DANIEL REIS PLÁ

Impulso e Manifestação:
Relações entre o corpo espetacular do ator e o do praticante do rito de Tara

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientadora: Profª Drª Inaicyra Falcão dos Santos.

CAMPINAS

2006

UNIDADE BC
Nº CHAMADA
T/UNICAMP
P69i
V EX
TOMBO BC/ 69933
PROC. 16-123-06
C D A
PREÇO 11,00
DATA 11-9-06
BIB ID: 386668

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

P69i

Plá, Daniel Reis.
Impulso e manifestação: relações entre o corpo espetacular do ator e o do praticante do Rito de Tara. / Daniel Reis Plá. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Inaicyra Falcão dos Santos.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Teatro 2. Ator. 3. Corpo. 4. Meditação. 5. Budismo. 6. Ritual. I. Santos, Inaicyra Falcão dos. II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

Titulo em inglês: "Impulse and manifestation: a relationship between the actor and the Tara Ritual practioner's spetácular body"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Drama – actor – body – Meditation –Buddhism - ritual
Titulação: Mestrado em Artes
Banca examinadora:
Profª Drª Inaicyra Falcão dos Santos
Profª Drª Sara Pereira Lopes
Profª Drª Inês Alcaraz Marocco
Profª Drª Márcia Maria Strazzacappa Hernandez
Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Data da defesa: 15 de Maio de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentado pelo Mestrando(a) **Daniel Reis Plá** - RA 20507, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos - IA/UNICAMP
Presidente/Orientador

Profa. Dra. Sara Pereira Lopes - IA/UNICAMP
Membro Titular

Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco - UFRGS
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Um dos ensinamentos mais importantes dados pelo Buda Shakiamuni foi o da interdependência. Nele é dito que todas as coisas são dependentes umas das outras, nada existe por si mesmo. Ao olhar em retrospectiva para o processo investigativo que aqui relato percebo a verdade inerente a este ensinamento. Assim, vendo o Vitorioso diante de mim, e tendo meus professores acima de minha cabeça, prosto-me em corpo, fala e mente louvando suas excelentes qualidades e sabedoria. E com mãos unidas, palma a palma, agradeço: À Professora Inaicyra Falcão dos Santos, por acreditar na possibilidade desta pesquisa e pela liberdade de criação que sempre me ofereceu; Aos membros titulares da Banca, Profª. Inês Marocco, cujo exemplo me acompanha desde a graduação; Profª. Sara Lopes, pelo carinho, atenção e generosidade; Aos Professores Eusébio Lôbo e Márcia Strazzacappa. À Daniela, meu alfa e ômega, amiga, mulher, mãe, companheira, revisora, pelas noites mal dormidas, pela paciência, por me abraçar quando chorei, ser alento quando não consegui respirar, alimento quando minhas forças sumiram, sempre, “na alegria e na tristeza, na saúde e na doença...”. Aos amigos que leram, provocaram, e que sempre estiveram ao meu lado: Sel, Mari, Dani, Rita, Sara, Inês, Camilo, Jú, Ivan, Ana, Luciano, Genésio e Cleufe Varotto, Jean e Gláucia, Eduardo e Mariane e Brigitte. Às professoras-amigas da UFSM, Gisela Biancalana, Adriana Dal Forno e Rozane Cardoso. Aos alunos que participaram da pesquisa: Rodrigo, José Carlos, Sid, Davi, Tammy, Michelle, Thiago, Carl, Josie. Ao Chagdud Gonpa Brasil, especialmente Lama Sherab e Lama Tsering Everest; à Simon Luna e o grupo de meditação Shambhala de São Paulo. Ao SESI, Serviço Social da Indústria, seus fucionários, em especial à Srª. Sônia Azevedo, chefe do setor de artes cênicas, e aos Srs. Sérgio Brigagão e José Hermínio Camata. Ao Instituto de Artes da UNICAMP, que me adotou, e a seus funcionários e professores, pois sem eles nada seria possível.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estabelecer uma relação entre o corpo espetacular observado nos praticantes do rito ligado à Tara Vermelha e o corpo espetacular do ator. Para isto o estudo se baseou na observação participante do ritual citado entre os anos de 2002 e 2004, nos centros Tchimed Ling/RS, Khadro Ling/RS e Odsal Ling/SP, todos ligados ao Chagdud Gonpa Brasil, organização que abrange os centros ligados ao lama tibetano Chagdud Tulku Rimpoche, falecido em 2002, quem trouxe a prática de Tara ao Brasil. Ao unir a visão de praticante-iniciado do autor com a de acadêmico e artista buscou-se desenvolver uma visão ampliada do rito, sem perder, no entanto, a visão inerente ao contexto em que ele se insere. Investigando os princípios que regiam a construção de um corpo diferenciado do cotidiano, observado em algumas pessoas durante a execução da prática de Tara, uniram-se ao estudo de textos e instruções tradicionais o de obras de pensadores ocidentais ligados à arte teatral, à filosofia, e à meditação. Neste processo de revisão teórica e observação encontrou-se no conceito de espetacularidade o elo de ligação entre os dois universos, permitindo a construção do diálogo entre o espetacular do praticante e o do ator. Ao testarem-se estes princípios na sala de ensaio, durante o trabalho desenvolvido entre os anos de 2004 e 2005 com alunos dos grupos de montagem do Núcleo de Artes Cênicas Campinas II ligado ao SESI/SP, observou-se que o processo que leva a espetacularidade corporal implica na manifestação da vontade-impulso no tempo e no espaço. Por fim, foi possível observar que o corpo espetacular do praticante e o do ator são fruto de um trabalho preciso e consciente, os princípios envolvidos permitindo o diálogo entre estes universos. Observou-se também a possibilidade de construir um conhecimento que se fundamente no estudo "desde dentro" de um determinado contexto cultural, sob uma perspectiva baseada no diálogo inter-tradições, sem haver necessidade de uma experiência explicar-se pela outra.

Palavras-chave: Ator, teatro, espetacularidade, corpo, ritual, meditação, Budismo.

ABSTRACT

This work aims to establish a relationship between the spectacular body observed in the practioners of a ritual linked to red Tara and the spectacular body of the actor. The study was based on the ritual practioners observation between 2002 and 2004 at Tchimed Ling /RS, Khadro Ling/ RS and Odsal Ling/SP centers which were linked to Chagdud Gonpa Brazil. This organization covers centers linked to tibetan lama Chagdud Tulku Rimpoche (died in 2002) who brought this Tara practice to Brazil. The author, joining the initiate practioner vision to the researcher and artist's one, it was tried to develop a broader vision of the ritual without losing the vison of the inserted context. Investigating the principles of a diferentiated daily body construction observed during Tara practice it was joined the study of traditional texts and instructions and western authors works of drama, philosophy and meditation. In this process of theoretical review and observation was found in the spectacularity concept the link between these two universes, allowing a dialog construction between practioner and the actor's spectacular body. Testing these principles while rehearsaling with pupils from the setting group of Núcleo de Artes Cênicas Campinas II joined with SESI/SP in 2004 and 2005, it was observed that the process that leads to the body spectacularity implies the manifestation of the will-impulse in time and space. Therefore it was possible to observe that the practioner spectacular body and the actor's are the result of a precise and conscious work involving principles which allow a dialog between these two universes. It was also observed that is possible to build knowledge based on a study of any determined cultural context at a perspective based on an inter-tradition dialog without the necessity of each other's explanation.

Keywords: actor, drama, spectacularity, body, ritual, meditation, buddhism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

1 LUGARES SAGRADOS **5**

1.1 (Des) Caminhos **5**

1.2 Morada dos Deuses **9**

1.2.1 No Princípio **10**

1.2.2 O Rito no Brasil **12**

1.2.3 Puja **13**

1.3 Na Fronteira **14**

1.3.1 A Fronteira Externa **15**

2 CORPO ILUSÓRIO **18**

2.1 Boa Postura **20**

2.1.1 Atenção ao Corpo **21**

2.1.2 Entre o Segurar e o Soltar **23**

2.1.3 Flexibilidade **23**

2.1.4 Entre o Céu e a Terra **24**

2.1.5 Precisão **24**

2.1.6 Respiração **25**

2.2 Atenção-Consciência **26**

2.2.1 Focalização da Atenção **27**

2.2.1 Absorção Consciente **27**

2.2.2 O Testemunho **28**

2.2.3 Objetividade.....**29**

3 UM PÉ LÁ OUTRO CÁ.....**30**

3.1 O Pássaro que Observa.....**31**

3.2 O Pássaro que Bica.....**33**

3.3 Uma Boa Postura.....**34**

3.3.1 Atenção ao corpo/ Entre o segurar e o soltar.....**34**

3.3.2 Flexibilidade.....**34**

3.3.3 Precisão.....**35**

3.3.4 Entre o Céu e a Terra.....**35**

3.3.5 Respiração.....**36**

4 IMPULSO E MANIFESTAÇÃO.....**38**

4.1 O Impulso.....**39**

4.2 A Manifestação.....**41**

4.3 União.....**44**

CONCLUSÃO, OU, COLOCANDO O FRUTO NA TERRA.....**48**

REFERÊNCIAS.....**53**

BIBLIOGRAFIA.....**56**

APÊNDICE I - Impulso.....**64**

APÊNDICE II – Manifestação.....**68**

INTRODUÇÃO

Eu estava há quase um mês no Templo Budista Khadro Ling na cidade de Três Coroas/RS e mais uma vez havia ido participar do rito de Tara Vermelha às 06:00h. As palavras em tibetano já fluíam em minha boca e eu podia concentrar-me na beleza do que elas diziam, na atividade intensa contida naquelas palavras. Em um determinado momento do ritual pude relaxar minha mente enquanto tocava o sino e segurava o dordje[1] e, ao mesmo tempo, ouvia os outros sinos e tambores e flautas. Meus olhos passearam pela sala e vi os tons vermelhos do sol nascente e, do lado oposto ao meu, um raio de luz muito suave iluminou algumas pinturas próximas a uma janela. Então aconteceu. Fui assaltado pelo sagrado, ele se revelou diante de mim, não de forma metafísica, mas pela sensação concreta do meu corpo, que percebia as cores e o som. Passado e futuro não existiam naquele momento, somente uma presença "deitada na realidade", como diria Caeiro (PESSOA, 2004, p. 44), e que percebia cores e sons sem se importar com significados. Nenhum anjo ou Boddhisatva[2] apareceu, nem houve sons de trombetas e chuvas de flores. Apenas eu estava ali, tendo uma experiência profundamente humana. Afundado na concretude do momento, eu era presente em mim e no que me cercava.

Schopenhauer (2001) fala da intuição como o motor a partir do qual se pode construir um conhecimento. Foi a intuição relatada acima, esta experiência de percepção não mediada pelo racional que forneceu as pistas a partir das quais se iniciaria esta pesquisa. No momento descrito percebi que o rito, à parte de todas as questões filosóficas e religiosas envolvidas, tratava de concretude e separação, de permitir um contato direto com o aqui-e-agora, e de construir um estado sagrado, separado do cotidiano.

[1] Também conhecido como *vajra*, símbolo do "Veículo do diamante", ou *Vajrayana*. Este instrumento possui diversos significados, entre eles representa o estado da iluminação. Também representa os métodos hábeis de trazer benefício aos seres. É descrito tradicionalmente como um cetro, ou como um armamento. Trata-se de uma peça de metal, em geral bronze ou ouro, pequena, com o formato de duas extremidades de lança unidas no centro. Em alguns rituais é segurado pela mão direita à altura do coração.

[2] Ideal máximo do budismo mahaiana. Indivíduo que atingiu em grau máximo as qualidades de sabedoria e compaixão, dedicando sua existência ao bem-estar e à iluminação de todos os seres vivos.

Durante o tempo em que participei do rito de Tara nos centros Khadro Ling e Tchimed Ling no Rio Grande do Sul, e Odsal Ling em São Paulo, pude observar que as qualidades de concretude e separação apresentavam-se nos corpos de alguns praticantes como um tipo de "presença" diferenciada. Esta observação levou-me a questionar sobre a razão que levava os meus olhos a preferirem repousar sobre um indivíduo ao invés de outro. O que produzia esta qualidade especial que destacava alguns praticantes? Haveria relação entre o que se observava ali e o trabalho do ator?

Na procura por respostas, o olhar do iniciado cedeu lugar ao do pesquisador. Partindo da experiência vivida no rito, guiado pelas questões referentes ao corpo diferenciado do praticante e sua relação com a construção de um corpo não-cotidiano no teatro, buscou-se construir um diálogo do ritual com o conhecimento artístico e acadêmico.

Este diálogo, realizado a partir do estudo dos princípios e procedimentos utilizados no rito os quais permitem a construção de um corpo não-cotidiano, vai ao encontro de uma necessidade crescente observada no âmbito das artes, de os artistas-pesquisadores compartilharem suas experiências pessoais visando a melhor compreensão dos princípios que regem o trabalho artístico e a construção de procedimentos eficazes que permitam sua realização.

Neste sentido este trabalho vem somar-se aos de outros tantos pesquisadores na área de teatro que têm no corpo do ator o objeto de seu estudo, e no desenvolvimento da espetacularidade corporal o seu objetivo.

A investigação aqui apresentada desenvolveu-se em um primeiro momento a partir da observação do rito de Tara nos centros khadro Ling/RS, Odsal ling/SP e Tchimed Ling/RS, todos ligados ao Chagdud Gonpa Brasil, inseridos na Escola Nyingma do budismo tibetano, ocorrendo entre os anos de 2002 e 2005. Além destes foram visitados outros centros de meditação de outras linhagens do budismo visando obter uma visão mais ampla sobre a prática meditativa.

No primeiro capítulo desta dissertação será apresentada a trajetória descrita pelo pesquisador desde sua experiência como praticante do rito, abordando as opções realizadas pelo autor durante a investigação, assim como as dificuldades e

particularidades referentes a um processo investigativo que busca o diálogo entre o conhecimento “desde dentro” do templo com o de fora do contexto religioso.

A observação participante no ritual, somada aos estudos teórico-práticos que promoviam o debate entre os universos do pesquisador e o do praticante-iniciado, permitiram relacionar a diferenciação qualitativa observada nos corpos de alguns praticantes com o conceito de espetacularidade proposto por Pradier (1998). A partir disto o diálogo entre a prática contemplativa e a arte teatral se sustentou na espetacularidade dos corpos de seus agentes, praticantes e atores, e nos princípios que a regiam, os quais tornaram-se a ponte que ligou o rito ao teatro.

No capítulo dois realiza-se uma análise do corpo espetacular dos praticantes. Neste momento do texto se observa que a ação consciente sobre os elementos bio-pisíquicos produz o redimensionamento corporal. Através de procedimentos precisos é possível promover mudanças no corpo-mente dos indivíduos, permitindo a eles encarnarem o ideal que motiva a prática ritual, tornarem visível o invisível. Os métodos empregados neste processo atuam sobre a atenção-consciência, de forma que cada gesto, palavra e pensamento se tornem objeto da consciência do sujeito, sincronizando o invisível, que não é moldado pelo tempo-espaço, com a ação do corpo sobre a dimensão espacial e temporal.

De maneira semelhante, ao ator se pede que dê forma ao intangível. E, como o praticante, é no corpo e na sua relação com o tempo e o espaço que ele, o ator, se apóia para realizar tal tarefa. Dentro desta perspectiva buscou-se no terceiro capítulo abordar os princípios que sustentam a espetacularidade dos praticantes em sua relação com a prática do ator. Neste momento foi possível detectar princípios comuns, os quais poderiam ser úteis para a arte da atuação.

O trabalho em sala de ensaio junto aos alunos do grupo de montagem do núcleo de artes cênicas Campinas II, ligado ao SESI/SP, durante os processos criativos realizados no decorrer dos anos de 2004 e 2005, é o foco a partir do qual se desenvolve a discussão do capítulo quatro. Neste, a espetacularidade é tratada como a manifestação da vontade-impulso no tempo e no espaço, idéia que sugere uma forma de como os princípios elencados nos capítulos anteriores podem ser abordados e configurados em um método de trabalho.

O trabalho sobre a vontade-impulso e sua manifestação abrange o desenvolvimento de qualidades ligadas à atenção-consciência e de outras relacionadas à estrutura somática do ator. Apesar de poderem ser analisados separadamente, os processos biológicos, mecânicos e psíquicos envolvidos na construção do corpo espetacular ocorrem de forma coordenada e simultânea, qualquer dissonância agindo em detrimento da espetacularidade.

