

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

O ATOR EM JOGO

DAVES OTANI

CAMPINAS/ 2005

UNIDADE BC
Nº CHAMADA: _____
T/UNICAMP Otani
V. _____ EX. _____
TOMBO BCCL 73585
PROC 16.145-07
C _____ D X
PREÇO 4,00
DATA 31/07/07
BIB-ID 417603

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8 / 6244

Otani, Daves.

Título: O ator em jogo. / Daves Otani. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Márcio Aurélio Pires de Almeida.

Dissertação (mestrado)- Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Teatro.
2. Ator.
3. Jogo.
4. Constantin Stanislavski.
5. Capoeira.
6. Interpretação. I. Almeida, Márcio Aurélio Pires de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "The actor playing"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Theater - Actor^P Play – Constantin Stanislavski
Capoeira - Acting

Área de concentração: Teatro – práticas interpretativas

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida

Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva

Profa. Dra. Sara Lopes Pereira

Profa. Dra. Maria Lúcia Fabrini de Almeida

Data da defesa: 25 de Julho de 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

O ATOR EM JOGO

DAVES OTANI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida.

CAMPINAS – 2005

Dedicado a:

Meus pais, Ilda e Tane,
pelo apoio de sempre, pelo carinho, pela
compreensão.

A Ilda,

Pela força do espírito e da fé.

Ao Tane,

Pela força de agir e a coragem .

Meus irmãos,

Fábio e Humberto (Bito e Beto),

que estão sempre comigo.

Verônica,

pelo caminho e pelo carinho.

Agradecimentos a:

Boa Companhia,
meu porto.

Bons companheiros,
meus companheiros,
os de sempre e os de agora,
os que foram e os que estão.
Eduardo Osorio, Alexandre Caetano,
Moacir Ferraz e Verônica Fabrini.

Aos grandes amigos,
eles sabem.

A Cá e ao Betinho,
que chegaram e ficaram.
Ao Márcio Aurélio,
pela atenção, a firmeza,
por estar ao meu lado
e me ajudar a descobrir o jeito de falar.
Lúcia Fabrini,
que organizou as idéias,
com generosidade, extremo respeito,
suavidade e olhos de lince.

PRIMUS,
Max, Bel, Léo, Paulinho
Pinta, Célia, Armando e Ísis.

Elencos de Mister K.:
ARENA e os que fizeram a
aventura
Os então MATULA
que aceitaram o desafio de
continuar o caminho.

Fabi (Fabiana Fonseca), que
ficou.
Clermont, bom companheiro.

Beça (Maurício Venâncio).
Jaça (Jacinto Rodrigues)
e *Grupo Semente de
Esperança*.

Marcelo Lazzaratto.

João da Neves.

Kleber Vallim.

A divina e sagrada dança
Do Universo

RESUMO

O Ator em Jogo é uma reflexão pessoal sobre aspectos do processo criativo em dois espetáculos teatrais encenados pelo grupo *Boa Companhia*: PRIMUS (adaptado do conto “Comunicado a uma Academia”, de Franz Kafka) e MISTER K. E OS ARTISTAS DA FOME (adaptado do conto “O artista da fome”, de Kafka).

Utilizando a experiência prática da capoeira, que serviu como *matriz criativa* nessas duas montagens, em cada uma a seu modo específico, faço uma reflexão a partir de um diário que relata experiências relacionadas a apresentações de PRIMUS em uma excursão pelo Brasil e a montagem de MISTER K. nas cidades de Campinas e Erlangen (Alemanha).

Essas experiências proporcionaram uma volta a conceitos de Stanislavski, que são rediscutidos por Kusnet, e que se referem a princípios da construção e apresentação do *corpo espetacular*.

A capoeira permitiu refletir sobre possíveis processos limitadores da compreensão da personagem, essa investigação se apóia no conceito de *interdição do corpo*, segundo Ana Maria Freire e na pedagogia do oprimido, segundo Paulo Freire. É uma busca de um olhar cuidadoso para minhas próprias atitudes dentro do processo criativo que se limitariam em virtude de um modelo global de opressão à livre expressão do corpo. Desse modo, ela ampliou a compreensão viva do *sentido de jogo* para mim no fazer teatral.

ABSTRACT

The Actor Playing is a personal reflection about the aspects of the creative process in two theatrical plays, staged by the group *Boa Companhia* (*Good Company*): PRIMUS (adapted from Franz Kafka's short story, "A Report to an Academy") and MR. K E OS ARTISTAS DA FOME (Mr. K. AND THE HANGER ARTIST, also adapted from Franz Kafka's short story: "The Hunger Artist").

Using the practical experience of the *capoeira*, that served as a *creative matrix* in these two theatrical plays, each one in its specific way, I make a reflection based on a diary that reports experiences concerning PRIMUS, during an excursion in Brazil, as well as the work on MR. K. E OS ARTISTAS DA FOME, in the cities of Campinas (SP/ Brazil) and Erlangen (Germany).

These experiences turned me back to Stanislavsky's concepts that are rediscussed by Eugênio Kusnet, addressing the principles of the construction and presentation of a *spectacular body*.

The *capoeira* allowed us to reflect upon possible limiting processes of the understanding of the character. This inquiry is supported by the concept of *interdiction of the body*, according to Ana Maria Freire and Paulo Freire's "pedagogy of the oppressed" (as presented in his book *Pedagogia do Oprimido*). It is a search of a careful look for my own attitudes inside the creative process, which would be limited due to a global model of oppression to the free expression of the body. In this way, it gave me a widely understanding of the *sense of the play* in the theatrical role.

O ATOR EM JOGO

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	08
Capítulo 1 - PARTIDA: Stanislavski.....	15
1.1 - CAPOEIRAGEM.....	24
1.2 - <i>LEVANTA A CABEÇA, CAPOEIRA</i>	45
Capítulo 2 - APRENDENDO A JOGAR.....	51
2.1 - PRIMUS.....	51
2.2 - DIÁRIO (Brasil afora).....	54
Capítulo 3 - JOGANDO.....	71
3.1 - MISTER K. E OS ARTISTAS DA FOME.....	71
3.2 - DIÁRIO (Campinas e Erlangen).....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
BIBLIOGRAFIA.....	93

INTRODUÇÃO

Esse trabalho é uma reflexão sobre meu próprio *processo metodológico* de interpretação. A capoeira é o elemento de apoio que gerou esse estudo e proporcionou reconsiderar conceitos técnicos do fazer teatral. Com a capoeira voltei meus olhos com mais acuidade para o *sentido de jogo* no ofício de intérprete teatral. Por meio do *jogar* diário penso ter encontrado uma nova forma de me relacionar com meu corpo expressivo, transgredindo modelos pessoais, desafiando paradigmas, me propondo a vencer possíveis *interdições*. Esse processo transformador procura ser conduzido pela observação sensível e objetiva da criatividade, e nesse sentido, toma como ponto de partida, sobretudo, o pensamento de Stanislavski aplicado a metodologia do ator, uma vez que Stanislavski desenvolve conceitos que fundamentam o proceder prático do intérprete teatral.

