira, com os percebidos no fazer teatral, deparei-me com diversas teorias que também buscavam entender esses estados, criando e ressignificando termos e conceitos para dar conta dessa complexa tarefa. Para estudar meus *estados de corpo* como ator e como jogador de capoeira, que muitas vezes se traduziam pela necessidade de sentir as percepções do corpo ampliadas, foi preciso fazer um intenso exercício de percepção de diferentes *dualismos/dicotomias* que não me conduziam à claridade do meu fazer artístico, embora não possa negar que ainda seja recorrente a utilização dessas noções para a compreensão do corpo.

Foi preciso, no capítulo 2, recorrer a uma experiência anterior no qual desenvolvi um trabalho como ator, em um processo duradouro que resultou no espetáculo *E nós que nem sabemos*. Para isso, retomei anotações passadas, visitei lembranças, conversei com pessoas envolvidas que me auxiliaram em um processo de reflexão *à posteriori* sobre a difícil tarefa de definir a ideia de *enfrentamento*, que possui inspiração em outras poéticas teatrais, mas assume um lugar singular de entrega visceral do ator.

Tais descobertas fizeram surgir uma relação de aproximação com os espectadores, levando-me a acreditar ser fundamental essa reciprocidade para se estabelecer *estados*

*de corpo*. Além disso, a pesquisa me ajudou a perceber que tais estados não são apenas um efeito relativo à recepção do espectador, mas como um estímulo proveniente desta troca de informações entre observador e observado, que potencializa as sensações corpóreas, despertando inúmeros estados nos indivíduos.

Eu precisava compreender de que forma os estudos de *estados de corpo* eram abordados tanto no meio teatral como na capoeira e, por isso, desenvolvi no capítulo 3 um percurso circular entre as concepções de como o ator/jogador lida com os diferentes estímulos corpóreos, levando em considerações as diversas tentativas de nomear seus estados que, por vezes, resultaram em termos que dificultam ou pressupõe contradições em seus significados.

Em meio a essas descobertas, desenvolvi um estudo mais próximo dos *princípios que retornam* provenientes da Antropologia Teatral, que tem como proposição o trabalho corporal para a construção de estados corpóreos ampliados do ator. Diante das evidências descobertas, passei a experimentar esses princípios em trabalhos práticos e percebi que, apesar de conseguir êxito na formação de estados de prontidão para os atores, os estados se diferenciam muito dos vivenciados na capoeira, e em minha prática com o *enfrentamento*, me causando uma dificuldade de compreender a eficácia desses princípios em meus experimentos.

Ao perceber tais diferenças, utilizei o exemplo da prática da capoeira que agrega as diferentes concepções de ritualidade e de técnica para entender a necessidade de haver um equilíbrio de forças entre esses dois modos de observar os estados de corpo do ator/jogador, de forma que um ajude a potencializar o outro. Com isso, acredito ter chegado o mais próximo possível, para o momento, de explicar o que posso compreender de minhas escolhas poéticas como ator.

Nesse período que me aproximei dos escritos de Grotowski pude experimentar o trabalho prático de seu grupo, para desenvolver minhas interpretações a cerca de suas teorias. Olhar para as inconstâncias teóricas de Grotowski, durante sua carreira como encenador, me fez concluir que as obras escritas são resultados das percepções de um momento específico. Após esses escritos, pensa-se em outras acepções que podem somar, ou desconfigurar todas as concepções anteriores.

Finalizo esse processo com a sensação de que já consigo refletir sobre o meu exercício como ator, embora sempre coloque o ofício em dúvida. Mesmo assim, as

aberturas e possibilidades de desenvolvimento deste estudo de *estados de corpo*, me conduzem a continuar estudando e pesquisando, sem previsão de em algum momento finalizar uma estrutura de procedimento teatral. É como uma construção que se levanta e desfaz a cada dia e cada vez mais contaminando o corpo.

Além disso, a dedicação exclusiva a esse processo de escrita me manteve afastado dos palcos por mais de dois anos, momento decisivo para minha compreensão do fazer teatral, que me fizeram sentir o desejo e sofrimento de falar de algo do qual forcei a manter-me distanciado. Neste momento, sinto a ânsia incessante de experimentar essas descobertas em cena, apaziguando um pouco das várias dúvidas que me apareceram sobre o ofício durante o processo de escrita.

Reconhecer a influência da capoeira em meu desenvolvimento como ator foi também um passo importante desta pesquisa. Uma etapa que gerou muitas dúvidas, que me fez sentir que estava forçando algumas aproximações, por ter tornado os conhecimentos da capoeira tão incorporados em minhas ações que havia se diluído entre tantas práticas experimentadas no processo.

Há um aspecto que a capoeira me ensina diariamente e que me vejo esquecendo recorrentemente na prática teatral: a necessidade de trazer a alegria da brincadeira para o que se pratica. O capoeirista aprende a lidar com todos os riscos físicos explicados anteriormente, com o brilho da felicidade e do prazer em participar daquele jogo, sem permitir que ele se transforme em uma obrigação metódica a ser executada.