Por fim, na conclusão, apresentam-se os elos de ligação entre o corpo espetacular do praticante e do ator, buscando responder aos questionamentos propostos nesta pesquisa, e apresentando a espetacularidade como fruto de uma sincronia entre os aspectos psíquicos e somáticos do artista cênico, bem como de uma relação sujeito-objeto que se estabelece no momento em que um espectador reconhece um corpo como espetacular.

1. LUGARES SAGRADOS

"Não te chegues para cá: tira os sapatos de teus pés, porque este lugar, em que estás, é uma terra santa".

Livro do êxodo. 03,05.

1.1 (Des) Caminhos

Desde criança tive fascínio pelos lugares sagrados. Atravessar as portas que davam acesso a estes lugares permitia-me entrar em um tempo-espaço separado, diferente de tudo o que encontrava no mundo profano. Ali as palavras não eram as mesmas do meu dia-a-dia, as vozes que as pronunciavam eram outras, os gestos, as posturas, tudo invadia meu corpo de uma forma tão intensa, que várias vezes me senti arrebatado.

Cada pesquisa tem um desenvolvimento peculiar e cada pesquisador sabe a obsessão que o fez decidir por determinado caminho. A minha reside na vertigem que o sagrado me provoca; descrever como esta vertigem se materializou neste trabalho permitirá a quem o ler compartilhar um pouco da atmosfera que o envolve.

O autor participou de rituais ligados à tradição Budista Tibetana primeiro como iniciado nas práticas. A princípio, não havia a pesquisa, uma vez que os ritos eram vistos somente sob o prisma da religião, não havendo separação entre o iniciado e o contexto que o envolvia. No entanto foi este universo de sensações não elaboradas pelo intelecto, cores, cheiros, movimentos, que alimentaram o artista-pesquisador e o impeliram à observação. Pode-se afirmar que esta pesquisa está contaminada por tal vivência; os sons do templo, o rosto dos praticantes e as cores das diferentes pinturas acompanharam a elaboração do presente trabalho.

O distanciamento veio com o tempo. Ao observar que durante o ritual o corpo de alguns praticantes se redimensionava, surgiu a questão: O que produz este efeito? Neste momento começou a evidenciar-se uma dimensão espetacular naquilo que até então habitava o universo religioso. O iniciado abriu espaço para que o pesquisador também passasse a existir. Principiou-se, então, o processo de olhar. O pesquisador surgiu como um ponto ao mesmo tempo unido e separado daquilo que o cercava.

Como já documentado por Vagner Gonçalves da Silva em seu livro “O antropólogo e sua magia” (2000), a pesquisa que envolve elementos religiosos, e onde o autor é parte da comunidade estudada ainda é vista com desconfiança. Desconfiar que parte tanto dos colegas de academia, que temem pela falta da capacidade de distanciamento do pesquisador, como dos companheiros de comunidade, que passam a enxergar o até então amigo como alguém que pode desrespeitar aquilo que é objeto de veneração. No caso deste estudo não foi diferente.

A abordagem do objeto de pesquisa “desde dentro” encontra apoio no pensamento de Juana Elbelein (1992). Ao estudar o complexo cultural nagô, que semelhante à cultura tibetana tem na religião um importante aglutinador, a autora fala da existência de dois pontos de vista, um “desde dentro” formado pelo saber das pessoas da comunidade, e outro “desde fora” representado pela figura do etnólogo que impõe à cultura estudada seu próprio quadro de referências. Neste sentido Elbelein propõe uma abordagem onde o estudioso pode associar a visão de iniciado à de pesquisador. Ou seja, ela aponta a possibilidade de construir um conhecimento a partir da inter-relação dinâmica dentro do grupo, abstraindo deste conhecimento obtido “desde dentro” suas próprias relações simbólicas.

Nesta pesquisa, durante a vivência na comunidade, estes dois pontos de vista se apresentaram ao autor continuamente. Como iniciado, alguém que conhece o objeto “desde dentro”, era afetado pelas relações de amizade e hierarquia já estabelecidas desde antes do processo de pesquisa, pelas emoções e sensações despertadas no processo de viver o rito. Ao mesmo tempo, a perspectiva do ”desde fora” surgia no processo de análise do rito, vendo-o objetivamente como um fenômeno a ser estudado, observando-o a partir do referencial da tradição acadêmica.

Em um primeiro momento a investigação apresentou-se como um campo de possibilidades, algo que parecia poder se desenvolver sem maiores problemas. Deu-se início à seleção de alguns textos que descreviam o rito, às anotações do pesquisador - realizadas a partir de sua experiência pessoal como praticante -, além de referências bibliográficas ligadas, algumas, ao contexto tradicional budista e, outras, ao meio acadêmico. Paralelamente, o pesquisador continuava freqüentando os locais de prática onde foi realizada a pesquisa. Houve então a oportunidade de participação em um

grande ritual, altamente elaborado, dedicado a Tara, deidade[3] principal do ritual estudado pelo autor. Era um momento muito delicado, pois, S. E. Chagdud Tulku Rimpoche, um dos poucos professores treinados totalmente no tibete que vivia no ocidente, havia morrido a cerca de um mês[4]. Muitos lamas[5] da linhagem estavam presentes para este evento, dirigido pela lama Tsering Everest, que havia recebido todas as transmissões dos ritos de Tara.

Surgiram, então, os desafios. A primeira dificuldade encontrada foi a de documentar o rito, uma vez que somente são permitidas fotos e gravações do ambiente externo do templo. Isto se dá porque as práticas vajrayana envolvem o segredo, que se fundamenta principalmente no cuidado para com a linhagem. Por tratar-se de uma tradição oral, é necessário que se criem sistemas de proteção para que o conhecimento ligado ao simbolismo dos objetos, imagens e sons não se percam com o tempo. Além disso, por estas práticas envolverem conceitos e simbolismos complexos, fala-se da necessidade da autorização e supervisão de um professor qualificado para que possam ser realizadas e entendidas em sua profundidade. As práticas são abertas a qualquer pessoa que receba a iniciação necessária, porém aos não iniciados é vetada a participação.

A segunda dificuldade apresentou-se em seguida, quando, ao falar sobre o desejo de realizar uma pesquisa relacionando elementos presentes no rito e no trabalho do ator, não foi obtida autorização para descrever qualquer coisa relacionada ao rito de Tara e seus significados internos. Também em conversa com membros antigos da comunidade sobre a proposta de pesquisa, a reação encontrada foi de surpresa e desconfiança.

Surgiu então a dúvida sobre o que fazer. Não poderia simplesmente desconsiderar a opinião da comunidade, traindo a confiança depositada durante todo o tempo em que o pesquisador freqüentou o templo. Ofender e desrespeitar as pessoas e os ensinamentos era algo inadmissível. No entanto, não falar era outra opção

---

[3] No budismo vajrayana pode-se indicar pelo termo deidade, ou deus, tanto um ser pertencente a uma categoria não humana, a dos deuses, mas que ainda não alcançou a iluminação, quanto uma representação da mente iluminada, também chamada de yidam. No caso deste estudo o termo refere-se ao segundo sentido.
[4] O Rimpoche faleceu em 17/11/2002.
[5] No budismo tibetano é o título que se dá ao professor.

impossível já que o projeto havia sido aceito pelos professores e pela orientadora no programa de pós-graduação. Trair a confiança da comunidade de pesquisadores também parecia um caminho inviável.

A solução foi o caminho do meio. Nem falar, nem não falar.

O início da nova fase da pesquisa se deu pelo aprofundamento do estudo do rito e de suas relações com a tradição hindu e budista à procura de outros caminhos que permitissem traçar paralelos entre o ritual estudado e a prática teatral. Nesse momento também foram estudados escritos sobre meditação em diferentes tradições: budistas, hindus e ocidentais. Buscou-se também apoio nos escritos de Grotowski, Schechner, Victor Turner, Yoshi Oida, Stanislavski, Peter Brook, Eugênio Barba. Além de Maturana, dos estudos sobre Etnocenologia, Durkheim, Campbell, Eliade, Francisco Varela. Todo este material permitiu uma visão ampliada do rito de Tara, salientando-se os aspectos universais, que o ligavam à tradição das técnicas meditativas comuns, de uma ou outra forma, a todas as escolas budistas.

Ao mesmo tempo em que a ampliava, tal estudo permitiu que a visão do autor se afunilasse, tornando-se mais objetiva e pontual. Ofereceu-se então ao olhar um elemento comum a ambas tradições, teatral e budista: o corpo e sua utilização não-cotidiana. A espetacularidade corpórea surge como a base a partir da qual o rito se torna espetáculo. Não poderiam ser mostrados os gestos, nem faladas as palavras-rituais, tampouco poderia se especular sobre o significado profundo dos objetos utilizados, sequer descrever o ritual em seus pormenores. Mas era possível falar daquilo que transformava, durante a execução destes gestos, palavras e movimentos, o corpo cotidiano em um corpo espetacular.

Partindo disto mudou-se o foco da pesquisa: de um estudo sobre o movimento e o ritual enquanto espetáculo para o estudo do corpo e de sua condição espetacular; de como se relaciona a espetacularidade observada no ritual religioso com aquela perseguida pelo ator na cena. Baseado neste novo ponto de vista foi dado observar que, naqueles praticantes mais antigos, que possuíam conhecimento profundo tanto dos aspectos práticos quanto filosóficos-simbólicos do ritual, a postura do corpo, a precisão dos movimentos, a atenção focada em cada detalhe, o uso não cotidiano da

voz, causavam ao observador uma impressão da qual pode-se encontrar uma descrição no texto de Yoshi Oida:

> Mas os movimentos que ele desenvolvia não estavam na categoria do hábil ou não-hábil. Ele não nos dava o prazer que se experimenta ao assistir uma dança; emanava uma sensação possante de força e energia concentradas, com a qual estávamos sendo diretamente confrontados (OIDA, 1999, p. 123).

Eram corpos redimensionados, que se ofereciam ao olhar, sagrados por separarem-se do cotidiano. Eles eram imbuídos de significado, os movimentos e a própria relação de cada indivíduo com sua corporeidade definindo-se a partir de qualidades atribuídas pela tradição e não mais pela condição cotidiana de necessidade e funcionalidade.

1.2 Morada dos Deuses

Ainda que o foco desta pesquisa seja o corpo enquanto unidade significante, e como ele assume uma condição espetacular, seja no rito ou no palco, torna-se necessário descrever um pouco da paisagem que compõe o quadro onde o pesquisador se inseriu.

Esta exposição é importante, pois o estudo que envolve elementos de uma cultura alheia precisa considerar a perspectiva específica do ambiente cultural em que está inserido. Neste sentido, o rito de Tara não pode ser separado da história e do povo que o desenvolveu. Rustom Bharuca (1993, p.19) afirma que a pesquisa envolvendo uma determinada tradição pressupõe o estudo da significância dos elementos estudados no contexto próprio daquela cultura. Evita-se, desta forma, observar o rito como um depósito de técnicas ou gestualidades interessantes, podendo vê-lo sob a perspectiva que lhe é própria: manifestação da cultura, anseios e medos de um determinado grupo. Tara, neste contexto, não é uma simples imagem pintada na parede ou na tankha[6], ela é a salvadora veloz, a mãe de todos os vitoriosos, um boddhisatva que livra os seres dos oito grandes medos. Citando o autor:

[6] Pintura tradicional tibetana, realizada em tecido, em geral com temática religiosa.

> The responsibility of any director, then, is first to learn what the ritual means within its own culture, and then to reflect on what it could mean in his own. Merely 'doing' a ritual from another culture without knowing or caring about what is means risks a simplification and distortion of its contents (BHARUCA, 1993, p.34)[7].

1.2.1 No Princípio[8]

A história do rito de Tara se perde nas origens da cultura do povo tibetano. Segundo Stephan Beyer (1973, p.03), Tara é uma das deidades mais populares na linhagem budista desenvolvida no Tibete. Ela é considerada a mãe, protetora de todos aqueles que necessitam de cuidados, aquela que conduz todos os seres à iluminação. A origem de seu culto é imprecisa, mas estudiosos afirmam a possibilidade de ter surgido inicialmente na Índia e depois chegado ao Tibete, ganhando força principalmente por influência de nomes como os de Atisha e Taranatha, que se dedicaram a sua veneração. O culto de Tara está ligado aos mitos de origem do Tibete, tendo em uma emanação[9] dela e outra de Avalokiteshvara[10] o casal mítico que deu surgimento ao povo tibetano.

Segundo uma das mais importantes tradições do budismo tibetano, a princesa nepalesa Tr'itsün, casada com o rei tibetano Songtsen Gampo (617-670) foi quem trouxe a primeira imagem de Tara para o Tibete, que foi guardada em um templo construído por ordem desta princesa.

A princípio o culto de Tara teve um caráter político maior que o religioso uma vez que havia um esforço para a unificação das tribos tibetanas, o casamento do rei representando um grande passo diplomático neste sentido. Segundo Beyer,

---

[7] "A responsabilidade de qualquer diretor, então, é primeiramente aprender o que o ritual significa dentro do contexto cultural que lhe é próprio, e então refletir sobre o que ele pode significar na sua cultura. Simplesmente fazer um ritual de outra cultura sem conhecer ou preocupar-se com o significado dele pode implicar numa simplificação ou distorção de seus conteúdos".(Tradução nossa)

[8] A referência para o uso das datas neste sub-capítulo é o calendário ocidental, todas elas referindo-se ao período depois de Cristo. A transliteração dos nomes tibetanos baseia-se naquela encontrada no estudo de Stephan Beyer sobre o rito de Tara, "*The cult of Tara: Magic and ritual in Tibet*".

[9] Diz-se da manifestação de um determinado Buda ou Boddhisatva em nosso universo visando o benefício dos seres sencientes.

[10] Boddhisatva da Compaixão, cujo culto é extensamente difundido na Ásia.

> Tara's image was to the king most likely a piece of political magic, an alien god to be treated with respect for its sacred (and diplomatic) potency, to be put in a special shrine where it could do little harm to the native gods and might perhaps do some good, especially for an imperial policy in the process of consolidating a centralized government (BEYER, 1973, p. 06)[11].

É provável que no início este culto tenha se restringido à nobreza tibetana, não havendo muito alcance popular. Foi com a chegada de Atisha no ano de 1042 que ele se popularizou. Segundo as crônicas citadas por Beyer, Atisha foi ao Tibete por influência da própria Tara, que lhe pediu que viajasse até o "país das neves". Seus escritos sobre Tara serviram como base para todo o culto tibetano ligado à deusa e incluem um dos hinos mais famosos em sua homenagem, usado em quase todo ritual ligado a ela. Seus hinos em Homenagem à Tara Branca e Tara Verde[12] constituem o padrão a partir do qual se organizaram as formas de invocação desta deidade, bem como suas funções básicas.

Atisha também traduziu, entre outros, três trabalhos sobre Tara Branca, escritos pelo acadêmico Vagisvarakirti, os quais tornaram-se posteriormente o ciclo de textos conhecido como "*Enganando a Morte*"[13], de onde saem todas as linhagens ligadas ao culto da deidade. No entanto é interessante notar que Atisha não realizou a tradução de nenhum texto ligado diretamente ao Buda Shakiamuni[14] que se relacionasse à Tara. Isto se deve ao fato de tais textos serem escrituras tântricas[15], levando o tradutor a temer o mau entendimento e uso incorreto do conteúdo das mesmas. As escrituras onde se encontra a história do surgimento de Tara Verde (a

[11] "A imagem de Tara foi para o rei algo como um objeto de magia política, um deus estrangeiro a ser tratado com respeito por sua força sagrada (e diplomática), a ser colocado em um altar especial onde faria pouco desgosto aos deuses locais e poderia, quiçá, trazer algum benefício, especialmente para a política imperial no processo de consolidação de um governo centralizado". (Tradução nossa)

[12] Tara possui vinte e uma manifestações principais como forma de atender as diferentes necessidades dos seres. Destas, Tara verde e Tara Branca são as manifestações cujo culto é mais difundido, havendo também as manifestações Vermelha (à qual se liga o culto estudado nesta pesquisa), Amarela e Negra.

[13] Tradução nossa

[14] Título honorífico dado a Sidarta Gautama, o Buda histórico, após sua iluminação, significando o Sábio dos Sakias (nome do clã a que pertencia).