Meu *processo metodológico* se dá dentro da Boa Companhia, aonde venho trabalhando há doze anos como ator. A companhia surgiu em 1992, a partir de trabalho extraclasse da disciplina *Dança, Música e Ritmo*, do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, ministrada por Verônica Fabrini¹. A partir de então se formou um núcleo de pessoas interessadas em juntas pesquisarem a cena teatral; o grupo vem, nesses doze anos, sob direção artística de Verônica Fabrini, realizando um trabalho contínuo de pesquisa. Encenou adaptações de *Otelo*, de Shakespeare; *O Sonho*, de Strindberg; *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues; *Banquete*, de Qorpo Santo; *O Senhor Puntilla e seu Criado Matti*, de Brecht; *Love me*, musical de bolso com textos de vários autores; *A Busca do Cometa*, de João das Neves; *Primus*, adaptado do conto “Comunicado a uma Academia” de Franz Kafka; *Josefina, A Cantora ou O Povo dos Ratos* (de conto homônimo) de Kafka; *Mister K. e os Artistas da Fome* (do conto “Um Artista da Fome”), de Kafka, entre outros trabalhos. Os três últimos espetáculos citados

¹ Verônica Fabrini, Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas da UNIICAMP, é também atriz e diretora da Boa Companhia; dirigiu, nesses doze anos de trabalho, oito espetáculos e cinco performances, dos quais participei como ator. Embora o grupo trabalhe com outras direções, em trabalhos específicos, como em JOSEFINA, A CANTORA OU POVO DOS RATOS, espetáculo dirigido pela diretora chilena Cláudia Echenique, a direção artística geral é de Verônica.

compõem a TRILOGIA KAFKA, série de três adaptações de contos do autor tcheco que põe na cena questões acerca do artista e de sua obra, suas relações, seu significado e contradições.



Daves Otani, no espetáculo PRIMUS.

Foto: Gil Grossi.

Primus - o primeiro espetáculo da TRILOGIA, e que começa a lhe definir um caráter - surgiu em um momento em que o trabalho da Boa Companhia ganhava bases mais sólidas. O grupo havia perdido alguns membros e todo o repertório arduamente estruturado nos anos anteriores (*Primus* é de 1999), se perdeu; o espetáculo nasceu dessa perda e foi essa uma hora de repensar nosso

trabalho em grupo. É no processo criativo de *Primus* que está a origem da presente reflexão. A peça é uma metáfora do processo cultural de aprendizagem; um macaco, capturado na selva, que aprende a imitar os homens e se torna um astro do teatro, está comunicando à academia seu processo de transformação. Essa saborosa metáfora me levou a pensar sobre meu próprio processo de aprendizagem.

Mister K e os artistas da fome - terceiro espetáculo da TRILOGIA KAFKA² – montado três anos mais tarde, por ser uma co-produção internacional³, acabou por conduzir meu olhar para um modo brasileiro no meu lidar com o corpo expressivo, e ampliou a visão do treinamento que vinha praticando. Desse modo, analisarei dois momentos específicos vividos por mim com a Boa Companhia, e por meio do relato em forma de diário desses momentos, farei apontamentos na

² O segundo espetáculo da TRILOGIA KAFKA, *Josefina, A Cantora ou O Povo dos Ratos*, não é diretamente relacionado à presente pesquisa por eu não participar dele como intérprete (apenas como iluminador). Entretanto, em cena, estão Verônica Fabrini e Marcelo Lazzaratto (iluminador de *Mister K*. e parceiro da Boa Companhia em outros trabalhos); o que proporciona, com esses profissionais, uma troca de opiniões sobre questões aqui levantadas.

³ Essa peça foi montada em 2003 a partir do convite da Internationale Woche des Jungers Theaters, organização sediada em Erlangen, Alemanha. O convite surgiu em 2002, quando a Boa Companhia apresentou o espetáculo *Primus*, no Festival Arena-02, organizado pela entidade. Em 2003, o espetáculo estreou no Arena-03, com um elenco formado por pessoas de diversas nacionalidades. Foi premiado pelo Júri como o Melhor Espetáculo do Festival.

busca de melhor entender esse caminho individual, ainda que procurando revelar também seu caráter coletivo. O primeiro bloco desse diário refere-se à viagem realizada pela Boa Companhia por seis estados do Brasil dentro do projeto Palco Giratório⁴, com o espetáculo *Primus*, entre outubro/ novembro de 2002. O segundo bloco refere-se a dois períodos: um primeiro, passado em Barão Geraldo, Campinas, em início de montagem de *Mister K. e os Artistas da Fome*; e um segundo, de quarenta e cinco dias, passados na Alemanha, entre junho/ julho de 2003, durante processo final de montagem de *Mister K.* (referir-me-ei assim ao terceiro espetáculo da trilogia).



Alexandre Caetano e Daves Otani, em MISTER. K. E OS ARTISTAS DA FOME. Foto: Jefferson Coppola

Ao elaborar este trabalho optei pela forma de diário por acreditar que a transformação do corpo do ator se faz através de uma observação cotidiana, sendo portanto, o diário uma ferramenta adequada e poderosa ao alcance do ator que está em viagem; sua forma narrativa tem sido para mim um exercício frutífero. Relatando as passagens do meu viver vou treinando o contar e o viver das minhas personagens, estabeleço um procedimento de traduzir imagens e sensações em linguagem, treino o fazer poético. Por meio da narrativa do diário venho registrando experiências importantes e resgatando-as no contexto deste trabalho.

Esse estudo busca organizar algumas narrativas feitas em momentos contundentes da minha experiência profissional. É, portanto, uma avaliação crítica das experiências e procedimentos passados, por meio das quais busco

⁴ Palco Giratório é um projeto do SESC - Nacional de levar teatro às mais diversas localidades, em um período condensado, em que os participantes dos espetáculos ministram oficinas práticas relacionadas à montagem que estão apresentando. Passamos por dezessete cidades, realizando 15 oficinas e 23 apresentações, em um período de 52 dias nos estados do MT, RO, AC, PE, CE e RS.

transformar (dialogar com) o presente e preparar (remeter ao) o futuro. É também um exercício de memória, pois é desta faculdade que procuro revigorar minha relação com meu *agir poético*.

Realizei a pesquisa a partir da observação diária da minha prática artística, esforçando-me em conduzir de maneira consciente e ética, a relação de meu ofício com minha vida, assim buscando transformar as relações sociais e pessoais.

A capoeira foi um dos elementos de apoio (uma das *matrizes criativas*, uma ferramenta de suporte ao ato criativo, conceito que explicarei no primeiro capítulo) usados na construção do espetáculo *Primus*. É a partir dessa prática que comecei a refletir sobre questões técnicas concernentes ao trabalho do ator. Ela despertou em mim a curiosidade da investigação do meu corpo e de minhas vias criativas, ou seja, a curiosidade sobre o meu procedimento prático em cena.

Vivencio a capoeira como ator e como professor de teatro. De um lado ela permitiu um contato com minha corporeidade e um desejo de investigá-la; de outro, possibilitou ampliar essa investigação e, por meio do ensino, descobrir na observação do outro, as limitações e qualidades da minha própria atitude física e ética. Vejo implícita na capoeira uma abordagem pedagógica do corpo, aplicável ao treinamento do ator. Sendo assim, faço das vivências com essa prática, o mote da reflexão acerca do meu *processo metodológico de interpretação*.