Agora, carrego comigo o desafio de ir além de uma noção de *estados de corpo* por meio da técnica e, com isso, tirar também a capoeira do lugar comum de trabalho corporal com utilidades únicas para o treinamento físico (comum em proposições acadêmicas). Dessa forma, lanço o olhar sobre a capoeira, não como técnica/treino para aprimorar meu trabalho de ator, mas como meio cultural que vivenciei, resultando em um vocabulário corporal único que me leva à compreensão ritualística dos *estados de corpo* que me serviram para refletir e questionar alguns padrões teatrais.

Como continuidade de pesquisa, pretendo passar a investir na análise do *estados de corpo* como resultado da relação entre ator e espectador, levando em consideração a importância que essa relação desempenhou no processo de *enfrentamento* para o trabalho cênico, bem como apareceu em diversos momentos da pesquisa como norteadores de uma análise. Para isso será preciso compreender como o corpo do ator

reage ao ser observado pelo espectador e como essa relação serve de estímulo para se estabelecer estados de corpo potentes para a cena.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARÃO, A. C. *A Performance Ritual da Roda de Capoeira*. 181f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

BARBA, E. *A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral*. trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. *Além das ilhas flutuantes*. trad. Luiz Otávio Buernier. São Paulo: Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_. e SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luiz Otávio Buernier. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAPTISTA, T.J.R. A esportivização da capoeira: da cultura de massa à indústria cultural. *Revista Movimenta*, UEG - Goiânia - GO, v. 03, n. 4, p. 187-194, 2010.

BETTINE, M. A. Subsídios teóricos do conceito Cultura para entender o lazer e suas políticas públicas. *Revista Conexões*, Unicamp - Campinas - SP, v. 2, n.1, p 48-63, 2004.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BONFITTO, M. *O ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, P. *Avec Grotowski*. Trad. de Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Dulcina, 2009.

BURNIER, L. O. *A Arte de Ator: da técnica   representa o*. Campinas: Unicamp, 2001.

CALADO, A. P. Três perguntas sobre a forma o do ator a Eugenio Barba, *Revista Terr rios e Fronteiras da Cena (USP)*, v. 1, p. 1-17, 2007. Disponível em: <<http://kinokaos.net/tfc/geral20071/pdf/alexandre.pdf>> Acesso em 05 de maio de 2012, às 20h34.

CARREIRA, A. L. A. N. O Risco Físico na Performance Teatral. In: TEIXEIRA, J.G.L.C.; GUSMÃO, R. (orgs.). *Revista Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Unb, v. , p. 41-49, 2000.

\_\_\_\_\_. A no o de risco físico e a forma o do ator. In BIAO, A.; GREINER, C. (orgs). *Etnocenologia*. Sao Paulo: Annabluma, p 189-199, 1998.



D'AGOSTINI, A. (2004). *O jogo da Capoeira no contexto antropológico e biomecânico*. 85f. Dissertação (Mestrado em Educação Física)- Escola de Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

DAMASIO, A. *O Erro de Descartes*. trad. Dora Vicente; Georgina Segurado. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

DECANIO, A. A. *Transe Capoeirano*, Coleção Salomão, n.05, Salvador: Cepac, 2002.

DE MARINIS, Marco. *En Busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II*.  
FERRACINI, R. *Café com Queijo: Corpos em Criação*, São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. Lume: 20 anos em busca da organicidade, *Revista Sala Preta*, USP: São Paulo-SP, v.05, n.01, p.117-128, 2005.

DUSIGNE, J.F. A Incandescência, a Flor e o Anteparo, *Revista Estudos da Presença*, v.1, n.1, p.22-42, 2011.

FLASZEM, L.; POLLASTRELLI, C. (Coord.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FURLANETE, S. P. *Estudos para a Integração voz-movimento corporal no trabalho do ator contemporâneo*, 137f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. Respiração e criação cênica: a respiração no trabalho do ator, *Revista Artefilosofia*, UFOP: Ouro Preto - MG, n.02, p.170-179, 2007.

Buenos Aires: Galerna, 2005.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. trad. Fanny Nrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOFFMAN, E. *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.

GOUVEA, Raquel Valente de. (2004). *Prática corpoenergética para a improvisação de dança: uma via para a manifestação da criatividade*. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2004.

GREINER, C. *O corpo*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. trad. Aldomar Conrado. 4º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_. *Leis Pragmáticas*. In BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luiz Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, . p. 339-341. 1995.

\_\_\_\_\_. Las respuestas a Stanislavski. *Revista Máscara*. Cidade do México: Escenologia, n. 11-12, p 18-26, 1993.

\_\_\_\_\_. Exercícios. [1969]. In: FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, p.163-180, 2010.

\_\_\_\_\_. Teatro e Ritual. [1969]. In: FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, p. 119-136, 2010.

\_\_\_\_\_. A possibilidade do Teatro. [1962] In: FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, p.48-74, 2010.