[15] O Tantra no contexto budista liga-se a um conjunto de ensinamentos e práticas considerados os mais profundos. Diferente da abordagem que tem sido veiculada pelos meios de comunicação em massa, não se refere a ritos sexuais, mas ao uso da energia e do mundo cotidiano como meios de revelar a mente iluminada.

forma original de Tara), seus mantras e ritos, chegaram ao Tibete de forma gradual, durante os séculos posteriores.

Desta forma, foi no século onze, em especial a partir da segunda metade, que o culto de Tara expandiu-se, principalmente por influência do exemplo de devoção dado por Atisha. Por fim, Darmadra trouxe da Índia diversos textos os quais traduziu, entre eles o "louvor as vinte e uma Taras", utilizado até hoje nos cultos ligados à deidade.

1.2.2 O Rito no Brasil

O culto de Tara Vermelha no Brasil está diretamente ligado à figura de S. E. Chagdud Tulku Rimpoche, lama ligado à escola Nyingma do Budismo tibetano, grande conhecedor da filosofia e prática do Vajrayana[16] e detentor da linhagem à qual se liga o rito estudado. Rimpoche, como carinhosamente era chamado por seus alunos, veio ao Brasil depois de permanecer muitos anos nos Estados Unidos, onde fundou vários centros bem como a Fundação Chagdud Gonpa, à qual se ligam diversos locais de prática de seus estudantes.

O Rimpoche ofereceu aos alunos ocidentais uma abordagem tradicional do budismo tibetano. Entre as diversas práticas, o culto de Tara representa a principal herança deixada por ele a seus alunos.

A "prática de Tara", como é chamada por seus adeptos, era realizada inicialmente de forma isolada por alunos de Rimpoche que ouviam seus ensinamentos no exterior e que trouxeram o lama algumas vezes ao Brasil. Em 1995, o lama tibetano fixou residência no Brasil, trazendo sua esposa Chagdud Khadro, diversos alunos norte-americanos e também alunos brasileiros que moravam nos Estados Unidos, fundando algum tempo depois o centro Khadro Ling, na cidade de Três Coroas-RS. Este centro tornou-se um importante ponto de referência, permitindo que viessem ao Brasil grandes lamas do Budismo Tibetano, bem como artistas asiáticos que mantêm viva a cultura tibetana através de suas pinturas e esculturas.

[16] Esta denominação refere-se à divisão do Budismo em três grandes correntes. A Theravada que segue o cânone budista em Páli, atendo-se aos ensinamentos originais do Buda Gautama; Mahaiana, que inclui escritos posteriores à morte de Sidarta Gautama, tendo no boddhisatva seu ideal máximo; e Vajrayana, que se insere no contexto mahaiana, porém agregando elementos da Tradição tântrica hinduísta e das correntes Theravada e Mahaiana.

Atualmente, ligam-se ao Chagdud Gonpa Brasil diversos centros espalhados por todo o país os quais mantêm como prática principal o culto à manifestação vermelha de Tara, legado por Rimpoche, falecido no ano de 2002.

1.2.3 Puja[17]

O rito de Tara Vermelha, em especial a sua versão longa[18], é um ritual de oferendas inserido dentro das práticas do Budismo Vajrayana, durante o qual se fazem ofertas extensas (concretas) e imaginárias. Nos centros Khadro Ling/RS e Odsal Ling/SP, ele acontece diariamente. Já nos centros que não possuem uma estrutura com residentes que possam estar suportando o funcionamento do local em tempo integral, esta prática é realizada em horários compatíveis com as necessidades dos freqüentadores.

Durante o ritual há o uso de instrumentos diversos como tambores, flautas, sinos de mão e conchas. Sendo uma prática ligada às escrituras tântricas do budismo, a participação efetiva só é permitida aos iniciados, que podem acompanhar o ritual através da leitura da sadhana, texto-base da prática, onde estão as palavras e mantras[19] ligados à deidade, visualizações e ações a serem realizadas durante o rito. Não há, porém, impedimento à entrada de não iniciados para a observação.

O texto é falado em tibetano, língua original, havendo uma cadência rítmica que deve ser seguida durante a enunciação. Esta se liga aos diferentes momentos da prática, havendo diferenças de ritmo dependendo do momento: invocação, louvor, socorro aos seres, entre outros. A atenção se concentra tanto nas visualizações referentes ao rito, quanto no ritmo correto a ser empregado pela voz, bem como nos momentos determinados onde se dá a entrada dos sons dos instrumentos. Durante as oferendas realizam-se mudras, gestos rituais, os quais, quando ligados à visualização, servem como oferendas à deidade.

Nos centros ligados ao Chagdud Gonpa é comum o uso das roupas rituais, Tchuba e Zen. A primeira é uma espécie de saia longa, presa por uma faixa que se

[17] Nome genérico que se dá aos rituais comunitários.
[18] Existe uma versão concisa que é realizada como prática individual. A versão longa, por ser mais elaborada, em geral é realizada em um contexto comunitário.
[19] Conjunto de sons que tem como função, entre outras, a de focalizar a mente e energia daquele que medita.

amarra às costas; já o segundo é um tecido, geralmente adornado por franjas, podendo ser de cores variadas, sendo as mais comuns a cor de vinho, lisa, ou com uma faixa central branca.

O objetivo principal desta prática é a transcendência da mente dualista, que, segundo Chagdud Khadro (1997, p.25), manifesta-se como os cinco venenos: ignorância, avidez, raiva, inveja e orgulho. Sendo uma prática meditativa, o ponto mais importante deste processo é focalizar a mente, desenvolver a atenção plena, tendo como meios para isto a visualização, a repetição de mantras específicos, a execução dos mudras e a realização das diferentes atividades ligadas ao ritual. A idéia é diminuir o fluxo dos pensamentos até o momento em que a verdadeira natureza da mente, representada pela deidade meditativa, possa se manifestar.

1.3 Na Fronteira

Ao entrar na região do sagrado é preciso que o pesquisador se dispa de seus pré-conceitos. Buscar o conhecimento dentro de uma comunidade religiosa apresenta ao estudioso um universo onde reinam as analogias e as meias–palavras. A religião não se orienta pelo princípio da razão, antes ela se baseia em uma intuição, seu universo não é o conceito[20], mas a experiência direta da realidade. Esta experiência se liga ao que Arthur Schopenhauer em seu trabalho "O Mundo como Vontade e Representação" (2001) chama de intuição objetiva, uma forma de saber que se contrapõe à análise, fundamentando-se na contemplação do fenômeno numa via onde as relações de causalidade são suspensas. Pode-se chamá-la de experiência direta pois se fundamenta nos sentidos, sem passar pelo filtro dos conceitos. Ao se fazer isso, abre-se a possibilidade de vislumbrar um novo horizonte, no qual dados novos se acrescentam e objetos conhecidos assumem novas colorações.

Como pesquisador e iniciado a busca foi o diálogo entre estas duas formas de experimentar o mundo, a direta e a conceitual, ou sagrada e profana, as quais se

[20] Por "conceito" entende-se o que Schopenhauer chama de representação abstrata, ou seja, toda a construção subjetiva que traduz aquilo que percebemos pelos sentidos. Contrapõe-se ao conceito a representação intuitiva, constituída pela realidade enquanto experiência.

entrecruzaram em cada instante da pesquisa. O profano vê o mundo como algo fixo, concreto. O iniciado vê uma paisagem feita de símbolos.

Após a exposição da trajetória da pesquisa, da história do rito e descrição do mesmo, serão apresentadas algumas das idéias primeiras surgidas deste diálogo entre a visão profana e a sagrada, que formaram a base a partir da qual se pôde levar a termo este estudo.

1.3.1 A fronteira externa

As práticas com deidades enquadram-se dentro dos ensinamentos tântricos, ligados ao budismo tibetano. Dentro desta perspectiva as deidades meditativas são metáforas da mente iluminada, a qual, segundo os ensinamentos, é inerente a todo ser vivo. Pode-se dividir a prática em três momentos: o primeiro, podendo ser chamado de preliminar, onde o yogi[21] cria o ambiente mental adequado à prática; o segundo, ou o estágio do desenvolvimento, onde são realizados os atos ritualísticos acompanhados da visualização detalhada da deidade e seus parâmentos, bem como de suas atividades; e, por fim, o terceiro, ou estágio da conclusão, onde a divisão entre sujeito e objeto é desfeita, meditador e deidade se fundindo em uma única essência.

Durante a análise do ritual foi possível observar que, através da recitação dos textos e mantras referentes à liturgia, realização de mudras, utilização de objetos e visualização, buscava-se a sincronia entre corpo e mente, criando um fluxo que poderia levar o praticante a se tornar a própria prática. Neste fluir não existe um eu que pratica, mas uma presença que é ação; no entanto, o indivíduo não perde sua consciência, antes, a incrementa. Assim, através da atenção, agenciada pela utilização sincronizada do corpo (gestos, postura, uso de objetos rituais), da fala (enunciação da liturgia, recitação dos mantras) e da mente (visualização), cria-se um vínculo com o ambiente, que transcende as questões dualistas relativas à dicotomia eu/não-eu.

No rito estudado, o resultado deste estado de fluxo e atenção é o redimensionamento do corpo cotidiano e das ações que ele realiza. Isto se dá a partir de uma relação intensa com a concretude. Este relacionamento é incentivado, e ao mesmo tempo indicado, por estratégias bastante precisas. Durante o ritual o praticante

[21] No contexto do budismo tântrico, aquele que realiza as práticas.

é aconselhado a manter seus olhos abertos, evitando a perda de contato com o ambiente. Além disso, a percepção do praticante é ancorada no momento presente através de tarefas bastante objetivas e simples. Outro ponto a ser destacado é a idéia de que corpo e mente não são entes separados, o que fica evidente na necessidade de uma boa postura[22] corporal, indispensável para se conseguir realizar a prática.

Estes dois pressupostos, concretude da ação e inseparabilidade entre corpo e mente, conduzem à instalação de um espaço onde se pode ser testemunha de si mesmo, podendo observar os movimentos do pensamento e do corpo, bem como o ambiente, sem interferência. Este estado de abertura leva a um agir ligado ao momento e circunstâncias presentes, não se baseando em conceituações. Estar presente é conseqüência desta abertura, relacionando-se com a orientação do foco dos pensamentos e percepções ao que acontece aqui e agora.

Ao confrontar as observações realizadas durante o rito com leituras e práticas ligadas a outras tradições budistas, bem como a alguns autores ocidentais que estudam as práticas meditativas sob um viés acadêmico, foi possível observar as profundas relações que o culto de Tara possui com a tradição da prática de atenção-consciência[23]. Esta tradição abrange diversas técnicas e ensinamentos conhecidos sob o termo genérico de meditação.

No universo budista, a prática da atenção, ou meditação, é um dos pontos principais da metodologia proposta por Shakiamuni para alcançar a iluminação. A prática da atenção plena recebe muitas denominações, referentes a diferentes contextos culturais e religiosos nos quais se insere; estas diferenças refletem, também, um pouco das estratégias utilizadas para o desenvolvimento do estar presente.

Muitas vezes o ato de meditar é interpretado como uma espécie de auto-absorção, embotamento, fuga da realidade e inatividade. No entanto, o estado meditativo pressupõe um nível alto de atividade, envolvendo objetivos específicos e técnicas elaboradas de controle do sistema psicofísico. Pode-se citar como um dos objetivos principais a transcendência da dualidade sujeito/objeto através da

[22] Em grande parte da tradição budista a boa postura compreende os seguintes pontos: sentar em postura ereta com as pernas cruzadas, verticalizando a coluna, nivelando quadris, ombros e espinha; olhos abertos, direcionados para baixo num ângulo de 45° à frente; boca semi-aberta com os maxilares relaxados e respiração livre.

[23] Prática de atenção-consciência é um termo utilizado por Francisco Varela (2003) definindo as práticas meditativas, principalmente Shamatha/Vipashyana.

sincronização corpo-mente e, como uma das estratégias fundamentais para alcançá-lo, o retorno a um foco de atenção concreto (respiração, visualização, etc.), evitando que o praticante se confunda com o fluxo incessante de pensamentos, desenvolvendo sua atenção no sentido da concretude e do aqui-agora. Por fim, o que resta é a técnica, e não mais aquele que a utiliza. A idéia de uma entidade separada de todo o resto dá lugar a uma consciência fluida que percebe o fluxo do qual é parte.

Ao estudar estas técnicas foi possível encontrar alguns princípios que conferiam ao corpo dos meditadores uma qualidade diferenciada da cotidiana. O confronto destes elementos fundamentais com a prática teatral, tendo como idéia norteadora o conceito de espetacularidade proposto pela etnocenologia, é o foco do próximo capítulo.

2. CORPO ILUSÓRIO

> *"Existe uma conexão entre a postura do corpo e a atitude da mente. Ambos são interligados e a meditação brota de forma natural, desde que a postura e a atitude sejam inspiradas".*
>
> SOGYAL RIMPOCHE, 1994, p.27.

Ao falar sobre o corpo diferenciado dos praticantes[24] observado durante o rito estudado e suas relações com o corpo do artista cênico, o autor optou por uma análise a qual contemplasse a abordagem proposta pela tradição que sustenta as práticas meditativas estudadas, no caso a atividade ritualística vista como meditação.

O corpo na tradição das práticas meditativas não é visto isoladamente enquanto unidade fisiológica, mas a partir de uma relação de interdependência com o ambiente, o contexto social, abrangendo os pensamentos, sentimentos e sensações.

Neste ponto já se pode observar a diferença entre a abordagem tradicional no Ocidente, herança de Platão e sua proposta de dualidade corpo X alma, e a abordagem da meditação, onde o que temos é um corpo-mente-ambiente-sentimento. Schopenhauer, na tradição filosófica do Ocidente, já aponta para a transcendência da visão dual (apesar de não superá-la) a partir do foco na relação sujeito-objeto[25]. Estes não são abordados como dois entes separados e auto-existentes, corpo (objeto, representação) e mente (sujeito), mas como uma experiência de "eu e outro" cuja existência está ancorada na interdependência entre aquilo que percebe e o que é percebido.

Pensar o espetacular do corpo em uma via não-dual pressupõe que a espetacularidade está ligada tanto à experiência do sujeito, que não possui a qualidade de extensão[26] mas pode ser percebido, quanto à do corpo como objeto (que pressupõe

---

[24] "Praticante" é uma denominação genérica muito comum no meio budista, designando qualquer pessoa que pratica meditação com regularidade.

[25] O sujeito para Schopenhauer é "aquele que conhece todo o resto sem ser ele mesmo conhecido" (SCHOPENHAUER, 2001, p.11). Já a representação é aquilo que é conhecido e que tem por forma o espaço e o tempo, sendo subordinado a lei da causalidade.

[26] A qualidade de extensão liga-se ao tempo e espaço, um objeto extenso é, portanto, algo tangível, definido espacial e temporalmente.

tempo, forma e causalidade). Os procedimentos que transformam este corpo cotidiano num corpo espetacular implicam em mudanças tanto no que se refere a ele enquanto objeto, como enquanto sujeito. Para definir espetacularidade foi adotado o conceito proposto por Jean-Marie Pradier:

> Por “espetacular” deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano (PRADIER, 1999, p.24).

Assim, entende-se corpo-mente espetacular como aquele que não se submete aos usos e limitações que caracterizam o corpo-mente cotidiano. Expor os pontos básicos que contribuem para a construção da espetacularidade corporal, partindo do contexto das práticas meditativas chegando a sua relação com o trabalho do ator é o objetivo deste e do próximo capítulo.

Durante o período da pesquisa foi possível observar que a prática meditativa, esteja ela inserida em rituais complexos com uso de instrumentos, cantos, movimentos, ou realizada de forma mais simples, apenas sentando na almofada, exige a construção de um corpo cujas qualidades o diferenciam do cotidiano.

Nesse ponto encontra-se a primeira aproximação entre o praticante e o artista, mas é aqui que também se percebe o primeiro ponto de ruptura entre um e outro. O ator busca um corpo de espetáculo visando a exposição. Em razão dos objetivos de sua profissão ele busca a espetacularidade corporal de forma consciente e, para isso, ele desenvolve uma técnica apurada que lhe permite realizar seu objetivo. Já o religioso, ao realizar o rito, não tem como finalidade a exposição, seu objetivo é a prática em si. No entanto, seu corpo também assume um caráter espetacular, fruto de um treinamento psicofísico visando corporificar uma verdade apresentada pela tradição. Ambos, ator e religioso, constroem a espetacularidade de seus corpos-mentes a partir de um trabalho com objetivos precisos, passível de ser reproduzido pelo querer consciente. No entanto a diferença essencial entre um e outro está no fato de que um representa, e o outro é.