Por outro lado este trabalho também está relacionado às pesquisas de Stanislavski, quer seja no uso da *memória*, quer seja no olhar para a importância das *ações*. O próprio escritor de *“Minha Vida na Arte”*⁵ fez esse percurso que vai da *memória emotiva* à *ação física*. Proponho-me, entretanto, a repensar Stanislavski e o próprio significado de sua terminologia, sob uma perspectiva pessoal que leve em conta as especificidades da cultura brasileira, no que ela pode oferecer para a prática corporal do ator.

Vejo o teatro como a arte do corpo em suas manifestações múltiplas. Toda ação que nele se processa passa pela fisicalidade, é *física*. Por ser a *ação* um material fundamental – obviamente imprescindível – para a criação teatral em

⁵ Stanislavski, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1989.

todos os seus níveis, não só no nível da atuação individual do intérprete mas também no nível da encenação, acredito que, chamá-la *física*, no caso desse estudo, seria talvez redundante. Chamo-a apenas *ação*. A memória, não a chamo *emotiva*, por abordá-la de uma forma mais geral, embora no momento de falar em prática, procure discutir também seu sentido *emotivo*.

A *memória* – como resgate de experiências – e a *ação* – como elemento reconfigurador do corpo nos seus processos interiores e exteriores – são ferramentas importantes na presente reflexão. Analisarei conceitos elaborados primeiramente por Stanislavski (tais como *instalação, círculos de atenção, linha contínua de ação, continuidade e consecutividade, objetivo da cena, objetivo da personagem, superobjetivo da peça*) valendo-me da prática do treino e do jogo da capoeiragem, sempre em paralelo com a cena. Stanislavski foi o primeiro a pensar em uma investigação sistematizada do trabalho do ator no Ocidente. Reporto-me a ele por entender que seu trabalho é um guia precioso nesse estudo, um primeiro passo na direção de um pensamento sobre meu próprio *processo metodológico*. Os conceitos de Stanislavski, que estão na gênese de minha formação acadêmica, de início me capturaram na investigação da cena suscitada pela capoeira.

Recorro ainda a Eugênio Kusnet, pela sua importância na história da interpretação no Brasil, à luz do método de Stanislavski, bem como por um aspecto fundamental em seu trabalho: o procedimento marcadamente prático de olhar para uma obra, a chamada *análise ativa*.

As adaptações dos três contos da TRILOGIA KAFKA foram feitas de modo essencialmente prático e essa maneira de conceber o fazer teatral está impregnada no trabalho da Boa Companhia. Desde sua origem, o grupo se utiliza de improvisações sobre o tema para chegar até a obra, ou seja, é a partir dos procedimentos práticos que procuramos criar nossos espetáculos. Estudar como eu penso e pratico a *análise ativa*, tendo Kusnet como guia, é uma tentativa de promover um diálogo entre a trajetória do meu trabalho e um modo de ver e proceder a interpretação teatral na história do Teatro Brasileiro.

Na procura de entender melhor o contexto histórico e social em que se insere meu corpo enquanto intérprete teatral, apoio-me nas afirmações de Ana Maria Freire que, ao pesquisar a história do analfabetismo brasileiro, detectou a *interdição do corpo*⁶ no processo de aprendizagem. A pesquisadora assim explica a categoria que vem explorando:

*“(...) percebi que a ideologia da dominação jesuítica usada para docilizar o índio, o colono e o negro, no início da colonização brasileira para favorecer o enriquecimento da Colônia Portuguesa e depois da própria Companhia de Jesus, foi tão eficiente que a classe dominante tomou-a para si como um dos mecanismos capazes de reproduzir a sociedade dos poucos que sabem e podem e dos muitos que permanecem excluídos e proibidos de ser e poder. Foi a essa ideologia que denominei a “ideologia da interdição do corpo” (...)”*⁷

Na trilha de desconstruir tais padrões de nossa educação *interditiva e hierarquizadora*⁸ cheguei até a *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, que afirma:

*O mundo é espetáculo, mas sobretudo convocação. E como a consciência se constitui necessariamente como consciência do mundo, ela é, pois, simultânea e implicadamente, **apresentação e elaboração do mundo.***⁹

Esse pensamento acerca do homem que apresenta, elabora e transforma o mundo por meio da consciência é uma das ferramentas para repensar minha relação com o aprendizado da arte cênica e com meus valores próprios.

⁶ Freire, Ana Maria Araújo. *O Analfabetismo no Brasil – da ideologia da interdição do corpo ou da ideologia nacionalista, ou como deixar sem ler e escrever desde as Catarinas (Paraguaçu), Filipas, Madalenas, Anas, Genebras e Apolônias e Grácias até os Severinos*. São Paulo (Cortez Editora: Biblioteca da Educação, Série 1 – Escola, Volume 4) 1989.

⁷ Freire, Ana Maria. *Paulo Freire. Pedagogia da Esperança*. São Paulo (Editora Paz e Terra), 1993, notas 39, pp. 231-232.

⁸ [Op. Cit. pp. 29-30]

⁹ Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1978, pp. 7-8 (grifo meu).

Além de ter contribuído na minha aproximação dos núcleos especificamente teatrais, tais como a *memória* e a *ação* em Stanislavski, a *análise ativa* em Kusnet, bem como outras formulações concernentes à atividade teatral e desenvolvidas por estudiosos do assunto (que serão examinadas no decorrer deste trabalho), a capoeira me aproximou do corpo brasileiro “interditado”, até porque esse jogo surgiu no meio dos excluídos, como um tipo de resposta criativa e eminentemente corporal à escravidão. Aproximou-me também da proposta de ação estratégica em Paulo Freire, na medida em que, para ele, o mundo sendo “espetáculo” e “sobretudo convocação” concebe a consciência do próprio mundo como “simultânea e implicadamente apresentação e elaboração do mundo”. Não é esse um modo dramático, dialogante, de conceber o mundo?

Entretanto a capoeira em si não é o foco desse estudo, mas a possibilidade de formalização de princípios que essa prática me proporcionou. O procedimento estratégico de atuação da capoeira frente ao jogo, assim como frente ao seu meio social, ajudou na organização da minha própria estratégia em relação a esses aspectos. Por ser uma manifestação da cultura popular afro-brasileira, a capoeira foi o elemento que voltou meu olhar para a interpretação do *corpo espetacular* a partir da observação e transformação do *corpo cotidiano*. Meu ponto de vista é de que meu trabalho de ator se constrói coletivamente na medida em que se beneficia com uma contribuição cultural própria do contexto social brasileiro e que por meio de minhas características e procedimentos como indivíduo/ intérprete busco interferir com minha personalidade na poética a ser desenvolvida nos espetáculos. A investigação é sobre minhas interferências e meus procedimentos, tendo o grupo como território de atuação.

1. PARTIDA: STANISLAVSKI.

“Vocês estão aqui para observar e não para copiar. Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com o que um outro já fez. (...) Vocês têm ritmos diferentes em sua fala e sua dança. E se quiserem criar um grande teatro terão de considerar todas essas coisas. Terão de usá-las para criar seu próprio método e ele poderá ser tão verdadeiro quanto qualquer método que já se descobriu”¹.