HALL, S. *Biomecânica Básica*. trad. Adilson Dias Salles Rio de Janeiro: Guanabara/koogan, 1993.

ICLE, G. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, UFRS: Porto Alegre - RS, v. 1, p. 9-27, 2007.

\_\_\_\_\_. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. Da antropologia teatral à etnocenologia: pré-expressividade e comportamento espetacular. *Revista Repertório*, n13. p 28-34, 2009.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. trad. Sonia Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

LENT, R. *Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociência*. São Paulo: Atheneu, 2002.

LIMA, E. T. *Capoeira de Angola como treinamento para o ator*. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2002.

LIMA, T. M. *Les Mots pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. 366 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade. *Anais do VI congresso da Abrace* de 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/vicongressoetnocenologia.htm>> Acesso em 27 de set de 2012.

LOUREIRO, F.L. e CAMPOS, A.L.A., Capoeira em São Mateus: identidade e cultura. *Revista Pesquisa em Debate*, edição especial, 2009.

MEYER, S. O corpo em equilíbrio, desequilíbrio e fora do equilíbrio. *Revista Urdimento*, UDESC: Florianópolis, n. 04, p 90-100, 2002.

\_\_\_\_\_. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume/UDESC, 2009.

MONTEIRO, M. Técnicas corporais, disciplinas e pré-expressividade, *Revista Abrace*, UNESP-IA: São Paulo. out. 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/vicongressoestudosperformance.htm>>. Acesso em 27 de set. 2012.

NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*. rad. Sinésio Fernandes; Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Verdade e mentira no sentido extra-moral*. trad. Noéli Correia. In: *Comum*, v. 6, n 17. Rio de Janeiro: Facha, 2001.

PAREYSON, L. *Problemas da estética*. trad. Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASTINHA, V. P. *Capoeira Angola, por mestre Pastinha*, Salvador: FUNCEB, terceira edição, 1988.

\_\_\_\_\_. *É luta, é dança, é capoeira*. *Revista Realidade*, São Paulo, n. 11, fevereiro, n.p., ed. Abril, 1967.

PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUILICI, C. S. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia: Antiguidade e Idade Média*. trad. Zolferino Tonon. São Paulo: Paulus, 1990.

REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia: do Humanismo a Decartes*. trad. Zolferino Tonon. São Paulo: Paulus, 2004.

REYES, P.F. Hacia un teatro sagrado: de Thornton Wilder a Artaud y Grotowski, *Tramoya: Cuaderno de Teatro*, n. 45, p.241-244, 1995.

\_\_\_\_\_. *Artaud y Grotowski, el teatro dionisíaco de nuestro tiempo?* México: Gaceta, 1991.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, trad. Patrícia Furtado de Medonça, São Paulo: Perspectiva, 2012.

RIZZI, N. D. Visões do Transe Religioso, *Revista Plural*, São Paulo: USP, p. 78-106, 1997.

SCHECNER, R.; WOLFORD, L. (org). *The Grotowski Soucerbook*. New York: Routledge, 2001.

SILVA, P. Erro de Damasio?. *Revista Crítica na Rede*. UFOP: Ouro Preto - MG, 2003. Disponível em: <[http://criticanarede.com/lds\\_enconespinosa.html](http://criticanarede.com/lds_enconespinosa.html)> Acesso em 09 de abril de 2012.

SOARES, M. C. (2010). *Roda de capoeira: rito espetacular*. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SOUZA, M.F.B. *A superação do dualismo cartesiano em Antônio Damasio e sua contribuição para as concepções e práticas médicas ocidentais*. 90 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2007.

STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. trad. Pontes de Paula Lima. 24 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TEIXEIRA, J.F. O que é filosofia da mente. *Coleção Primeiros Passos*. n. 294. Brasília: Brasiliense. 1994. Disponível em: <[http://www.filosofiadamente.org/images/stories/pdf/o\\_que\\_e\\_filosofia\\_da\\_mente.pdf](http://www.filosofiadamente.org/images/stories/pdf/o_que_e_filosofia_da_mente.pdf)> Acesso em 2 de out. de 2012.

TERRIN, A. N. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus, 2004.

TONEZZI, J. *A cena contaminada: um teatro das disfunções*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TROPIA, Eduardo. *E nós que nem sabemos*. 2008. fotografias, color, digital. Disponível em: <[http://www.ouropreto.com.br/galeria/fotos.php?idalbum\\_fotografia=58](http://www.ouropreto.com.br/galeria/fotos.php?idalbum_fotografia=58)> Acesso em 27 de set de 2012.

VIEIRA, S. L.S. (2004). *Da Capoeira: como patrimônio cultural*. 39 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Escola de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

VIRMAUX A. *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WIRHED, R. *Atlas de anatomia do movimento*. trad. Anita Viviani. São Paulo: Manole, 1986.

ANEXOS





Foto de Nilmar Lage



Foto de Eduardo Tropia





Foto de Nilmar Lage



Foto de Nilmar Lage



Foto de Eduardo Tropa