Durante a observação do ritual, o autor percebeu que a simples realização da postura não era o bastante para produzir a qualidade que fazia de alguns praticantes

mais “presentes”[27] que outros. Havia uma qualidade sutil, não diretamente observável que fazia os movimentos e gestos de alguns serem agradáveis de se olhar. Observou-se que esta “luminosidade” estava ligada aos processos de controle e desenvolvimento da atenção. Nos próximos subcapítulos serão elencados princípios identificados pelo pesquisador, e que constituem os fatores que constroem um corpo-mente diferenciado do cotidiano.

2.1 Boa Postura

A primeira coisa que se pede a um praticante de meditação é o cuidado com a postura. Isto se fundamenta no fato de que a forma de se portar fisicamente influencia diretamente os estados psíquicos, podendo contribuir ou não para o bom andamento da meditação. Neste trabalho o termo “postura” será ampliado de forma a abranger todos os aspectos que podem ser percebidos diretamente pela visão daquele que observa, incluindo movimentos e utilização de objetos.

Conseguir uma “boa postura” envolve diversos fatores como o desenvolvimento de uma consciência corporal global, reconhecimento e controle das áreas de tensão e relaxamento do corpo, flexibilidade, equilíbrio fundamentado na relação entre eixo e base corporais, precisão, consciência e controle da respiração, este último não ocorrendo sempre. Estes fatores agem em dois níveis. Primeiro, no que se refere aos aspectos mecânicos e funcionais relativos à postura, como, por exemplo: permitir que se possa ficar confortável em uma posição imóvel por um período mais ou menos longo; contribuir para se alcançar os níveis de atenção necessários ao ato de meditar; sincronizar matéria e energia e realizar com eficiência as ações exigidas para o andamento do ritual.

O segundo nível é o simbólico. Ao tomar para si os modelos dados pela tradição, aquele que medita torna carne o que antes era conceito. Esculpe com seus músculos e ossos a representação dos ideais propostos pelo rito. Shunryu Suzuki, em seu livro “Mente zen, mente de principiante” (1994, p.134) afirma: “O budismo de Bodhidharma é ser a prática, ser a iluminação”. Na visão deste autor, este “ser” inclui a

[27] “Há alguns atores que atraem o espectador com uma energia elementar que “seduz” sem mediação. Isso ocorre antes que o espectador tenha decifrado ações individuais ou entendido seus significados. (...) Com freqüência chamamos esta força do ator de “presença””. (BARBA, 1995, p.54).

corporeidade. Sentar na postura adequada, ou realizar o rito de forma precisa, já é estar iluminado.

O aprimoramento destes fatores, visando a excelência da prática, exige do praticante um treinamento, onde a repetição e a permanência nas posturas são fundamentais. Este exercício se dá no próprio praticar, as competências específicas sendo desenvolvidas no momento da ação.

É importante, no entanto, saber que os fatores elencados aqui, apesar de serem estudados separadamente, devem ser vistos como pontos que se relacionam a todos os outros de forma não hierárquica. Estes fatores, ou princípios (respiração, precisão, equilíbrio eixo/base, controle dos níveis de tensão, flexibilidade, consciência corporal), promovem o redimensionamento do corpo do praticante, sua existência justificando-se somente na relação entre eles.

2.1.1 Atenção ao corpo

Ao se falar em meditação é difícil dissociar os aspectos fisiológicos dos cognitivos. Colocar-se em determinada postura, ou realizar gestos e sonoridades rituais pressupõe a co-dependência dos processos do corpo, da fala e da mente, ou seja, implicam em uma unidade na qual cada componente atua sobre o outro de forma não hierárquica.

O primeiro ponto que deve ser desenvolvido pelo praticante é a percepção de seu corpo, esta consciência mostrando-se como a base para a criação consciente do corpo espetacular. Este conhecimento é ligado aos sentidos menos que aos conceitos. Assim, o praticante assume posições e realiza ações de forma consciente, sabendo como sua coluna está posicionada em um determinado momento, que posição o seu corpo ocupa no espaço, quais são as áreas de tensão e relaxamento, qual é o ritmo de sua respiração, etc.

O procedimento usado para desenvolver tal percepção corporal consiste no ver o corpo, porém com um olhar voltado para dentro, reconhecê-lo a partir da sensação. O Venerável Sujiva (2000), monge da tradição Theravada[28] do budismo, afirma que em geral somos conscientes da aparência do corpo, o vemos ao nível do

[28] Sobre esta tradição *vide* nota de rodapé 14.

conceito, sua forma, para que serve, onde estão localizados os órgãos, no entanto não o percebemos enquanto sensação. Neste ponto podemos dividir as sensações entre as superficiais e as internas. As primeiras referem-se ao nível da pele e dos sentidos, e as segundas ao conjunto de músculos e ossos.

Perceber ao nível da pele indica que reconhecemos o lugar do corpo no espaço, o desenho que ele produz, as sensações referentes ao seu intercâmbio com o ambiente: calor, frio, conforto, desconforto, o que o toca, onde e como, etc.

Já a percepção a partir das estruturas ósseas e das cadeias musculares torna consciente as forças que mantêm o corpo parado ou em movimento, os espaços, os tremores, os pulsares, e todo um fluxo de sensações que compõe a corporeidade do indivíduo.

Reconhecer estas sensações permite que sejam vistas as relações entre aquilo que é fisiológico e o que é psíquico. O corpo é visto como uma estrutura densa, mas também como uma entidade em fluxo, diferente a cada vez que é observada. Além disso, este aprendizado permite que as dificuldades iniciais relativas a ter uma postura adequada vão sendo superadas.

Pode-se inferir disto que o reconhecimento do próprio corpo assume três funções. A primeira, a superação da visão dual e rígida sobre o corpo, evidenciando suas ligações com os impulsos, sentimentos e pensamentos, bem como seu constante devir com a realidade mutante; a segunda, educativa, ao indicar dificuldades permitindo, assim, superá-las; e por fim, a terceira, conscientizar o indivíduo a respeito de uma inteligência e de um querer que vem do corpo, não ligado ao pensamento racional.

No contexto tradicional budista a consciência do corpo é desenvolvida a partir de procedimentos estruturados ao longo dos séculos pelos monges e professores. A consciência corporal age como meio para controlar a atenção, mas também é vista como um fim, constituindo-se em uma técnica meditativa por si. O corpo então se torna caminho para o objetivo maior, a iluminação.

2.1.2 Entre o segurar e o soltar

Sujiva (2000, p.50) afirma que a atenção-consciência é impossível em um corpo tenso. Equacionar a tensão e o relaxamento é importante no processo de perceber o próprio corpo. As áreas excessivamente tensas não permitem que o indivíduo perceba a si mesmo, uma vez que a dor e o enrijecimento característicos destas áreas monopolizam a atenção. Um corpo tenso é inconsciente, se percebe aos blocos e não detalhadamente.

Além disso, o controle dos níveis de tensão corporal é importante uma vez que um corpo muito relaxado impossibilita uma "boa postura" tanto quanto o desnecessariamente tenso. É importante que se tencione somente os músculos necessários em um nível adequado à manutenção da posição, ou realização do movimento de forma precisa.

Controlar os níveis de tensão pressupõe o reconhecimento daquelas áreas tensas e de outras relaxadas, o fortalecimento da musculatura, uma vez que um músculo fatigado tende a não responder de forma adequada, e o controle dos grupos musculares, soltando-os ou ativando-os conforme a configuração e a exigência do momento.

A postura, o gesto ou o movimento surge então do ato de superar os impedimentos para sua realização, implicando menos em uma busca de algo, e mais em um permitir-se realizar. A forma surge de maneira delicada, do jogo entre tensão e relaxamento.

2.1.3 Flexibilidade

A flexibilidade é essencial para a realização de determinadas posturas de meditação. A tensão exagerada cria bloqueios que "prendem" a musculatura, não permitindo que o corpo assuma determinadas posições, ou realize movimentos de forma satisfatória.

Tornar músculos e articulações mais flexíveis contribui para a superação de hábitos relacionados aos movimentos e as posições do corpo. Um corpo enrijecido não pode aprender, não há espaço para novas possibilidades. Esta qualidade está profundamente associada ao estado de tensão/relaxamento do corpo.

O trabalho corporal exige paciência e vontade. Muitas vezes se está lidando com hábitos antigos, que “engessaram” o corpo em um tipo de configuração. Flexibilizar então se mostra como uma re-estruturação, na qual padrões firmemente enraizados são relaxados, acrescentando novas informações àquelas já possuídas pela estrutura corpórea. Flexibilizar os padrões corporais afeta os padrões de sentimentos e pensamentos que mediam a relação do sujeito com o ambiente, e que formam a lente através da qual o indivíduo enxerga o mundo.

2.1.4 Entre o céu e a terra

O próximo ponto importante é a relação eixo/base. Para realizar a postura de forma correta é necessário manter a parte inferior do corpo (da cintura para baixo) firmemente apoiada, enquanto a parte superior se mantém equilibrada sobre a base formada pela bacia e pelos joelhos. Neste processo a coluna ereta é fundamental, sendo um dos pontos-chave para a realização de uma boa prática.

Aqui o principal é manter a verticalidade da coluna de forma relaxada. Isto só é possível através da posição da bacia e da cabeça em relação à coluna, bem como do firme apoio dos joelhos e nádegas no solo. Além de facilitar a posição da coluna, uma boa base permite que se possa manter o equilíbrio durante a prática.

A suave tensão entre a base, que se direciona para o solo, e o tronco e cabeça, que se direcionam para o céu, contribui para a manutenção de um estado alerta, porém relaxado. Ao mesmo tempo a verticalização da coluna, o alinhamento dos ombros e da cabeça, o encaixe do quadril, contribuem ativamente para o redimensionamento do corpo, abrindo espaços, produzindo um jogo de tensões diferenciado do habitual.

2.1.5 Precisão

Desenvolver uma boa postura de meditação implica também em assumir uma determinada gestualidade, algumas vezes mover-se de uma maneira específica, utilizar objetos no momento correto, segurando-os da forma tradicional, usar a voz em um tom preciso, ou seguindo um padrão rítmico estabelecido há milênios. É um exercício da atenção, uma vez que cada gesto abrange o corpo em sua totalidade, e cada

movimento envolve o cuidado com o desenho formado pelo gesto (tanto do gesto em si, quanto o realizado pela sua trajetória no espaço).

Todas estas coisas implicam em precisão e controle por parte do praticante. Por precisão entende-se o rigor, a capacidade de retornar de forma exata ao desenho que o corpo produz no espaço. Já o controle pressupõe uma técnica psicofísica, que prepare o corpo de forma que ele responda adequadamente ao querer do indivíduo. Pode-se dizer que a técnica ensina o indivíduo-corpo a querer e a servir-se deste impulso. A técnica então seria um aprendizado sobre como permitir que a vontade se manifeste de forma consciente e controlada, entendendo o termo "vontade" como um impulso básico, um estado dinâmico e criativo que se manifesta tanto nos motivos racionais como no instinto que mobilizam a ação, ou inação, de alguém.

Através do controle e precisão o praticante canaliza seus impulsos e atenção, torna-se um habitante de si mesmo, consciente de seu corpo-mente em ação. Na verdade eles são os dois lados de uma mesma moeda: a técnica. Entende-se por este último termo o conjunto de procedimentos particulares que alguém encontra com o objetivo de realizar determinada tarefa. Busca-se assim fugir da idéia de uma "TÉCNICA", que se sobrepõe aos indivíduos. Segundo Hernandez (1994, p.132) "A técnica está diretamente ligada à capacidade operativa do indivíduo para exercer determinado ofício".

2.1.6 Respiração

A respiração é vista como um importante meio para o controle da atenção, sendo essencial na meditação. Nas tradições hindu e budista ela é vista como o meio mais direto de promover mudanças no plano da energia. Pode-se dizer que ela faz a ligação entre o nível sutil da realidade com aquele experimentado cotidianamente. Pela respiração se pode influenciar os estados emocionais, trabalhar as tensões do corpo, facilitar movimentos, acalmar os pensamentos, enfim, respirar é a ponte entre o concreto e o invisível.

Nas tradições estudadas não existe o controle da respiração, mas sim um observar consciente. Através da contemplação da inspiração e da expiração as relações entre os aspectos cognitivo-emocionais e fisiológicos tornam-se evidentes.

No rito de Tara a respiração é trabalhada enquanto voz. A recitação dos mantras e orações exige que o praticante abdique dos tons e ritmos de sua fala cotidiana, por um falar definido pelo ritual. Além disso, o foco passa de uma fala centrada no sentido das palavras para um falar que tem por finalidade afetar concretamente o indivíduo. Este tipo de fala tem por base as sonoridades e vibrações, e não mais o conceito. Isto exige que o praticante assuma o controle do ato respiratório de forma a atender às demandas propostas pelo rito.

Em outros tipos de técnicas meditativas, na meditação andando, por exemplo, o movimento é associado ao processo de inspirar e expirar. Não se trata aqui de subordinar a respiração ao movimento, mas ao contrário, permitir que o mover surja a partir do respirar.

Resumidamente pode-se afirmar que todas as técnicas estudadas envolvem a sincronização entre o corpo-mente-sentimento através do ato de respirar.

2.2 Atenção-Consciência

Após apresentar os princípios que permitem a construção de um corpo espetacular no praticante, entendendo aqui corpo como a parte do indivíduo que participa do mundo dos objetos extensos, ou seja, formados pelo tempo, pelo espaço e pela causalidade, analisar-se-á neste momento o aspecto mais sutil, visto somente pelo sujeito, da construção da condição espetacular.

Cabe salientar que no pensar do pesquisador, a espetacularidade surge tanto de um trabalho sobre músculos e ossos, como a partir de uma ação consciente sobre os processos cognitivos e perceptivos. Ainda que os pensamentos e sentimentos não sejam reféns da racionalidade, através de métodos indiretos se pode exercer influência sobre eles.

Explicado isto, o autor irá abordar agora este corpo dotado de espetacularidade sob o ponto de vista do sujeito e não mais do objeto.

O trabalho sobre atenção-consciência é o ponto focal da meditação. Todas as ações servem ao objetivo principal de aprimorar a atenção de forma a tornar o indivíduo consciente de seus processos bio-psíquicos, de seus automatismos, de sua abordagem conceitual da vida em detrimento da experiencial. A partir disto ele, indivíduo, pode ir

além da mecanicidade alcançando um estado altamente consciente da existência humana, e através disto vencer maya[29]. No rito estudado é possível encontrar os seguintes princípios que promovem o que pode ser chamado de mente espetacular: focalização da atenção, absorção consciente, testemunho e objetividade.

2.2.1 Focalização da atenção

Durante a meditação é esperado que o praticante dê atenção para um ponto a cada vez. Na experiência cotidiana, em geral, se age distraidamente. Come-se vendo TV, dirige-se o carro pensando na discussão ocorrida há horas atrás, são infinitos os exemplos para demonstrar o quão pouco se está no momento presente na maioria das vezes.

Através do cuidado em manter a postura, em tocar determinado objeto em um ponto específico, em falar uma frase seguindo um ritmo predeterminado, entre outras coisas, a meditação busca acostumar a mente sempre divagante a habitar o corpo: como escreve o lama Sogyal Rimpoche (1994, p.17), é necessário trazer a mente de volta para sua casa.

Focar a mente significa trazê-la para o momento presente, estabelecendo uma relação com o instante e lugar. Os métodos utilizados são vários: observar a respiração, ouvir a própria voz enquanto recita um mantra, manter a posição da coluna, parar o som de um instrumento no momento preciso, entre outros tantos. Todos estes métodos têm o objetivo final de tornar o indivíduo consciente de onde ele está e como está. Habitar a própria casa indica a atitude de ser consciente de seu corpo e de seu ambiente, não se perdendo em divagações.

2.2.2 Absorção consciente

Trazer a mente de volta para casa implica no estabelecimento de uma relação com o ambiente e com as ações realizadas pelo corpo-mente-sentimento.