Constantin Stanislavski

A questão principal que passo agora a discutir é a do procedimento prático na abordagem do texto a ser montado (ou na abordagem do tema). Observo que o processo está freqüentemente relacionado a um espetáculo específico, sendo um treinamento conectado a uma montagem e a seu tema. Ao utilizar a capoeira como *matriz criativa*² para o espetáculo PRIMUS, a percepção do meu processo criativo – e aqui me refiro aos procedimentos que vão se repetindo, ao desenvolvimento do que chamo de *processo metodológico* - se torna cada vez mais clara. Essa percepção mais clara é resultado da vivência em cena e da vivência que resulta do estar em cena. Nesse sentido, o processo começa a se revelar em experiências que transcendem e transformam a prática, por meio da própria prática.

Nesse percurso de desvelamento do *processo metodológico*, noto que a *matriz criativa* em questão, a capoeira, proporcionou que minha percepção se voltasse a dois aspectos principais:

1) a constatação da existência de um modelo de pensamento que gera uma atitude de interdição do corpo, que poderia ser relacionada a bloqueios corporais e que resulta em uma tentativa de transgressão.

¹ Stanislavski, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira, 9ª Ed.), 1998, introdução de Joshua Logan, p. 13.

2) a reflexão sobre a prática dessa *matriz criativa capoeira* e seus resultados para o treinamento da cena se dá a partir de conceitos básicos do fazer teatral.

No primeiro caso, encontro eco nas colocações de Ana Maria Freire, bem como em Paulo Freire, e no segundo, em Stanislavski e Kusnet.

Quanto ao primeiro caso – a questão do paradigma de um pensamento limitador –, o considero como um apoio ao meu olhar sobre mim mesmo, sobre meu agir cotidiano em ofício. E esse olhar, que busca observar (ainda que inevitável seja fazê-lo, o faço aqui com intenção deliberada) a minha relação com as estruturas sociais e de produção em que estou inserido, se apóia na categoria proposta por Ana Maria Freire, dentro de um recorte antropológico: o conceito de impedimento ao saber através da interdição do corpo, conceito que leva em consideração o homem brasileiro e suas estruturas formativas.

Segundo essa concepção, as superestruturas da sociedade brasileira forjam um corpo controlado, voltado para o trabalho de produção que serve aos interesses econômicos, ao pensamento dominante que procura lucro por meio da exploração de seres dominados. Essa dominação se dá pela imposição do agir mecânico, racionalista, que despreza o aprendizado sensível. É um modo de pensar o mundo que se impõe às colônias e que coincide com a gênese da nação brasileira, no contexto da exploração marítima portuguesa. Essa maneira de agir frente ao aprendizado (ao ensino, a educação, as pesquisas e o próprio fazer artístico) começa a ser elaborada nesse período e vai se radicalizando e se tornado regra, perdurando até nossos dias. O Brasil foi uma nação construída para servir – ou destruída para servir - uma vez que a força de trabalho inicial, os índios, sofreu a caça, a escravidão e o extermínio em larga escala. Inverteu-se o modo local de viver a vida, um modo baseado na natureza, no corpo que dialoga com os fenômenos naturais, tirando deles seu ritmo, sua “lógica”, seu fluxo natural tal qual era cultivado até então.

Os escravos negros – que se não trouxeram a capoeira para cá, criaram-na aqui em moldes muito peculiares – foram forçados aos maltratos do corpo devido

² Estarei, a seguir, dissertando sobre esse e outros termos a serem utilizados no presente texto. Ver definição

à condição de escravos e submetidos à destruição das possibilidades de vida digna, geradas por um pensamento fundamentado na dominação e que molda toda nossa história. É importante refletir sobre o pensamento opressor a arte que cresceu nesse contexto, o corpo que traz essas marcas, como essas marcas ainda podem nos assombrar e nos assombam, quais as estratégias que temos usado e que podemos radicalizar na desconstrução desse corpo historicamente “interditado”. Busco refletir como vejo esse padrão bloqueador determinar atitudes em meu agir, e acredito que, com essa reflexão pessoal, esteja explorando uma estrada que é também coletiva, assim buscando colaborar na crítica dessas marcas de nossa etnia, na medida em que tento chamar a atenção para essa história, resgatada por Ana Maria Freire.

Esse modo de pensar que privilegia a produção de bens materiais, a hierarquia, a rigidez na conduta física e mesmo, moral, resulta numa atitude fria frente aos fenômenos artísticos mais próximos da sensibilidade e de um modo mais ritualístico³ de se relacionar com o mundo. Tal atitude implica numa maneira limitante de pensar o mundo,

Uma formação educacional que herda os equívocos dessa visão de mundo, acarreta certas conseqüências. Provoca em mim, por exemplo, certa dificuldade em me entregar às questões mais existenciais e sensíveis da personagem.

A capoeira, ritual e estratégia, conforme veremos no decorrer desse trabalho, proporcionou a possibilidade de transgredir esse modelo rígido, e fui percebendo isso enquanto estava transgredindo tal padrão. Não quero dizer com isso que este modelo tenha sido por mim superado de maneira absoluta. Estou, antes, refletindo se essa transgressão existe de fato, como ela se fez e se faz na prática. Por isso me aproximo também de Paulo Freire, que em seu livro *A Pedagogia do Oprimido*, articula uma estratégia de atuação frente à educação que reconsidera o papel do educador e que coloca o “leme” nas mãos do educando. Assim, me considerando um educando, um aprendiz, procuro nesse momento da

de *matriz criativa* na página 22 deste capítulo.

³ Embora o homem brasileiro traga em si a festa como alternativa de dialogar com a natureza mais perceptiva de si mesmo, Ana Maria Freire analisa como as super estruturas da sociedade brasileira procuram, na condução de suas políticas públicas educacionais, barrarem esse processo ritualístico.

minha carreira artística, tomar o leme em minhas próprias mãos. É certo que Paulo Freire e Ana Maria Freire estão interessados na questão da pedagogia e da alfabetização como ponto principal. Para isso, contudo, investigam um *modus operandi* na educação que determina uma forma de dominação. Transpondo esse raciocínio que eles desenvolveram para esse trabalho, voltado especificamente para as artes cênicas, o mais importante é como eu vejo o questionamento dos dois educadores, reflitam em minha atitude frente ao fazer artístico e como tento, por meio dessa “luz acesa” por eles, iluminar meu caminho.

Quanto ao segundo caso, ou seja, a abordagem das questões básicas do fazer teatral (e que por serem básicas não têm um caráter menor) resulta do estado inicial em que se encontra a sistematização que procuro fazer do *processo metodológico* que venho experienciando nos últimos anos. Ao começar a pensar o meu fazer teatral, naturalmente, as perguntas nasciam de conceitos por mim conhecidos nos primeiros anos de estudo. Isso me levou a crer que seria coerente – depois de ter passado por diferentes experiências profissionais - buscar respostas nesses conceitos que por serem básicos, ao mesmo tempo trazem uma grande complexidade. É complexo, para mim, entender a simplicidade de alguns fenômenos inerentes a minha profissão. E a simplicidade, em minha opinião, funda a profundidade. Quando Stanislavski começou a pensar em metodologia para o ator suas perguntas se remetiam aos passos iniciais desse processo: como fazer para treinar a construção e a condução de um papel? Perguntas básicas que não tinham sido formuladas em termos sistemáticos no Ocidente até então, e que até hoje o teatro segue se perguntando no rastro do encenador, ator e teórico russo.