[29] Maya na tradição hindu e budista é o mundo dos fenômenos em que todos estamos imersos. Pode-se traduzir a palavra por "ilusão", já que vivemos iludidos, absorvidos em nossa visão individualista do mundo, sem percebermos sua realidade.

Porém esta relação não é a comum, de acomodação ao ambiente a partir de uma adaptação inconsciente. Antes, é um processo de contemplação e absorção.

A absorção de que se fala aqui é a mesma do jogador durante uma partida, ele se torna tão absorto no que faz que a relação sujeito-objeto torna-se irrelevante, o que passa a existir é o jogo e não mais um eu que joga. Ao mesmo tempo, esta absorção não chega ao nível da distração, antes é consciente, pois as regras e demandas do jogo precisam ser respeitadas.

Assim como um jogador, o participante do rito, ou aquele que medita sem apoio do ritual, necessita absorver-se nos atos que compõem sua atividade, sendo porém consciente desta absorção. O ideal é que ação e sujeito se fundam, passando a existir somente um agir que testemunha a si mesmo.

2.2.3 O testemunho

Um dos objetivos da meditação é o de superar a relação sujeito-objeto, ou colocando de outra maneira, superar a percepção da realidade através de um filtro que a traduz a partir de um conjunto de pré-conceitos, e que é chamado de personalidade. A noção de não-eu é o substrato que permeia as técnicas meditativas estudadas. Mas assim mesmo, ao meditar existe uma condição que o autor chama de testemunho. Porém, quem é o sujeito que testemunha o ambiente, a ação do meditante?

Para entender esta presença consciente, desconectada da personalidade, é necessário considerá-la como um espaço de consciência no qual a ação, o movimento, o pensamento, o sentimento, o ambiente, enfim, tudo, é percebido sob um prisma além das limitações propostas pelo conceito[30]. A melhor definição encontrada é a de uma ação que é consciente de si mesma. Exemplificando pode-se transcrever uma parábola hindu, citada por Grotowski:

> C'è la vita e c'è il testimone. E se c'è il testimone, c'è all'erta. Vi è nelle Upanisad un esempio a questo propósito. Si dà l'immagine dell'uomo che è nella sua totalità, e quest'immagine dell'uomo nella sua totalitá sono due uccelli, non uno solo. Su di un albero c'è un uccello que agisce, che beca i chicchi, e c'è l'altro che non

[30] Para um esclarecimento sobre o uso deste conceito no presente trabalho *vide* nota 20.

> si muove ma guarda. Il primo è la vita e il secondo è il testimone (GROTOWSKI, 1982, p.29).[31]

2.2.4 Objetividade

Por este termo entende-se um modo de experimentar a realidade a partir de suas qualidades de tempo, espaço e causalidade. Neste sentido a respiração é observada enquanto movimento e sensação, os objetos são vistos enquanto forma e função. No rito o significado dos gestos, vestimentas e instrumentos está implícito, mas não é fruto de racionalização durante a ação. De igual forma as ações imaginadas, a visualização das deidades, etc., tudo é visto de maneira a não produzir apego ou aversão. São ações, destituídas de valor moral no momento em que são realizadas.

Não se quer dizer que o rito esteja destituído de questões ligadas à ética e às questões filosóficas e morais propostas nos tratados que constituem o cânon budista. Ao contrário, o rito está imerso nisto. Porém, no momento da execução, o que se busca é uma relação baseada na experiência e não no conceito ou nos sentimentos.

Partindo do exposto neste capítulo pode-se entender que a construção da espetacularidade corporal no contexto das práticas meditativas, e no rito de Tara em particular, envolve a utilização de procedimentos técnicos, os quais agem no nível do objeto (corpo) e no do sujeito (pensamento-sentimento-percepção). A condição espetacular surgindo da união desses dois campos de manifestação.

No próximo capítulo será abordada mais especificamente a forma como esta espetacularidade pode ser construída pelo ator, tendo como base o estudo sobre o corpo-mente espetacular do praticante.

[31] "Existe a vida e existe o testemunho. E se há testemunho, há atenção. Existe no Upanishad um exemplo a este respeito. Ali se dá a imagem do homem em sua plenitude, e esta imagem é a de dois pássaros, não um só. Sobre uma árvore existe um pássaro que age, que come e chilreia, e existe o outro que não se move, mas observa. O primeiro é a vida e o segundo é a testemunha". *(Tradução nossa)*

3. UM PÉ LÁ, OUTRO CÁ

> *"(...) uma boa interpretação teatral é mais ou menos o equivalente a uma prática zen, como havia assinalado o primeiro grande mestre do teatro nô, Zeami (...):"Quando nos concentramos corretamente, atingimos um estado em que podemos voar". Este estado interior aproxima-se daquele que caracteriza a experiência zen. Não se trabalha mais no tempo e espaço comuns, mas numa outra esfera, regida por outras leis".*
>
> OIDA, 1999, p. 49.

Ao estudar a espetacularidade do corpo dos praticantes do rito de Tara, e à medida que os princípios que regiam sua não-cotidianeidade iam se evidenciando, mais claras ficavam as possíveis relações entre o que era visto com o trabalho do ator. Resumidamente pode-se dizer que, tanto o artista cênico quanto aquele que medita utiliza seu corpo-mente de maneira consciente, artificial e intensa, quando da realização de suas atividades ritualísticas ou artísticas, a separação entre um e outro estando nos propósitos pelos quais eles constroem a espetacularidade.

Dentro da perspectiva deste estudo, a construção do corpo espetacular pressupõe uma re-estruturação consciente dos processos físicos, bem como do fluxo de impulsos-pensamentos-sentimentos-sensações, de forma a diferenciá-los da estrutura cotidiana, este é um processo artificial, produzido pelo desejo do sujeito e não espontaneamente.

Os procedimentos envolvidos são psicofísicos, ou seja, a corporeidade é entendida como uma unidade bio-psíquica. A abordagem consciente dos processos bio-psíquicos implica em estados de intensidade no que tange às ações físicas e processos instintivos[32] e cognitivos.

Assim como no rito estudado toda ação pressupõe a união entre movimento, voz (respiração) e pensamento, tendo na atenção-consciência a base a partir da qual se constrói a espetacularidade, na tradição teatral o corpo-mente espetacular do ator é sustentado pela atenção-consciência.

[32] Os aspectos instintivos são aqueles ligados à vontade-impulso que é o motor da ação.

O desenvolvimento da atenção-consciência constitui-se em uma mudança temporária e conscientemente construída na forma de percepção, seja de processos "internos" ou "externos". A atenção-consciência envolve dois aspectos: o testemunho, ou receptividade, e a atividade, ou absorção.

Visando explicitar os pontos de contato encontrados no processo de construção do corpo espetacular nos praticantes e a construção da espetacularidade corpórea do ator, quando em cena, o autor irá organizar seu discurso da seguinte forma: primeiramente irá falar dos processos que envolvem o ator enquanto sujeito, ou seja, aqueles ligados ao controle da consciência e aos processos cognitivos, emocionais e perceptivos. Neste sentido, a consciência do ator pode ser dividida em dois aspectos, "*o pássaro que observa*", ligado ao que já foi falado sobre o testemunho, e "*o pássaro que bica*", tratando da absorção consciente na ação, como já explicitado no capítulo anterior.

Em seguida será abordado o corpo do ator entendendo-o como objeto, ou representação, envolvendo neste item os princípios necessários para o redimensionamento do corpo do ator enquanto unidade fisiológica.

Assim, os dois primeiros itens a serem apresentados envolvem o estudo da atenção-consciência, e os próximos a reflexão sobre os aspectos físicos do ator.

3.1 O Pássaro que Observa

O primeiro aspecto da atenção-consciência liga-se à contemplação. Schopenhauer (2001) fala sobre o contemplar como sendo uma relação de abertura, na qual o olhar dirigido à realidade não é mediado pela razão e pelos desejos individuais. Neste sentido, pode-se falar em um testemunhar silencioso, acompanhado de uma suspensão do ego. O testemunho indica uma atitude na qual as ações são orientadas a partir de uma relação com a concretude e não com os conceitos, existe uma percepção sem julgamento ou, como fala Grotowski (1982, pp. 95-96), o ator passa a perceber um espaço mais amplo, no qual ele não é o centro. Este estado de atenção, essencialmente passivo, receptivo, pode ser chamado também "espacialidade da consciência". Nele, o ator é testemunha de si mesmo.

Tal condição, encontrada também no rito de Tara, é descrita nos estudos de Grotowski sobre a consciência transparente. Este conceito define um estado alterado de percepção observado pelo pesquisador polonês em alguns rituais nos quais o transe ocupa papel central, bem como em alguns tipos de trabalhos teatrais, envolvendo entre outras características a noção de testemunho, ou espacialidade da mente.

A espacialidade da consciência, termo aqui adotado, é um estado que traz para "dentro" da consciência tanto os objetos exteriores (o corpo, a sala, os colegas, etc) quanto os interiores (sentimentos, imagens, emoções, lembranças, etc). Tal estado não se refere ao espaço que é limitado pelos objetos, por exemplo, entre o piso e o teto de uma sala mas a um espaço imaterial, definido pela consciência e pela atenção. Nele, apesar de todas as coisas se moverem, não há mudança. Na consciência espacial, tudo, objetos externos e internos, é visto como algo que se move mas não influencia o espaço interno da mente. Existe um sujeito, e existem os objetos que transitam por um espaço subjetivo no qual a consciência que observa também está incluída. Este meio onde tudo está imerso - tanto o que vê como aquilo que é visto - é a espacialidade da consciência.

Alguns mestres de meditação comparam a mente meditativa a um amplo céu, onde pássaros e nuvens passam sem deixar rastro, imagem bastante elucidativa sobre esta condição de espacialidade, ou testemunho.

A construção deste estado de alerta, da espacialidade da consciência, pressupõe a existência de objetivos claros nos quais se pode focar a atenção. Estes passam a ser o ponto de referência que permitem ao indivíduo perceber o momento em que se distrai.

A distração surge muitas vezes de um processo que Grotowski chama de identificação, termo utilizado também na tradição budista. Ao se identificar com um pensamento, emoção ou algo do espaço externo, o ator perde a condição de observar sua própria ação. Identificação aqui é entendida como a retração da atenção em direção a um ponto, excluindo tudo o que não se refere a ele. Grotowski (1982, p.83) define identificação como estar hipnotizado, limitado pelos pensamentos, imagens e emoções. Justamente o contrário do que se pede ao ator que, mesmo percebendo e reagindo ao que percebe, não se distrai.

3.2 O Pássaro que Bica

Associado a esta consciência panorâmica há um outro aspecto ligado a qualidade do ator de absorver-se naquilo que faz. Por paradoxal que possa parecer o ator é, a um só tempo, o que age e o que observa, ele é a ação que observa a si mesma. É como se ele fosse dois, mas apesar disso não há dualidade, e, sim, totalidade.

A atenção-consciência, seja no ator ou no praticante, apresenta, então, além da condição espacial, uma outra, ativa, catalisadora de processos que, no primeiro irão se manifestar no espaço e no tempo na forma de ações, micro-movimentos, sons e presença cênica, visando representar uma ficção; e, no segundo, irão formar um tipo de conhecimento ligado à vida comum e à religiosidade.

Esta condição ativa, de absorção consciente na ação, pode ser identificada como um estado de fluxo. Turner cita em seu livro intitulado “From Ritual to Theatre: The human seriousness of play” (1982) a definição de fluxo dada por Mihaly Csikszentmihalyi. Partindo do estudo de Csikszentmihalyi, entende-se que a experiência de fluxo une ação e consciência. Há uma intensa absorção naquilo que se está fazendo. Neste momento a ação e quem atua fundem-se formando uma unidade que transcende a dicotomia sujeito/objeto. Turner acrescenta ainda que este estado associa-se à experiência criativa na arte e na literatura, assim como à religião.

O aparente paradoxo entre estar ao mesmo tempo imerso e separado resolve-se ao saber-se que este estado pressupõe uma suspensão do eu, tal como na condição espacial da consciência. Na realidade pode-se falar de uma despreocupação em relação àquilo que constitui o que se denomina “eu”. Este auto-esquecimento, não significa perda de autoconsciência, ao contrário, a percepção corporal e dos aspectos interiores do indivíduo são incrementados.

Assim, podemos dizer que a atenção-consciência pressupõe um estado de profunda imersão no que se faz, e ao mesmo tempo, uma visão panorâmica da própria ação, do onde se age, do como e porquê. Esta percepção abrange tanto os aspectos fisiológicos e mecânicos do corpo-mente, quanto aqueles mais ligados aos conceitos, imagens e emoções.

3.3 Uma Boa Postura

Uma vez discutidos os princípios da espetacularidade na experiência do sujeito, ou seja, observando seu funcionamento sobre o que não é visto diretamente, eles serão estudados no que tange ao corpo do ator enquanto unidade sujeita ao tempo e ao espaço.

Neste sentido, a exposição utilizará como título de cada sub-ítem aqueles mesmos da discussão sobre a postura na meditação. Isto se justifica em razão de permitir uma maior visualização das relações entre prática meditativa e prática teatral.

3.3.1 Atenção ao corpo/ Entre segurar e soltar

Assim como na meditação, ao artista cênico se pede que utilize durante a ação somente os músculos necessários à sua realização. Isto implica em consciência e controle da musculatura. Como já sugere Dal Forno (2002, p.53): “Os músculos livres dizem respeito ao controle e não ao relaxamento total, tarefa que, além de desnecessária, é infactível”. A falta de consciência e controle impede a expressão criativa, uma vez que cria um vácuo entre aquilo que o artista deseja e a capacidade de concretização de seu corpo. Desta forma, os músculos tornam-se amarras que prendem a criatividade.

Administrar as tensões do corpo, mais do que simplesmente relaxar, indica um saber ancorado na concretude, ter consciência de qual músculo se move quando é preciso realizar determinado movimento, onde se localizam os bloqueios que impedem o mover e poder dissolvê-los, quanta força aplicar para realizar determinada tarefa.

O reconhecimento e a administração das diferentes tensões liga-se profundamente a outros dois princípios, centrais, tanto na realização das atividades rituais, quanto no trabalho do artista cênico: a precisão e a flexibilidade.

3.3.2 Flexibilidade

Flexibilizar músculos e articulações permite que sejam explorados novos padrões de movimentos e posturas. Um corpo flexível permite que a vontade-impulso que origina as ações possa fluir através do corpo e ganhar o espaço.

A flexibilidade, unida a uma musculatura equilibradamente tonificada, liberta o ator para responder adequadamente aos mais diversos desafios. Mais do que um trabalho corporal, trata-se de construir a liberdade para expressar até o mínimo impulso necessário para dar vida à cena, diminuindo o lapso entre o pensamento e a ação.

Este lapso não se refere ao tempo da reação, mas a uma falta de sincronia entre o impulso criativo e sua manifestação no tempo e no espaço.

3.3.3 Precisão

Com relação à precisão, ao controle e à técnica, muito pouco pode ser acrescentado neste item ao que já foi escrito no capítulo dois.

A principal diferença entre a abordagem encontrada no rito e o que se pede ao ator relaciona-se à finalidade da técnica. Na meditação ela pode ser considerada tanto um meio quanto um fim. No primeiro sentido ela é o barco que leva o praticante para a outra margem, a da mente iluminada. Como fim, ela em si já é a própria iluminação.

No que tange ao teatro, a técnica sempre é um meio para se chegar à concretização de algo que transcende o próprio conhecimento técnico. Neste sentido ela sempre é o barco.

3.3.4 Entre o céu e a terra

Outro ponto de contato entre a construção do espetacular nos corpos de praticantes e atores é a relação especial entre a base do corpo (qualquer parte que lhe dê o apoio no solo) e a coluna vertebral. Na meditação esta relação é usada de forma a criar uma posição estável e confortável para o praticante. Na arte teatral este relacionamento entre base e tronco serve, muitas vezes, para tornar instável o equilíbrio do ator.

Barba (1994) denomina a esta relação instável “equilíbrio de luxo”, indicando sua função principal como a de dilatar, ou tornar visível, as tensões do corpo. A este equilíbrio se pode associar o princípio da oposição, presente na relação entre base-chão X tronco-céu encontrada na postura sentada de meditação. A oposição dá ao corpo um caráter dramático, baseando-se no contraste entre as diferentes tensões.

O conceito de oposição sugerido por Barba (1994) pressupõe o jogo de várias forças contrapostas atuando sobre o corpo. Estas forças tanto agem no sentido de partes do corpo que se dirigem para pontos opostos no espaço, como no de contraste entre contração e distensão. Equilíbrio de luxo e oposição, ao tornarem evidentes as forças que agem sobre o corpo, promovem a dilatação corporal, uma forma de conduzir a energia[33] que distancia o agir do ator do modo de ação corriqueiro.

A suave tensão, promovida pela oposição entre base e tronco, que mantém alerta o corpo-mente do praticante, também é importante na construção do corpo espetacular pelo ator. Este estado de alerta, relaxado, mas ativo, ao mesmo tempo, pode ser denominado como prontidão, algo semelhante ao estado de um animal quando espreita a sua caça. Tal estado corporal permite ao ator agir no momento exato em que o ambiente ou colega lhe propõe alguma demanda. É um corpo decidido no dizer de Barba (1995), mas que se decide a partir de estímulos objetivos, concretos e não conceituais.

3.3.5 Respiração

Pensar o trabalho do ator como ancorado, no momento da ação, em processos não conceituais, o aproxima da abordagem ritual. O foco do ator, seu objeto de trabalho enquanto agente, não é somente o conceito, mas principalmente o espaço e o tempo. Ele se ancora na materialidade do corpo e no jogo com o ambiente (interno e externo) permitindo que as imagens o permeiem. No entanto, mesmo envolvido com os objetos internos e externos, ele não esquece de si.

O primeiro ponto de contato do ator com esta realidade concreta pode ser encontrado na respiração. Grotowski (1982, p.109) afirma que os processos respiratórios estão ancorados na organicidade[34] do sujeito. Partindo disto pode-se dizer que entrar em contato com a respiração é tomar consciência de uma dimensão ainda ligada a processos involuntários, às sensações, antes de se tornarem pensamento ou sentimento, aquilo que faz do indivíduo uma parte do mundo.

---

[33] "A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular". (BARBA, 1995, p.75).

[34] Por organicidade entende-se, neste momento, aquilo que é ligado à vitalidade do ator, seus impulsos, vigor, reações instintivas, etc.

Para além deste reconhecimento, a respiração permite manipular a vitalidade. Através dela se pode interferir nos pensamentos e emoções, nos bloqueios, produzir impulsos que geram ações, imagens e sensações, desenvolver a atenção-consciência. Pela respiração o ator pode dar vida a sua ficção, bem como criar condições para a espetacularidade.

Respirar pode ser a primeira âncora que fixa a consciência na materialidade. Sair de uma abordagem conceitual para uma abordagem fundada na objetividade é uma das metas das práticas meditativas, e também um ponto fundamental para ação do ator.

Estabelecer uma relação objetiva, direta, com a realidade, pressupõe a existência de objetivos precisos, o fluxo de impulsos/sensações/imagens/pensamentos/ ações sendo direcionado para um fim específico. O foco da atenção flui para a ação e as necessidades referentes a sua realização. Interno e externo, sujeito e objeto, tornam-se uma dualidade irrelevante.

Ao se pensar a relação ator e praticante, percebe-se que ambos fundamentam seu trabalho na concretude do corpo, e na relação deste com o ambiente. A técnica utilizada por eles associa ao trabalho corporal procedimentos ligados à atenção-consciência. O espetacular surge da superação do binômio sujeito-objeto, de forma a construir uma nova forma de estar no mundo.

Ainda que o ator utilize os mesmos princípios ligados ao ritual, ele o faz em outro sentido.

O praticante molda seu corpo-consciência a um padrão definido pela tradição e considerado como verdade, ou seja, ele se molda a um universo pré-existente. Já o ator funda um novo mundo. Através do trabalho sobre o corpo e a atenção-consciência os dois tornam-se portas que se abrem mostrando novos horizontes. Porém o primeiro aponta para uma verdade, e o segundo encarna a ficção.

A forma como os princípios elencados nos capítulos anteriores foram trabalhados em sala de ensaio, visando a construção do corpo espetacular é o assunto do capítulo quatro.

4. IMPULSO E MANIFESTAÇÃO

> *"Para pensar na tradição africana brasileira, para compor formas verdadeiramente expressivas na dança–criação artística, era necessário levar em consideração os valores da cultura em questão. Era importante percebê-la como celeiro portador de idéias (...)".*
>
> *DOS SANTOS, 2002, p.70.*

Após explorar, nos capítulos precedentes, princípios observados no corpo espetacular dos praticantes e suas relações com o ofício teatral, neste capítulo o autor irá falar sobre como eles regeram sua busca por tornar um corpo cotidiano em um corpo de espetáculo. Para isso irá se basear em sua experiência como professor e encenador com alunos da turma de montagem do núcleo de artes cênicas do SESI Campinas II (Centro de Atividades Joaquim Gabriel Penteado) durante os anos de 2004 e 2005.

Os Núcleos de Artes Cênicas constituem-se em um serviço ligado ao SESI São Paulo, que há mais de 17 anos vêm oferecendo cursos livres de teatro à população. Nestes núcleos, além das aulas voltadas para a iniciação à linguagem teatral, existem os grupos de montagem formados pelos alunos mais antigos, saídos em geral das turmas de iniciação. Atualmente são 17 núcleos situados em diversas cidades do Estado[35].

Estarão de fora destas discussões particularidades das encenações produzidas, uma vez que a análise aqui proposta se refere aos princípios que as regeram e regem, e não aos trabalhos enquanto unidades distintas. O foco será dado naqueles elementos que se mostraram os mais relevantes no processo de construção da espetacularidade corporal a partir do diálogo entre o conhecimento obtido na observação do rito de Tara com aquele construído pela tradição teatral.

Na experimentação realizada, a tradição budista tibetana se apresentou como um "celeiro portador de idéias", expressão usada por Inaicyra Falcão dos Santos

[35] Para maiores detalhes sobre este serviço, consultar a tese de doutoramento da Srª. Sônia Azevedo, chefe do Setor de Artes Cênicas do SESI/SP, intitulada "Um campo feito de sonhos", defendida na USP no ano de 2005.

para definir a base a partir da qual se desenvolve um processo de criação que abarca elementos de uma determinada matriz cultural.

O trabalho com os alunos-atores durante os processos de montagem de espetáculos era o campo de testes, onde os princípios identificados pelo autor no corpo espetacular dos praticantes eram verificados em sua relação com a construção de um corpo espetacular na cena.

Partindo das relações entre os universos ritualístico e artístico, as quais já foram objeto de estudo nos capítulos precedentes, foi possível perceber que a espetacularidade do corpo é fruto de uma vontade-impulso que se manifesta no tempo e no espaço. O corpo do artista cênico é um corpo no qual a vontade se manifesta como impulso criador, que se coloca numa disposição dinâmica em função de uma demanda concreta ou imaginária, a condição espetacular surgindo da suave tensão entre impulso e manifestação.

A partir desta observação dividiu-se o processo realizado na sala de ensaios em três momentos: o reconhecimento da vontade-impulso no próprio corpo, sua expressão no tempo e espaço, e a estruturação desta força em um conjunto de ações passíveis de repetição.

No presente capítulo denominou-se ao primeiro momento “impulso”, ao segundo “manifestação” e ao terceiro “união”. Esta divisão do processo em três instantes mostrou-se eficaz no que se refere à orientação e análise dos processos criativos dos alunos-atores, sugerindo um caminho a partir do qual é possível construir o corpo espetacular.

4.1 O Impulso

Keleman (2001, p.43) fala que os indivíduos vivem em duas esferas: a da experiência direta e a das imagens representativas. O mesmo autor diz que em geral a pessoa confunde uma esfera com a outra, anulando a experiência somática. O corpo passa a ser uma imagem e não mais algo material que põe o indivíduo em contato com a concretude. A confusão entre as duas esferas afasta o sujeito da vivência da experiência. Passa-se a viver sob o domínio de reações programadas por vivências anteriores, ou projeções do futuro.

Na sala de ensaio o passo inicial para construir um corpo espetacular foi estabelecer contato com a experiência somática, com os impulsos e sensações que surgem do corpo, proporcionando ao sujeito a experiência concreta de sua corporeidade, de suas possibilidades e limitações, reconhecendo a experiência corporal como fonte e meio de manifestação do querer.

É necessário que o ator conheça seu corpo enquanto fonte de possibilidades. Para isso é importante construir um saber corporal que inclui a percepção do que é possível realizar com o próprio corpo, do que não é, e de como ampliar suas possibilidades.

Além deste nível de percepção, ao artista se pede a conscientização dos elos entre impulso corporal e imagem, e de como este impulso-vontade pode se manifestar no tempo e no espaço. Neste sentido o corpo deixa de ser uma massa de músculos, ossos e fluídos diversos para tornar-se um corpo de desejos, composto de impulsos, quereres e imagens.

Durante a experimentação, este nível de percepção corporal foi trabalhado na primeira parte dos ensaios tendo como ponto inicial a conscientização da respiração. A observação da respiração é o elo que une a consciência ao corpo. Inicialmente toma-se contato com o respirar observando o fluir do ar através das narinas, e o movimento promovido pelo inspirar e expirar. Conscientizar-se da musculatura envolvida e das direções em que o corpo se expande e contrai leva o indivíduo a perceber e relacionar-se com a materialidade de seu corpo.

A partir deste primeiro contato associa-se à respiração o trabalho de desbloqueio das articulações e alongamento dos músculos, identificando as zonas desnecessariamente tensas, doloridas, bloqueadas, tomando conhecimento de áreas até então desconsideradas. Baseando-se neste reconhecimento busca-se a sincronização entre o movimento e o inspirar e expirar, inicialmente partindo da movimentação a partir das articulações para depois passar para o nível dos músculos, chegando por fim à pele.

Aqui, a atenção-consciência assume o papel de testemunha, observando de forma não identificada os movimentos de músculos e articulações, bem como o fluxo de pensamentos, emoções e sentimentos.

Pretende-se como objetivo deste trabalho que o ator, a partir da consciência de sua estrutura somática, possa reconhecer suas possibilidades criativas, ampliando-as através da superação dos bloqueios que impedem a livre manifestação do impulso volitivo. E, paralelamente a isto, que através do movimento do corpo ele possa tomar contato com o fluxo de sensações, percepções, sentimentos e imagens que compõe sua estrutura bio-psíquica. Desta forma este momento não é um exercício mecânico de desbloquear possíveis tensões e de melhoria da flexibilidade, mas é um ato criativo, fonte de conhecimento das possibilidades expressivas do corpo do ator.

4.2 A Manifestação

O primeiro nível de atenção apresentado acima não é suficiente para que o corpo assuma uma condição espetacular. Ao testemunho é necessário somar-se uma atitude de relação, jogo, com o espaço e com o outro. Ao pássaro que observa é necessário unir-se aquele que bica.

A passagem de uma atenção autocentrada para uma que abrange o ambiente ocorreu de forma gradual durante os ensaios. Sem perder a consciência de seu corpo, o ator ia expandindo sua atenção-consciência para o espaço ao seu redor. Esta consciência engloba todos os sentidos do corpo, definindo-se como uma “escuta” passiva e ativa dos processos psicofísicos em si mesmo, assim como destes processos em seu jogo com o espaço.

Inicialmente o ator percebe o ambiente que o envolve, os objetos, as pessoas, dando atenção às mudanças psicofísicas que eles lhe sugerem para, em seguida, entrar em estado de jogo, reagindo, sendo provocado, transformado pelo ambiente e seus elementos, ao mesmo tempo que os transforma.

O ponto de referência do ator deixa de ser somente o de sua corporeidade para incluir o do espaço. Ele vai passando de uma percepção centrada nos processos psicofísicos promovidos a partir das camadas abaixo da pele, para incluir aquilo que ocorre da pele para fora: o desenho traçado no espaço pelo seu corpo, o volume que ele ocupa, a influência dos fatores ambientais e dos outros indivíduos sobre sua ação.

Sem abandonar o reconhecimento dos limites e possibilidades do corpo, das sensações, imagens e sentimentos que surgem do interno da estrutura psicofísica, o

ator dá início ao processo de expressá-los no tempo e no espaço ao expandir sua atenção-consciência para o ambiente. Isto não quer dizer que em sua relação com o tempo e o espaço o corpo passe a ilustrar estados emotivos e/ou conceitos. Muito pelo contrário, ao ser fiel a sua relação com a concretude, e aos impulsos[36] que esta relação produz, o corpo deixa de representar algo para "ser" este algo. Ele "é" no espaço, "é" sensação, sentimento, pensamento.

A exploração das potencialidades expressivas do corpo em relação ao espaço foi encaminhada nos processos de montagem a partir das variações do eixo do corpo em relação à base, das oposições, da exploração das dinâmicas do movimento (velocidade, tensão, fluidez), bem como da respiração ligada ao tempo-ritmo e como impulso para a ação. Os elementos citados eram reconhecidos a partir de sua relação dinâmica com o espaço, nunca desvinculados da expressão dos impulsos-imagens que regem a ação.

A respiração exerceu um papel essencial também neste momento, contribuindo para o reconhecimento do corpo como fonte e meio de expressão de uma vontade-impulso. Em um primeiro instante respirar trazia a atenção para o corpo, ajudando a liberar tensões, acordando o ator para sua realidade somática. A partir disto, passou-se a abordar a respiração como vontade, impulso gerador da ação.

O ponto-chave neste momento foi a sincronização das inspirações e expirações com os movimentos (ou não-movimentos) realizados pelo ator, fugindo da mecanicidade. Isto exige uma escuta em duas vias: na primeira, percebem-se as mudanças que o jogo com o corpo e com o espaço promove na respiração; na segunda, vê-se como o ato de respirar transforma o próprio jogo.

O ato de inspirar e expirar de maneira consciente durante a execução de uma ação permite o reconhecimento dos impulsos que se manifestam como um fluxo, um pulsar que tem um caminho no espaço e no tempo, com início, desenvolvimento e fim.

O trabalho a partir da respiração-impulso-vontade exerce influência tanto sobre a dimensão temporal da ação, quanto sobre a espacial. Respirar contribui no processo de liberdade dos movimentos, relaxando os bloqueios que impedem a

[36] Por impulso entende-se a manifestação de uma vontade corporal, instintiva, ligado à vida em sua expressão básica, e não aos motivos regidos pelos conceitos e sentimentos.

execução do ato. Além disso, através do processo respiratório o corpo expande-se, cria espaços, liberta a musculatura, torna presente a corporeidade. Todos estes elementos agem diretamente sobre a expressão do impulso no espaço, truncando ou libertando a criação das formas.

Com relação ao tempo, o fluxo da respiração age diretamente sobre o tempo-ritmo da ação. A falta de sincronia entre ação e impulso-respiração impede a variação rítmica e o pulsar que dá vida ao ato.

Ao respirar a ação, o ator a executa inteiramente, dissolvendo a dicotomia entre materialidade e subjetividade. Isto também permite que o indivíduo se torne consciente de um querer que não está ligado ao racional, mas ao corpo em ação e à intuição. O seu agir passa então a realizar-se a partir de uma necessidade (relação de causa e efeito) concreta, que tem sua origem em uma lógica oriunda do jogo entre o que ocorre dentro da pele e aquilo que ocorre fora dela. Trata-se de um pensamento corporal, ancorado nos músculos, ossos, sensações, e percepções sensoriais, flexibilizando as barreiras entre sujeito e objeto. Pode-se falar que através da respiração o ator é "agido" pela ação.

Junto ao trabalho de conscientização da musculatura e de sua relação com o respirar, buscou-se experimentar a relação com o trabalho vocal dos indivíduos envolvidos na experimentação. Entende-se voz aqui como a manifestação sonora do impulso corporal. Desta perspectiva ela está ligada primeiramente aos processos orgânicos e, em uma segunda instância, ao conceito.

O primeiro passo foi abordar a voz como materialidade que transforma o indivíduo, o espaço e quem observa. Seguindo este pensamento, nesta experimentação a voz se direcionava mais à pele e ao ouvido daquele que a escutava, do que ao cérebro.

Em um primeiro instante o trabalho se deu na percepção das diferentes vibrações produzidas pelo jogo entre o ar, os ossos e a musculatura, percebendo e ampliando os espaços do corpo. A partir disto, passou-se a buscar uma voz que ocupasse o espaço-tempo, entrando em relação com o ambiente, transformando e sendo transformada.