PRIMUS me levou a buscar esse pensamento aparentemente simples que inaugura a relação profunda do homem e do profissional com seu agir; me trouxe a capoeira, e com ela, o olhar para os fenômenos da cena que podem passar despercebidos quando o ator crê-se já formado. PRIMUS me trouxe de volta a origem. Importante frisar como a atitude criativa para o espetáculo – a idéia da busca de um *corpo espetacular* – funda formas de agir, funda um *agir poético* que resignifica os fenômenos.

Poe meio da **minha leitura** sobre diversos conceitos de Stanislavski relidos por Kusnet (releitura sobre releitura), faço uma organização de pensamento sobre a minha prática. Tento também expor como o conceito de interdição do corpo – e o início de uma superação desse mecanismo interditivo - se caracterizariam dentro desse processo.

As perguntas remetem ao meu fazer teatral, dentro do contexto momentâneo de meu trabalho artístico e procuram respostas – ainda que eventualmente não as encontre - para me guiar na trilha de um mapeamento de meus procedimentos.

Ao longo desse trabalho, alguns conceitos serão utilizados (como já o foram *matriz criativa*, *corpo espetacular*, *processo metodológico* e *agir poético*); conceitos de uso comum na Boa Companhia, alguns restritos ao meu uso. Nessa pesquisa pretendo esclarecer meu entendimento desses conceitos para falar de prática. Dessa forma, procuro ampliar e aprofundar minha própria compreensão, e nessa investigação, esclarecer, ou, ao menos, situar o leitor dos aspectos do terreno em que estamos pisando juntos. Enumero e discuto os seguintes conceitos:

- *Espaço interno e espaço externo*: o ator é um recriador de espaços, busca, em seu ofício, inventar formas e conteúdos que preencham espaços, que existem de certa maneira, mas que passam a existir em outra instância a partir de sua atuação. São, portanto, espaços por ele recriados com novos sentidos. Ele atua no palco, na rua, no galpão, no tablado. Esse é o *espaço externo*, onde ele vai colocar seu corpo em movimento, sua voz em movimento (o som propaga-se no espaço), onde ele está. O *espaço externo* ganha novo sentido, porque ele se soma ao *espaço interno*; no *espaço externo* está (ou estão) o (s) ator (es). Mesmo que o intérprete não dê o sentido imaginário pleno ao espaço, ao pretender fazer teatro, ele está manipulando e articulando esses dois espaços. Todos nós, que vemos teatro hoje em dia, sabemos⁴ que existe *algo* que se passa com os intérpretes que se propõe a transformar nossa noção do tempo e do espaço quando estamos assistindo a uma peça. O teatro lida com

a transformação dessas dimensões: tempo e espaço. O *espaço externo* vai se transformar, de fato, quando o ator recria sua relação com seu *espaço interno*, ou seja, o que eu ator *sinto* e *penso* quando estou em cena. Por exemplo, se procuro provocar um *vermelho* na minha visão, ou se procuro pensar em um dia da minha infância em que senti certa dor análoga a essa que quero sentir, ou pelo menos uma dor da qual me lembrei, por algum motivo que nem sempre compreendo, quando fazia uma improvisação da cena (ou mesmo na apresentação da cena ao público). Sinto um lampejo que passa por certo ponto das minhas vísceras quando falo certo texto. Apenas me concentro na relação com o outro ator, e essa relação me trás a memória de um sonho qualquer. Ou essa relação me traz uma inexplicável distância absurda do momento presente que interessa na busca do sentido da cena. O *espaço interno* é a relação psicofísica do indivíduo/ ator consigo mesmo, a partir dos estímulos externos e da própria relação com seu objetivo de atuar no *espaço externo*. É o estado do ser que atua, seu estado interior, sua objetiva subjetividade.

O desenho do corpo no *espaço externo* chamo-o de *coreografia*; o desenho do corpo no *espaço interno* chamo-o de *corpografia*.

- *Espaço imaginário (coreografia e corpografia)*: existe o espaço externo ao corpo e o espaço interno do corpo, independentemente da consciência expressiva ou do desejo de se expressar. Quando se estabelece o propósito de *coreografar* e *corpografar* esses espaços eles se tornam *imaginários*, o *espaço imaginário* é a conjugação do *espaço externo* e do *espaço interno* de modo expressivo. Tal conjugação é elaborada pelo intérprete (pelos intérpretes e pelo encenador) no sentido de atingir os espectadores, de expressar idéias, provocar sensações e reflexões, através de *materiais* selecionados.
- *Materiais*: o preenchimento do *espaço interno (corpografia)* e do *espaço externo (coreografia)* é feito por meio da *seleção de materiais*, surgidos de formas diversas (no *processo metodológico*). *Material* é tudo que o ator utiliza no preenchimento do *espaço imaginário*. Um *movimento* (deslocamento nos espaços) é um *material*, a utilização da luz é um *material*, uma trilha sonora é

⁴ Mesmo que não de forma consciente, temos a representação compreendida pela grande maioria das pessoas

um *material*. *Seleção de materiais* é o ato de escolher *materiais* para dar vida ao *espaço imaginário*, é o ato de “costurar” *materiais* para chegar ao *objetivo da personagem* e ao *superobjetivo da peça* (conforme veremos oportunamente).

- *Processo metodológico*: consiste nos procedimentos práticos adotados e revistos, repetidos e descartados; as reflexões; a utilização do aprendizado como homem e profissional e a aplicação desse aprendizado no processo artístico e vice versa. As situações cênicas pelas quais venho passando como intérprete e a tentativa de uma organização prévia delas, bem como a aceitação dos elementos novos surgidos a partir do *agir poético*.
- *Agir poético*: é a busca de transformar *movimento* em *ação*, selecionando *materiais*, costurando sentidos para expressar uma idéia (para provocar sensações e reflexões), articulando *ações* com um propósito de criar espetáculos, promovendo um diálogo entre as diversas pessoas e os diversos elementos envolvidos na criação cênica.
- *Movimento* (deslocamento no espaço) e *ação*: o deslocamento tanto no nível *coreográfico* como no nível *corpográfico* é o *movimento*. O *movimento* pode ser, portanto, apenas externo ou apenas interno. O movimento que trabalha nos dois níveis ao mesmo tempo, buscando expressar-se e assim transformar o outro e o próprio intérprete que realiza tal movimento, passa a ser uma *ação*. *Ação* é, portanto, um movimento que preenche o *espaço interno* e o *espaço externo* ao mesmo tempo, é um *movimento* que, expressiva e propositadamente, transforma o espaço e o tempo. A *ação* é o principal *material* do intérprete.
- *Partitura/ Roteiro de ações*: a *partitura* é uma seqüência de *movimentos*. Pode ser apenas de *movimentos internos* (imagens, sensações) ou de *movimentos externos*. Uma *partitura* plena, contudo, é uma conjugação de *movimentos internos* e *externos*. A idéia de *partitura*, para mim, se confunde com a de *roteiro de ações*, que classifico como a seqüência das *ações* de uma cena. O *roteiro de ações* teria então um caráter mais coletivo (a seqüência de *ações*

hoje em dia, não propondo a me ater a anomalias.

dos atores organizada por eles e pelo encenador), enquanto a *partitura* se refere mais precisamente ao indivíduo (a seqüência de *ações* de um intérprete específico).

- *Energia*: é uma afinação dos *movimentos internos* com os *externos*, é a “cor” e o “sabor” que se dá a *ação*. Relaciona-se ao grau de envolvimento físico, psíquico e emocional do intérprete com determinada *partitura* ou *roteiro de ações*. O envolvimento desses três níveis varia de acordo com o objetivo do *roteiro de ações* em determinado momento da encenação. A *energia* mistura muitos conceitos, tanto os mais palpáveis, como força, tensão, intensidade e tamanho dos movimentos; como outros mais impalpáveis como *projeção* e *sensação*.
- *Projeção*: relaciona-se às distâncias, portanto, aos *círculos de atenção* (aos quais retornaremos oportunamente). É a diferença que estabeleço no dispêndio da *energia* para cada ponto de atenção na cena.
- *Imaginação Simbólica*: o *agir poético* vai cultivando a *imaginação simbólica*, que é um estado imaginante dentro do processo criativo. Através do pensamento poético vou entrando no fluxo de uma imaginação que, por si mesma, vai dando *materiais* para selecionar e preencher o *espaço imaginário*.
- *Corpo espetacular*: é um corpo em *ação*, conectado a um *objetivo de personagem* e a um *superobjetivo* da encenação. É o corpo do intérprete em cena, conjugando *materiais* para expressar. O *corpo espetacular* é um importante *material* do *encenador*.
- *Matriz Criativa*: é um elemento eleito para suscitar *materiais* que apóiem a criação e sustentem o *corpo espetacular* e a encenação. A *matriz criativa* pode surgir antes de iniciado o processo de montagem, ou como resultado do próprio processo de improvisação. Ela é um *material* importante para o encenador desenvolver o plano de ensaio, por isso, às vezes, ela é pensada anteriormente, dentro da concepção do encenador do que pretende atingir com o trabalho. Muitas vezes, entretanto, as improvisações dão pistas de novas matrizes a serem incorporadas ao trabalho.

- *Atmosfera*: é o clima resultante do conjunto de *ações* e *materiais* selecionados, com suas diferentes qualidades de *energia*. É a propagação pelo *espaço imaginário* das sensações nascidas da atuação dos atores em diálogo com os elementos diversos da encenação. Pode se conquistar uma *atmosfera* apenas com a atuação dos atores ou apenas com elementos da encenação que não contam com os atores, mas, em geral, a *atmosfera* é resultado de um conjunto harmônico de elementos cênicos.
- *Sentido de Jogo*: é o desejo de atingir um estado diverso do ser, resultado de uma coletividade disponibilizada para comunicar-se em um nível despreocupado de modelos rígidos. É esse desejo realizado, fazendo-se no espaço, livre de expectativas. É um estado imaginário presente. É um agora que pode esticar e estreitar a temporalidade, que resignifica os espaços tornando-os *imaginários*. Esse termo é central nesse trabalho, ele se refere à criação da cena ou à sua realização propriamente dita. É um estado em que o ator, consciente do seu propósito mas livre para descobertas, busca atingir novas significações a partir de *circunstâncias propostas* pelo texto e/ou pela encenação, através da criação e execução de *movimentos* e *ações*, em um espaço e em um tempo circunscritos ludicamente. Para aprofundar essa noção podemos apreciar a definição de jogo de Huizinga que, ainda que buscando seu sentido genérico, não restrito à criação cênica, pode esclarecer nossa compreensão do que venho definindo como *sentido de jogo* na cena teatral:

“(...) o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”⁵”.

No contexto desse trabalho, o que Huizinga chama de *regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias* se relaciona ao que chamo, no

rastró de Stanislavski, de *circunstâncias propostas* na cena teatral. Embora toda essa definição seja condizente com a capoeira é interessante notar como esse elemento, na sua dicotomia luta/ dança, frisa um *sentimento de tensão e alegria e a consciência de ser diferente da vida cotidiana*. Esses são, para mim, dois aspectos muito importantes na utilização dessa *matriz criativa* na criação teatral.

1.1 - CAPOEIRAGEM

“As chaves do futuro de utopia estão escondidas, quem sabe, na memória das lutas, “nas histórias dos simples, nas lembranças do velhos”.

Alfredo Bosi⁶.



Moacir Ferraz em PRIMUS.

Foto: Gil Grossi

Na obra *Capoeira Angola – Ensaio Social-Etnográfico*, Waldeloir Rego⁷ faz um estudo preciso da história do termo capoeira e de suas variações. Da obra *Novo Vocabulário Nacional / III*, de Carlos Teschauer, cita a definição de **CAPOEIRAGEM**, como **ATO DA CAPOEIRA**. Tendo em determinado momento, **agido** como um capoeira na utilização desse elemento como *matriz criativa*, despertando assim a atitude crítica de **como melhor agir** na atuação teatral, uso o termo *capoeiragem* em referência a esse modo próprio de utilizar a capoeira para a atuação cênica. Como as relações entre a capoeiragem e a cena são minhas e se referem a um

⁵ Huizinga, Johan. *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura*. São Paulo (Editora Perspectiva, 2ª Ed.), 1980, p. 33.

⁶ Bosi, Alfredo (organizador). *Cultura Brasileira: temas e situações*, São Paulo (Ática - 2ª ed.), 1992, p.41.

⁷ Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola, Ensaio Sócio-Etnográfico*, Salvador (Editora Itapuã), 1968.

modo específico de olhar para essa ligação, quando falar de *atuante*, estarei falando do capoeira⁸, considerando-o também, um jogador que procura construir um *espaço imaginário*.

Comecei a perceber, no jogo da capoeiragem, no olhar de quem comigo joga, uma chama diversa, um aspecto que confere força ao atuante e expressa, ao mesmo tempo, as características pessoais de movimento e atitude do jogador. Desse modo, pude começar a descobrir em cena (ficção mais elaborada) a importância da percepção do outro. Essa percepção mútua é o resultado do encontro dos jogadores e da disponibilidade de um entregar-se ao jogo do outro. Percebi ainda que esse encontro é influenciado pelo espaço em que se dá, e pelos observadores externos, ou seja, a platéia, o terceiro ponto do encontro (eu atuante, o outro atuante, a roda/ eu ator, o outro ator, a platéia).

Em princípio, a percepção do encontro, e da importância do espaço em que acontece esse encontro, fez-se, para mim, no nível das distâncias. Em jogo, fui registrando como distância e intensidade (no sentido do uso da energia e sua projeção) me confundem e que a desconstrução dessa confusão me é importante. Conseguindo a suavidade do jogo apenas nos momentos em que estou mais longe do outro jogador, a proximidade me traz o desespero dos atacados; então perco a noção do *espaço imaginário* e, portanto, a noção do sentido do encontro, o *sentido de jogo*.

Por que perco a noção do sentido do encontro quando perco a noção do espaço? Creio que é porque me concentro em defender ou atacar, e o *espaço imaginário* só pode se constituir se nasce de um princípio de jogo, em que atacar e defender são aspectos, mas de nenhum modo o único aspecto. A capoeiragem é um jogo em que não se ganha e não se perde; os atuantes buscam a espontaneidade para fluir o *sentido de jogo*. Penso que a capoeiragem dilui o ego e me ajuda a desenvolver a capacidade de transcender a mim mesmo e encontrar o outro.