Como o movimento, a voz ou o silêncio são manifestações de um impulso que têm a mesma origem nos dois casos. Pode-se dizer que a voz é a respiração-impulso-vontade materializada, expressada no tempo e no espaço através do som.

Enquanto fonte e meio de expressão dos impulsos bio-psíquicos a voz contribui na construção da espetacularidade do corpo, podendo-se falar em uma voz espetacular que redimensiona o corpo e o psíquico e que dá vida ao espaço tanto quanto o corpo que se move.

> La voz es la prolongación de nuestro cuerpo, en el mismo sentido que nuestros ojos, nuestras orejas y nuestras manos: es un órgano de nosotros mismos que nos prolonga hacia el exterior y que en el fondo es una especie de órgano material con el cual se puede tocar (GROTOWSKI , [S.l.], p.455).[37]

4.3 União

Partindo da relação do ator consigo mesmo, e dele com o ambiente, chega-se a um terceiro nível de relação que é aquela que se estabelece com o outro[38].

Nos dois primeiros momentos a espetacularidade corporal é desenvolvida enquanto presença. O corpo assume qualidades e se relaciona com o ambiente de uma maneira não cotidiana, o que contribui para a construção da espetacularidade.

Neste terceiro passo o impulso-vontade é canalizado, moldado em uma forma que vai além dele mesmo. Este direcionamento da vontade pode se dar tanto a partir da ligação dos impulsos e ações a uma estrutura dramatúrgica pré-existente, quanto a partir da organização de uma estrutura proveniente do jogo dos atores.

É no momento da relação com o outro que o corpo do ator assume a condição espetacular de forma plena. Aqui se unem a todos os elementos já trabalhados, as noções de precisão e graça, a atenção-consciência assumindo um papel fundamental.

---

[37] "A voz é o prolongamento de nosso corpo, no mesmo sentido que nossos olhos, nossas orelhas e nossas mãos: é um órgão nosso, que nos prolonga em direção ao exterior e que no fundo é uma espécie de órgão material com o qual se pode tocar".

[38] O Outro aqui se refere à platéia, uma vez que ao se relacionar com o ambiente o ator assume uma relação com aqueles que partilham da sala de ensaio ou palco com ele.

A precisão neste processo está ligada profundamente à idéia de repetição e ao controle necessário para que esta se de. Repetir aqui não pressupõe a imitação de uma forma no espaço, o que se repete são as relações do ator com seu corpo, e deste com o ambiente e com o outro. A forma surge dos impulsos que geram e são gerados por este relacionamento. O controle, por sua vez, pressupõe todo o trabalho já relatado, ou seja, a construção de um corpo expressivo, capaz de reconhecer e transformar a vontade-impulso em movimento, som, forma e ritmo.

Com relação à graça assume-se neste trabalho a definição dada por Schopenhauer:

> A graça consiste, segundo o que dissemos, em que cada movimento ou posição se produz da maneira mais fácil, mais proporcionada, mais cômoda, e se torna por isso mesmo a expressão perfeitamente exata da intenção que a ditou, isto é do ato de vontade; não é preciso nada supérfluo; o supérfluo revela-se através de gestos desordenados, através de posições afetadas; também nada de incompleto, sob pena de cair na falta de flexibilidade. (...) Unam a beleza e graça perfeitas, tereis a manifestação mais clara da vontade no grau superior de sua objetivação (SCHOPENHAUER, 2001, pp. 235-236).

Esta condição implica na limpeza do movimento, através da qual a intenção, vista como manifestação da vontade-impulso em direção a um objetivo, se mostra de forma clara. As ações se ligam de forma fluida, com desenho e trajetória precisos, permitindo o livre fluxo da vontade-impulso no corpo-voz e no espaço.

Com relação à atenção-consciência, esta assume o papel de testemunha ao mesmo tempo em que se absorve no impulso-ação.

A condição espacial, ou de testemunho, é essencial no sentido em que é a partir dela que se pode perceber o surgimento da vontade-impulso, bem como a forma que o corpo-voz responde a esta vontade. É esta característica que dá ao ator a percepção do corpo, do espaço, das relações entre eles e deles com a platéia. A espacialidade é a capacidade de “escutar”, perceber sem criticar, é uma função bio-psíquica não se ligando a conceitualização.

Já a absorção pode ser definida como a capacidade do ator deixar-se levar pela vontade-impulso. Assim como a característica anterior não se relaciona ao

conceito, esta não se relaciona à irracionalidade. Perceber e deixar-se levar ocorrem simultaneamente, em um fluxo contínuo.

Os limites da absorção são delimitados pelas regras do jogo: objetivos e situações concretos. Para concretizá-los é necessário que o ator esteja atento à suas ações-impulsos, as quais se realizam a partir da relação entre ele, a situação e o objetivo, o espaço e o outro.

Grotowski (1982, p.137) resume o trabalho sobre a atenção-consciência da seguinte forma: "Sì, è proprio questo: avere i piedi ben poggiati sulla terra, o, se volete, avere il corpo ben poggiato sulla terra; vedere e sentire: è l'attenzione"[39].

Tal trabalho, realizado a partir das qualidades de testemunho e absorção, evita que o ator aborde a sua ação sob um ponto de vista puramente racional e mecânico, ou subjetivo e irracional. A primeira abordagem leva a um virtuosismo frio, que produz uma presença que não afeta, enquanto a segunda maneira de abordar transforma a ação do ator em sintoma, apresentando-a borrada e sem qualidade artística.

Ainda que estas abordagens possam produzir um certo nível de espetacularidade corpórea, não se trata do tipo de corpo espetacular que é objeto deste estudo. Seja no ambiente ritual ou na sala de trabalho, a espetacularidade que se fala aqui tem como base um corpo que afeta, produz mudanças em si e naquele que o vê. Sob este viés, absorção e percepção, como as duas asas de um pássaro, são essenciais e totalmente interligadas.

O corpo espetacular nesta perspectiva é fruto de um trabalho psicofísico sobre a atenção e sobre elementos ligados ao corpo-voz enquanto estrutura somática, visando perceber e expressar de forma organizada a vontade-impulso.

Este processo envolve percepção, absorção e estruturação, a condição espetacular definindo-se totalmente neste último momento. Esta abordagem une racional e intuitivo em um único momento, pois ao estruturar o fluxo da vontade-impulso, obtém-se uma forma externa fixada pelo racional, a qual é alimentada pelas imagens e sensações advindas do binômio percepção-absorção. Resumidamente

[39] "Sim, é exatamente isto: ter os pés bem apoiados na terra, ou se quiserem, ter o corpo bem apoiado sobre a terra, ver e sentir: Isto é a atenção". *(tradução nossa)*

poderíamos dizer que o corpo espetacular é um impulso que se dá ao olhar de alguém, um impulso tornado manifestação.

CONCLUSÃO, OU, COLOCANDO O FRUTO NA TERRA.

Concluir um trabalho é voltar ao ponto de início. Como no rito, o tempo é cíclico, volta-se ao mesmo ponto, porém, não se é mais o mesmo.

Ao olhar para trás, buscando sintetizar todo o processo desenvolvido durante este tempo de pesquisa, ainda vejo as paredes do templo. Sua cor vermelha, as pinturas, os tambores ainda vibram no peito e o som dos sinos repica nos ouvidos. Com olhos de sonho e lembrança tece-se uma teia de ilusão e novamente estou em meio ao rito. Ainda sou o olho espantado, assombrado pela presença do sagrado, envolvido pelos companheiros e seus movimentos suaves e limpos, ainda vejo diante de mim corpos que se transformam, que materializam o que antes só podia imaginar.

A pesquisa é um ato apaixonado. Primeiro o deslumbramento pelo objeto da paixão, depois a aproximação, os encontros e desencontros, chegando, por esforço e destino, à consumação. E novamente apaixonar-se. No processo investigativo, mesmo com toda a carga de razão envolvida, a pesquisa se apresenta como um ato apaixonado, um desvario, uma híbris.

Foi esta híbris que permitiu que o olho do pesquisador se separasse dos olhos de seus companheiros de rito percebendo naqueles corpos uma qualidade espetacular, e que, percebendo isto, desejasse construir uma ponte, um barco, ainda que pequeno, unindo o sagrado e o profano, o cotidiano e o espetacular.

O rito é o impulso, e agora o que se apresenta é a manifestação desta vontade criadora. O que escrevo agora é a vontade transformada em ato, contar a outro o que se viveu é transformar uma sensação em matéria. Schopenhauer (2001) fala que todo conhecimento nasce de uma intuição. Percebo que a intuição primeira, originante, continua vibrando, presente, e é ela que se concretiza neste texto.

Esta pesquisa constituiu-se em um diálogo entre o iniciado e o pesquisador. Ela parte de dentro do templo para encontrar o olhar de fora. O olhar desde dentro permite que o pesquisador adquira uma visão muito mais ampla de seu estudo. O olhar do iniciado, o conhecimento da linguagem do rito, das estruturas e visões inerentes ao contexto ritual, permite que o pesquisador amplie seu olhar e se distancie de visões equivocadas, muitas vezes baseadas em pré-conceitos estabelecidos durante o

confronto entre dois universos culturais muito diferentes. O olho do pesquisador permite, ao contrastar o conhecimento tradicional com aquele produzido pela academia, observar o fenômeno sob outras perspectivas, criando pontes onde informações dos dois lados fluem em ambas as direções. O rito não perde sua identidade, tampouco a academia, do encontro entre os dois surge uma visão que abrange os dois mundos, um universo não tentando explicar-se através do outro, ambos alimentando-se mutuamente.

A superação de uma visão etnocêntrica mostrou-se eficiente e fundamental para a construção deste trabalho, o qual teve por base o diálogo entre duas culturas. Partindo da observação do rito, as perguntas, antes impulsos informes, tomaram forma: O que produz a espetacularidade corporal do praticante do rito de Tara? É possível relacionar esta espetacularidade observada no rito com aquela buscada pelo ator?

Guiando-se por estas questões, buscou-se confrontar a ação do praticante com a do ator, os ensinamentos relacionados à prática meditativa e ao rito de Tara com o saber acadêmico e artístico, o que promoveu o reconhecimento de princípios que encontravam correspondências nos dois universos.

Ao detectarem-se os princípios que regiam a construção do corpo espetacular no contexto ritual, encontrou-se a resposta para a primeira questão que impulsionou esta investigação. Foi dado observar que durante a prática eram utilizados procedimentos técnicos bastante precisos, os quais se apoiavam nos princípios detectados: a atenção ao corpo, o controle dos níveis de tensão, a flexibilidade da musculatura e das articulações, oposição, equilíbrio, controle e precisão, respiração, focalização da atenção, absorção consciente, testemunho e objetividade. Baseando-se nestes princípios realizou-se a investigação da possível relação deles com o trabalho do ator, partindo do trabalho em sala de ensaio e dos estudos das obras de pensadores, alguns ligados ao contexto religioso e outros ao acadêmico.

Observou-se nesta investigação que a espetacularidade corporal é fruto de um trabalho objetivo e consciente, podendo-se afirmar resumidamente que ela é a manifestação de um impulso no tempo e no espaço. Partindo disto pode-se afirmar que a técnica envolvida na construção do corpo espetacular abrange dois aspectos: o impulso e a manifestação.

Com o primeiro termo define-se um estado dinâmico que impulsiona a ação, uma disposição psicofísica que mobiliza o corpo-mente do ator. O impulso ocorre de duas formas: espontaneamente, a partir da interação do ator com o ambiente, cabendo a ele tornar-se consciente dos diversos estados dinâmicos que ocorrem no corpo-mente durante este interagir; ou produzido de maneira artificial, quando o ator utiliza procedimentos que permitem colocá-lo em um estado dinâmico diferenciado do cotidiano. Por tratar-se de um processo que envolve o querer tanto em uma dimensão biológica quanto psíquica optou-se neste trabalho chamá-lo também de vontade-impulso.

Já o segundo termo, manifestação, define a transformação desta vontade-impulso em tempo e espaço, em concretude. Estão envolvidos aqui os princípios que orientam os procedimentos a partir dos quais o ator pode dar forma à vontade-impulso. Na verdade, impulso e manifestação são inseparáveis no que se refere ao corpo espetacular, uma vez que o corpo-mente do ator age no tempo e no espaço, os processos dinâmicos convertendo-se em carne continuamente. Qualquer falta de sincronia entre estes dois elementos, qualquer defasagem entre querer e materializar, implica no prejuízo da espetacularidade corporal.

A manifestação inclui também a relação com o espectador, visto que algo só é espetacular dentro de um contexto de relação sujeito-objeto. Aquilo que se define como dotado de espetacularidade não o é por si, existe a necessidade de um sujeito que ao observar um corpo o defina como espetacular. A definição de algo como espetacular envolve o fato de que o corpo espetacular é um corpo que afeta, que muda o estado dinâmico de um corpo que o observa. Existe uma comunicação entre vontades, um querer que incentiva ou barra outro querer, um objeto que transforma o sujeito e vice-versa, numa relação de mútua influência.

Este caminho que vai do impulso à manifestação se dá a partir de procedimentos que agem em duas esferas de ação, que embora inseparáveis na prática podem ser analisadas separadamente. Uma é a esfera da consciência, a qual não possui uma realidade tangível, a outra é a do corpo enquanto estrutura sujeita e delimitada pelo tempo e pelo espaço.

O trabalho sobre a atenção-consciência envolve o desenvolvimento das qualidades de testemunho e absorção consciente. Testemunhar indica uma condição na qual o ator assume o papel de observador, caracteriza-se por ser uma consciência ampla e fluida dos processos bio-psíquicos que ocorrem durante a ação. Absorção implica em envolver-se totalmente na ação. Este envolvimento, no entanto não significa distração, antes é o ato de estar totalmente presente e atento naquilo que se faz, deixando-se transformar pela ação e pelo ambiente.

Absorção e testemunho ocorrem simultaneamente permitindo o reconhecimento e a criação dos impulsos. É a união destas duas qualidades realizada pelo ator durante sua ação que permite que a vontade-impulso se manifeste. O trabalho sobre a atenção-consciência é o pano de fundo a partir do qual se tece a espetacularidade corporal.

Ocorrendo de maneira conjunta ao trabalho sobre a atenção-consciência, existe a ação sobre os aspectos fisiológicos do ator. Aqui o foco encontra-se na manifestação da vontade-impulso, envolvendo a preparação corporal e o desenvolvimento de qualidades físicas que permitem o livre fluxo do impulso, quais sejam: a administração dos níveis de tensão do corpo, envolvendo a percepção corporal; flexibilidade dos músculos e articulações; precisão, ligada às idéias de repetição, controle e graça; equilíbrio e oposição; e respiração e sua relação com as ações físicas e sonoras do corpo.

Todo o trabalho que envolve a construção do corpo espetacular pressupõe, no entanto, a sincronia entre os aspectos físicos e psíquicos, uma vez que a espetacularidade corporal é impulso e manifestação ao mesmo tempo, o corpo do ator sendo formado por carne, ossos e vontade.

Concluir um trabalho parece sempre um iludir-se. Na verdade, descansa-se um momento para observar o caminho percorrido e os marcos que indicam outros caminhos.

Conclusão indica o fim de alguma coisa, porém penso que concluir uma pesquisa assemelha-se ao ato de colher. Preparou-se um terreno, plantou-se e colheu-se os frutos, o agricultor volta para sua casa cansado e com certo nível de satisfação,

mas alguns dos frutos colhidos já se encontram novamente em baixo da terra servindo de semente, esperando o arado e a chuva que aponta no horizonte.

Concluir um trabalho é voltar ao ponto de início.

REFERÊNCIAS*

BARBA**,** Eugênio. **A canoa de papel:** Tratado de Antropologia Teatral. Tradução Patrícia Alves; São Paulo: Hucitec, 1994. 252 p.

_____. O Corpo Dilatado. In BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator:** Dicionário de Antropologia Teatral. Traduzido por Luís Otávio Burnier, Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg, André Telles; Campinas, SP: HUCITEC; Editora da UNICAMP, 1995. pp. 54 – 63.

BEYER, Stephan. **The cult of Tara:** Magic and Ritual in Tibet. Berkeley: University of California Press, 1973. 542 p.

BHARUCA, Rustom. **Theatre and the World:** Performance and the politics of culture. New York: Routledge, 1993. 250 p.