Em cena, relaciono a minha confusão quanto às distâncias aos *círculos de atenção* e a *visualização*.

⁸ Podemos chamar o jogador de capoeira de *capoeirista* ou de *capoeira*, chamo-o *capoeira*, por entender que

Aqui começo a entrar no terreno de Stanislavski e Kusnet buscando discutir os sentidos de alguns conceitos expostos pelo primeiro e rediscutidos pelo segundo e que orientam meu *agir poético*. Como já disse, a reflexão sobre os conceitos e as terminologias é inspirada no trabalho desses dois diretores, teóricos e professores.

Círculo de atenção é o tamanho da *projeção* das *ações* para atingir o objetivo da personagem e da cena em cada momento e o grau de *energia* que eu, intérprete, despendo nos vários aspectos do agir da personagem e do meu próprio agir como ator. Esses *círculos de atenção* estão, naturalmente, inseridos em objetivos maiores tais como o *superobjetivo da peça*, meu objetivo enquanto ator, o do grupo que comigo trabalha, de modo que, em todas as pequenas ações e suas projeções, deve estar implícita a atitude maior do artista frente ao mundo. O *círculo de atenção* também não é único em uma cena; ao contrário, os diversos *círculos de atenção*, me ajudam a dividir a *projeção*, graduando-a. Em determinado momento estou agindo em relação à outra personagem enquanto projeto meu foco para a platéia; tenho, nesse instante, uma atenção para esses dois pontos. Concentro-me na platéia, sem perder o lastro de sensação que me une à outra personagem. Sei, contudo, que essa personagem é outro ator, e minha atenção é dividida entre esses “dois seres”. Atuo, nesse instante, em três frentes. A rigor, essas frentes, esses diferentes círculos, sempre existirão - em determinados casos, um deles pode não estar em jogo, ou estar de forma muito diminuta.

Reduzido no pequeno círculo na capoeiragem – circunscrevendo-me no objetivo do combate com o outro, atacar/ defender - esqueço de compor com os outros círculos maiores, perco-me. O espaço se reduz, o imaginário se estreita. Os *círculos de atenção* proporcionam uma *visualização* do espaço na sua multiplicidade (de distâncias e sentidos). Isso desenvolve a capacidade de alargar os *espaços internos* e livrar-se de uma possível redução. E então, a suavidade a que me referi, pode nascer na proximidade ou na distância, independe desse dado, já que ela vem do *jogo*. Desenvolvendo essa noção na capoeiragem, como

assim fica mais próximo de uma atitude global diante das coisas; sou sempre um jogador, não apenas na roda.

treinamento para o *processo criativo*, posso caminhar na direção de um *sentido de jogo* mais profundo.

Com a noção mais clara do *espaço imaginário* (através de uma gradação mais precisa no lidar com os *círculos de atenção*), tendo um *objetivo* definido para a personagem (buscar um *sentido de jogo*), terei como projetar minha ação para determinados aspectos do jogo, fazendo desses aspectos motes para a realização de uma ação mais fluida.

Poderia chamar esses procedimentos de pontos de atenção, entretanto penso que o termo *círculo* (como chamaram Stanislavski e Kusnet) proporciona a idéia dessa relação mais dinâmica com o espaço, que amplia a percepção da espacialidade para a profundidade, a largura e a altura da cena, tornando a cena efetivamente “espacial”. A *estrutura espiralada* do jogo da capoeiragem reforça, no atuante, essa noção mais completa do espaço.

Entendo, portanto, que quando estou próximo do outro jogador, tendo a restringir minha atenção na defesa/ ataque, aspecto talvez o menos importante do jogo da capoeiragem e então perco a noção da beleza (atenção ao prazer de jogar e à platéia que me assiste). Não distingo o ser imaginário que o outro jogador me propõe de um antagonista real, como se quem me atacasse fosse a “real” face do outro e assim *não visualizo* a situação imaginária. “Apanhar” ou “bater”, na situação imaginária, é apenas tempero para o prazer do movimento, da dança, que estabelecem uma relação criativa com a platéia (uma relação sagrada com o atuar, o *sentido de jogo*). Uma definição possível para relação criativa na capoeira seria a de que *nós, a platéia, fazemos a roda, delimitamos o espaço, cantamos, batemos palmas, para que vocês, jogadores, dancem e inventem para nós movimentos, situações, brincadeiras. Assim celebramos o ser e estar agora, e o projetamos ao eterno.*

Os capoeiras eram os protetores das Mães de Santo quando havia excursões rituais nas matas. Eram os protetores do sagrado e essa relação ancestral com o jogo, cultivada em mim uma proximidade com meu trabalho que desfaz a normatização do ofício como busca apenas do lucro. Observe esse pensamento de Jean Duvignaud:

“El flujo lúdrico que implicam esas actividades, a las que com demasiada precipitación se ha llamado “marginales”, diseminadas por todo el territorio de las civilizaciones industriales y que com frecuencia sirven de motivación oscura o inconsciente a la elección de algunas profesiones cuya función económica ciertamente se espera apartar de esse modo, es un flujo que probablemente provoque una revaluación de las relaciones entre el hombre y el trabajo”⁹.

Dirigir-me a essa situação imaginária da capoeiragem é como dirigir-me à *circunstância proposta* na cena teatral. Abordarei esse tema a seguir.

Vejo que a concentração em apanhar/ bater é uma limitação de atitude resultante da minha fragilidade enquanto jogador que nasce de uma fragilidade pessoal. Mas posso evitá-la se a percebo e procuro desconstruí-la, e, nesse sentido, a capoeira me abre os olhos da percepção. Passei então a me olhar em cena pensando em desmontar essa sombra, mergulhando nela, tentando entendê-la e buscando usar de sua força expressiva em favor da situação imaginária. Mas como? Jogando.

Acho que fui ensinado a competir e a vencer, nos jogos da escola, nos prêmios para os vencedores em concursos de matemática (os eleitos pelo saber matemático viajavam nas excursões), na preparação para o vestibular. É preciso desfazer o impulso de ganhar e aprender a se concentrar no *sentido de jogo*, que mergulha no ser e no estar sem expectativas, que admite a sorte e o azar sem juízo de valor. É preciso lembrar-se de agir dentro da *circunstância proposta*, que no caso é jogar, e não apenas lutar¹⁰. Essa perspectiva reducionista do jogo pode ser reflexo do corpo interditado por um pensamento opressor.

Creio que trabalhar com os *círculos de atenção* e a *visualização* estabelece uma conexão entre o *espaço interno* e o *espaço externo*, criando o *espaço*

⁹ Duvignaud, Jean. *El Juego del Juego*. Santa Fé de Bogotá, Colômbia (Fondo de Cultura Nacional, Breviários, 2ª ed.) 1997, p. 134.