DAL FORNO, Adriana. **A Organicidade do Ator.** 2002. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. 89 p.

DA SILVA, Vagner Gonçalves. **O Antropólogo e sua Magia.** São Paulo: EDUSP, 2000. 194 p.

DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. **Corpo e Ancestralidade:** Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002. 146 p.

DOS SANTOS, Juana Elbelein. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis: Vozes, 1992. 240 p.

GROTOWSKI, Jerzy. **Tecniche Originarie Dell'Attore**. Tradução Luisa Tinti. Roma: Universitá di Roma, 1982. 303 p.

* Baseada na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

_____. **La Voz.** Texto sem Referência. pp 427-458.

HERNANDEZ, Márcia Maria Strazzacapa. **O Corpo Em-Cena.** 1994. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994. 163 p.

KELEMAN, Stanley. **Mito e Corpo:** Uma conversa com Joseph Campbell. Tradução Denise Maria Bolanho; 2, São Paulo: Summus, 2000. 116 p.

KHADRO, Chagdud. **Comentários sobre Tara Vermelha.** Tradução Cândida Bastos; Porto Alegre: Rigdzin ,1997. 95 p.

OIDA, Yoshi. **Um ator Errante.** Tradução Marcelo Gomes; São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. 220 p.

PESSOA, Fernando. **Poesia**: Alberto Caeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 306 p.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. Tradução Nadja Miranda. In GREINER, C. (Org.); BIÃO, Armindo (Org). **Etnocenologia:** Textos Selecionados. São Paulo: Annablume, 1998. pp 23 – 29.

RIMPOCHE, Sogyal. **O Pequeno livro da Meditação.** Tradução Vera Dias de Andrade Renoldi; São Paulo: Best Seller, 1994. 66 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação.** Tradução M. F. Sá Correia; Rio de Janeiro: Contraponto, 2001. 234 p.

TURNER, Victor. Liminal to Liminoid. In Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology. *In* **From Ritual to Theatre**: The human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982. pp. 20-60

SUJIVA. **Essentials of Insight Meditation Pratice:** A Pragmatic Approach to Vipassana. Malaysia: Buddhist Wisdom Centre, 2000. 316 p.

SUZUKI, Shunryu. **Mente Zen, mente de principiante**. Tradução Odete Lara; São Paulo: Palas Athena, 1994. 136 p.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Liane. Comer Comendo. **Vida Simples**. São Paulo: Editora Abril, nº 20, 2004. p. 63-65.

BARBA, Eugênio. **Teatro:** Soledad, Oficio y Revuelta. Tradução Lluís Masgrau; Rina Skeel. Argentina: Catálogos, 1997. 383 p.

BARBÁRA, Rosa Maria Susanna. **A Dança do Vento e da Tempestade.** 1995. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

BEER, Robert. **The Encyclopedia of Tibetan Simbols and Motifs**. Boston: Shambhala Publications, 1999. 363 p.

BIAGINI, Mario. Incontro all'Università 'La Sapienza'. **Rivista de Cultura Teatrale – Versiomne On-Line.** Disponível em: <http://www.gigantedellamontagna.it/sommario .html> Acesso em: 24 de Junho de 2002.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 103 p.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1993. 414 p.

_____. **O Poder do Mito.** Tradução Carlos Felipe Moisés; São Paulo: Palas Athena, 1990. 242 p.

_____. A Lição da Máscara In **As Máscaras de Deus:** Mitologia Primitiva**.** Tradução Carmen Fischer; São Paulo: Palas Athena, 1990. pp. 31-52.

_____. A Estampagem ou Marcas da Experiência In **As Máscaras de Deus:** Mitologia Primitiva**.** Tradução Carmen Fischer; São Paulo: Palas Athena, 1990. pp. 53-114.

_____. A Índia Budista In **As Máscaras de Deus:** Mitologia Oriental**.** 4ª. Edição.Tradução Carmen Fischer; São Paulo: Palas Athena, 2002. pp. 195-253.

_____. O Tibete: O Buda e a Nova felicidade In **As Máscaras de Deus:** Mitologia Oriental**.** 4ª. Edição. Tradução Carmen Fischer; São Paulo: Palas Athena, 2002. pp. 393-401.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 223 p.

_____. **Al actor: sobre la técnica de actuación**. Tradução Jose Villarba Pinyana. México: Editorial Diana, 1955. 238 p.

COPELIOVICH, Andréa. **A Construção do personagem através do ritual:** Uma proposta de aprendizado para o ator. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, sem especificação de data.

DE SOUZA, Júlia Paula Motta. **Watsu:** Um Caminho para a Unidade. 2001. Dissertação (Mestrado em educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. 199 p.

DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação.** 1996. 146 p. Tese (Doutoramento) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa:** O Sistema Totêmico na Austrália. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 535 p.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes; São Paulo: Perspectiva, 1996. 191p.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local:** Novos Ensaios em antropologia interpretativa. Tradução Vera Mello Joscelyne; Petrópolis: Vozes, 2000. 366 p.

GOLDSTEIN, Joseph. **Meditação e Visão Interior**: Aprendendo a ser livre. Tradução Rodolpho Eduardo Krestan; São Paulo: Pensamento, 1996. 188 p.

GOVINDA, Lama Anagarika. **Fundamentos do Misticismo Tibetano:** De acordo com os ensinamentos esotéricos do grande mantra OM MANI PADME HÚM. Tradução Dr. Georges da Silva e Rita Homenko. Pensamento: São Paulo, 1990. 319 p.

GREINER, Christine (Org.); BIÃO, Armindo (org). **Etnocenologia:** Textos Selecionados. São Paulo: Annablume, 1998. 193 p.

GREINER, Christine. **O Teatro Nô e o Ocidente.** São Paulo: Annablume, 2000. 144p.

GROTOWSKI, Jerzy**.** De la Compañía Teatral a el Arte como Vehículo. **Máscara**, México: Ed. Escenologia, nº11-12, Ano3, 1993. pp. 04-17

_____**.** Lo que Fue. **Máscara**, México: Ed. Escenologia, nº11-12, Ano3, 1993. pp. 39-46.

_____**.** El Performer. **Máscara**, México: Ed. Escenologia, nº11-12, Ano3, 1993. pp. 78-81

_____**.** Los Ejercicios. **Máscara**, México: Ed. Escenologia, nº11-12, Ano3, 1993. pp. 27-38

_____. **Em Busca de um Teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 208 p.

GYATSO, Tenzin. **O Livro de Ouro da Felicidade**: Um guia prático aos estágios da meditação. Tradução Bazan Tecnologia e Lingüística; Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 251 p.

HANH, Thich Nhat. **Meditação Andando**: Guia para a paz interior. Tradução Edgar Orth; Petrópolis: Vozes, 2003. 79p.

LOPES, Sara Pereira. **Diz Isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro.** 1997. Tese (Doutoramento) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MAGNO, Mariane Ribas. **O Ator, Um Organismo Consciente em Ação.** 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. 117 p.

MAROCCO, Inês Alcaraz. Considérations Méthodologiques In _____. **Le Geste Spectaculaire dans la Culture "Gaucha" du Rio Grande do Sul-Brésil.** 1996. pp. 07-43. Tese (Doctorat em esthétique, Sciences et Technologie des Arts) – Universidade Paris VIII, U.F.R., Paris, 1996. 598 p.

MATURANA, Humberto. **A Ontologia da realidade**. Organizadores Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 355 p.

MAUSS, Marcel. Noção de Técnica Corporal In _____. **Sociologia e Antropologia.** [S.I.]. São Paulo: EPU/ Edusp, 1974. pp 211-233

MULLER, Regina Pólo. O corpo em Movimento: Mortos e Deuses na Dança de São Gonçalo In **Cadernos CERU**, São Paulo, Série 2, n. 12, pp. 91-113.

NUNES, Sandra Meyer. O Corpo do Ator em ação In GREINER, Christine (org.); AMORIM, Cláudia (org.). **Leituras do Corpo.** São Paulo: Annablume, 2003. pp. 119-136.

OIDA, Yoshi. **O ator Invisível**. Tradução Marcelo Gomes; São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001. 174 p.

OLSEN, Mark. **As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado:** Ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004. 144 p.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski Traza los Caminos: Del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985). **Máscara**. México: Ed. Escenologia, nº11-12, Ano3, 1993. pp. 96-116.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução Maria Lúcia Pereira; J. Guinsburg; Rachel Araújo de Baptista Fuser; Nanci Fernandes. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.

POWERS, Mala. Michael Chekhov's Chart for Inspired Acting In CHEKHOV, Michael. **On the technique of acting**. New York: Harper Perennial, 1985. pp. xxxv – xliv.

RAPPAPORT, Roy A. **Ritual and Religion in the Making of Humanity.** United Kingdom: Cambridge University Press, 2001. 312 p.

RICHARDS, Thomas. **Al Lavoro con Grotowski Sulle Azioni Fisiche.** Milano: Ubulibri, 1993. 141 p.

RIMPOCHE, Chagdud Tulku. **Portões Da Prática Budista.** Tradução Manoel Vidal; Porto Alegre: Rigdzin, 1996. 293 p.

RIMPOCHE, Sogyal. **O Livro Tibetano do Viver e do Morrer.** Tradução Luís Carlos Lisboa; São Paulo: Palas Athena, 1999. 530 p.

RINI, Roberto. Essere nell'origine. Da Jerzy Grotowski a Thomas Richards: Riflessioni sul decondizionamento della percezione. **Rivista de Cultura Teatrale – Versiomne On-Line.** Disponível em: <http://www.gigantedellamontagna.it/sommario.html> Acesso em: 24 de Junho de 2002.

SCHECHNER, Richard. Play. In **Performance Studies**: An introduction. London and New York: Routledge, 2002. pp. 79-109.

_____. Drama, Script, Theater, and Performance In SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** Edição Revisada e Expandida. New York: Routledge, 1994. pp. 68-105.

_____. From Ritual to Theater and Back: The Efficacy-Entertainment Braid In SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** Edição Revisada e Expandida. New York: Routledge, 1994. pp. 106-152.

_____. Ethology and Theater In SCHECHNER, Richard. **Performance theory.** Edição Revisada e Expandida. New York: Routledge, 1994. pp. 207-250.

SMITH, Craig. **Mudra Space Awareness:** A Recollection. Disponível em: <http://www.shambhala.org./centers/toronto/msainfo.html> Acesso em: 10 de Junho de 2005.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais:** A Pesquisa Qualitativa em Educação. São Paulo: Atlas, 1987. 175 p.

TRUNGPA, Chögyam. **Shambhala:** A trilha Sagrada do guerreiro. Tradução Denise Moreno Pegorim; São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002. 197 p.

_____. **O mito da Liberdade e o Caminho da Meditação.** Tradução Aníbal Mari; São Paulo: Cultrix, 1988. 180 p.

_____. **Além do Materialismo Espiritual.** Tradução Octavio Mendes Cajado; São Paulo: Cultrix, 2002. 238 p.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual:** Estrutura e Antiestrutura. Tradução Nancy Campi de Castro; Petrópolis: Vozes, 1974. 248 p.

_____. Images and Reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film, and Spectacle in cultural Performance In _____. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ, 1988. pp. 21-32

_____. Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and drama? In APPEL, Willa (Ed.); SCHECHNER, Richard (Ed.). **By Means of Performance:** Intercultural Studies of Theatre and Ritual. New York: Cambridge University Press, s/d. pp.08-18

USARSKI, Frank. (Org). O Budismo no Brasil – Um Resumo Sistemático. In **O Budismo no Brasil**. São Paulo: Lorosae, 2002. p. 09-33.

VARELA, Francisco J; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A Mente Incorporada:** Ciências Cognitivas e Experiência Humana. Tradução Maria Rita Secco Hofmeister; Porto Alegre: Artmed, 2003. 293 p.

VAROTTO, Daniela. **Fisicidade e Imaginação:** A Construção do Corpo-Mente Orgânico do Ator. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. 86 p.

VIMALARAMSI, Ven. U. **The Anapanasati Sutta:** A practical guide to mindfulness of Breathing and Tranquil Wisdom Meditation. Taipei: The corporate body of the Buddha educational foundation, 2004. 93 p.

WALTERS, J. Donald. **Meditação para Iniciantes.** Tradução Marco Antônio Castilho. Osasco: Novo Século, 2002. 119 p.

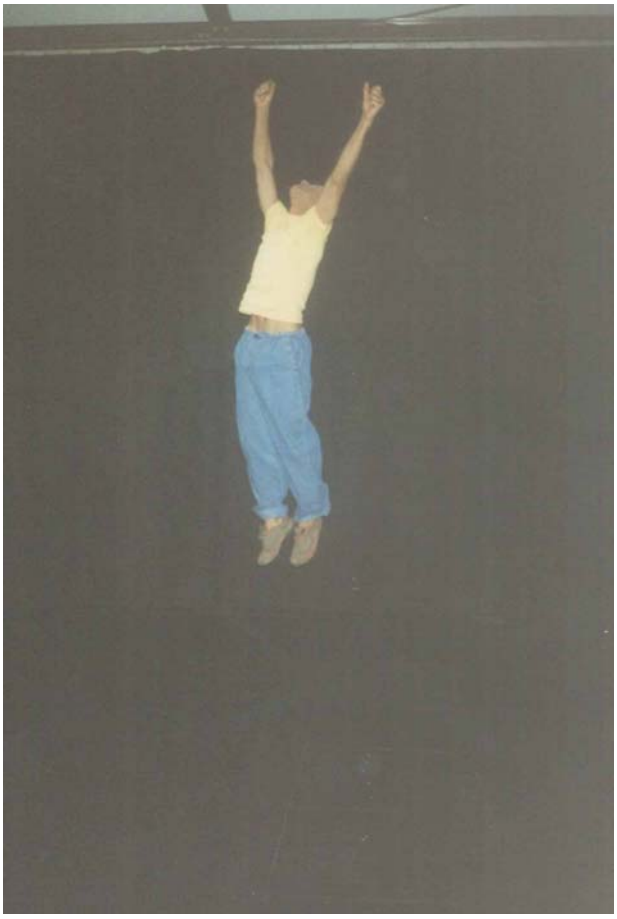
WOLFORD, Lisa (Ed.); SCHECHNER, Richard (Ed.). Part III: Objective Drama 1983-1986. In _____. **The Grotowski Soucerbook.** New York: Routledge, 1997. pp. 281-364

APÊNDICE I - IMPULSO

Aqui serão apresentadas fotos de ensaios do espetáculo Francisco, que ficou em cartaz durante o segundo semestre de 2004. Nestas imagens registraram-se os momentos iniciais da pesquisa a que se refere esta dissertação.

Partindo de um episódio da biografia de Francisco de Assis, sua conversão após a batalha de Perúgia, buscou-se através da reunião dos imaginários individuais de cada aluno-ator construir um discurso cênico onde a tônica era a relação entre o Francisco do passado e os Franciscos dos dias atuais. A fala foi abolida do espetáculo, centrando-se o conflito no jogo estabelecido através das ações e movimentos dos atores.

Optou-se por chamar este apêndice de Impulso em razão de que aqui se iniciou o estabelecimento das bases que permitiriam a verificação dos princípios envolvidos na construção do corpo espetacular. Era também o primeiro trabalho de grande parte do elenco. Neste instante a semente estava ainda na terra, escondida.



APÊNDICE II - MANIFESTAÇÃO

Este apêndice traz as imagens de apresentações do espetáculo “O Noviço”, de Martins Pena. Refere-se ao segundo ano da pesquisa, quando a semente já oferecia seus primeiros brotos. Neste momento as relações entre o corpo espetacular observado no ritual e o do ator mostravam-se mais claramente, os princípios sendo trabalhados através de procedimentos encontrados em sala de ensaio, junto aos alunos-atores. Ainda que não houvesse uma discussão específica sobre a investigação, havia uma troca de informações entre o pesquisador e o elenco a partir das necessidades surgidas durante o processo criativo em si. Assim, sempre estavam presentes dois pontos de vista simultâneos sobre o trabalho. O “desde dentro”, no qual os alunos e o professor enxergavam o espetáculo e buscavam superar as dificuldades que surgiam durante a montagem, e o “desde fora”, solitário, do pesquisador que identificava nos caminhos e descaminhos da criação os princípios e procedimentos para a construção do corpo espetacular.