¹⁰ A capoeiragem é sempre uma luta, nunca se pode se afastar dessa noção, entretanto, é evidente quando dois jogadores reduzem o jogo a esse aspecto, limitando a *circunstância proposta*. O jogo passa, inclusive, a não dialogar com o ritmo. Há momentos também em que ataque/ defesa fazem muito sentido, dentro de determinadas *circunstâncias*.

imaginário. Investigando distâncias no *espaço externo*, posso ir aprendendo a estabelecer distâncias no *espaço imaginário*, crio nuances *internas*. Essas nuances internas se projetam espacialmente. E minha improvisação, meu jogo, se torna rico em alternativas, passo a compor atuando, *visualizando* dentro da *circunstância proposta*.

O propósito de jogar é ampliar as possibilidades da capoeiragem como suporte ao *agir poético*.

O que eu quero?

Buscar a resposta a essa pergunta, ainda que sem encontrá-la de maneira absoluta no primeiro instante, é um aprendizado valioso. É compor atuando. Aprender a procurar, a não inventar respostas antes da experiência prática. Assim é comigo ator, assim devo procurar a personagem. Na busca, que não termina, não se encontra uma resposta escrita no final da página, de cabeça para baixo, em pequenas letras mal ocultas, como nas charadas dos jornais. A resposta é a ação. O *objetivo do ator*, o *objetivo da personagem*, são encontrados no agir, na *análise ativa* e isso não elimina as conclusões lógicas do raciocínio, mas determina que elas nasçam juntas com a prática. A *análise ativa* é o estudo dos objetivos em situação cênica, imaginária, é a procura dos sentidos da cena em atuação. Ela se dá nas improvisações e também na cena propriamente dita. Com ela perscruto os objetivos. O que essa personagem e essa cena *querem*? A *análise ativa* também depende das *circunstâncias propostas*, que é a situação em que se encontra a personagem, ou as personagens. Em PRIMUS, por exemplo, é um macaco que está frente a uma assistência de acadêmicos, comunicando como foi seu processo de amestramento. *Pedro, O Vermelho* age, portanto, como alguém que está sendo estudado. Mas também como alguém que superou o insuperável para chegar onde está. Há a ironia de um macaco que diz ser *muito fácil imitar os homens*, há o instinto de animal que aparece em momentos de maior tensão, pelas circunstâncias de estar sendo observado (de novo como na jaula?).

Na encenação da Boa Companhia recorre-se a momentos anteriores ao da ação do conto, memórias de Pedro ao contar sua história que aparecem

concretizadas na cena. De repente a personagem está na floresta em quem foi capturada, ou está no navio em que foi transportada. As *circunstâncias propostas*, portanto, são muitos dados que se interpenetram e que delimitam um território para as *improvisações* e para a *análise ativa*.

Como agir, o que fazer nessas circunstâncias? Um homem sempre quer *algo*, mesmo que seja *o nada*. O personagem quer *algo*, ele é uma metáfora da humanidade. *Algo* que eu posso traduzir em palavras antes da cena, fazendo a análise do texto – ou “preparando” minha estratégia de agir no mundo – mas que só tem sentido pleno quando se torna experiência. Esse algo é o *objetivo*. A encenação, no caso em questão, tem o objetivo de refletir sobre o que significa para nós, humanos, termos evoluído, refletir também como o artista se relaciona com seu fazer e como é manipulado no sentido de tornar sua arte uma mercadoria valiosa financeiramente para ele e para a estrutura que o envolve. Eu, ator, tenho o objetivo de estar em cena refletindo em ação para a platéia sobre esse sistema no qual estou inserido e que não domino, ainda que procure atuar à margem de suas exigências mais opressoras. Pedro tem o objetivo de contar sua história de sucesso, mostrando aos homens que a estrutura intelectual e monetária em que vivem é acessível a quem tem oportunidade e aceita o jogo da imitação. Os objetivos se encontram na cena, a cena é um encontro de propósitos, de vontades, que quando se tornam efetivamente *ações*, revela-se um fenômeno transformador.

Nesse encontro de vontades, *eu quero jogar*. Quando comecei a praticar a capoeira queria entrar nesse universo para compor o *corpo espetacular* de *Pedro, o Vermelho*, personagem da peça. Queria, junto com os *meus companheiros*, montar a peça, penetrar em *matrizes* que nos dessem estímulos para a prática, analisar, no jogo, como *Pedro* poderia agir. O meu olhar para a capoeira é, portanto, conectado à encenação de PRIMUS em sua origem. Aproximar-me desse jogo era também uma forma de buscar um treinamento rítmico, físico, aeróbico e de flexibilidade. Sabia que esse elemento, então eleito como *matriz criativa* de PRIMUS, me traria descobertas. Então, as descobertas foram sendo feitas no próprio jogar, do objetivo “maior” (investigar aspectos da personagem da

peça), nasceram objetivos “menores”. Assim também acontece em um processo de improvisação: analiso o texto, extraio dele um *superobjetivo da peça* e um *objetivo da personagem*, e na realização das improvisações para a cena, vou descobrindo que pequenos objetivos nascem da experiência prática. Improvisar é descobrir a seqüência de objetivos que compõem os objetivos maiores.

Volto à questão dos propósitos, do ator e da personagem, que é fundamental na construção da trajetória, do caminho a ser trilhado, por isso a *análise ativa* é resultado de uma análise prévia que não é em absoluto definitiva. A *análise ativa* é a *ação* do propósito, e acaba por revelar a natureza real da escolha, ela é a escolha.

O *objetivo da personagem* é o que ele quer, mas *como* ele quer o que ele quer é a *análise ativa* quem “diz” ao ator de modo mais preciso. O *como* o ator e o encenador escolhem procurar está estreitamente ligado às futuras descobertas do caminho da personagem. Sua estratégia de descoberta (por exemplo, elegendo diferentes matrizes) define formas de querer, define *partituras* e *roteiros de ações*. Uma mesma personagem, portanto, tem diferentes modos de querer, que dependem da especificidade das escolhas criativas de cada grupo e de cada ator. O objetivo é o que a personagem quer, mas é também o que a encenação quer dessa personagem. O *objetivo da personagem* é resultado também do *superobjetivo da encenação*.

O *superobjetivo da encenação* é o que a peça quer “mostrar” – no caso de PRIMUS poderia dizer: a discussão do homem no sentido de sua evolução e o papel do artista nessa discussão. Quando o espectador vê a peça, contudo, ele lhe trás sentidos relacionados à sua experiência como homem, e importante, naquele momento de sua trajetória humana. Naturalmente, a escolha de quem faz o discurso do espetáculo tem de ser clara ao ponto de provocar no espectador as sensações e reflexões relacionadas ao *superobjetivo* escolhido. Por isso, a *análise ativa* deve buscar uma lógica no seu proceder e no seu processo de *seleção de materiais* (uma lógica dentro das *circunstâncias propostas*).

Como intérprete, entendo ser muito importante o papel do encenador nesse processo de seleção. Muitas coisas podem provocar, no intérprete, sensações e

reflexões (*materiais*) relacionadas aos objetivos, que dependem, contudo, de estarem em um contexto específico para que realmente levem o espectador aonde a encenação pretende. Muitas vezes alguns *materiais* não levam o espectador à questão de modo contundente, sendo importante apenas para que o intérprete vivencie sensações e estabeleça experiências, podendo ser descartadas do *material* selecionado. Esses *materiais* descartados, resultantes da atuação da *imaginação simbólica* dentro de um *agir poético*, são estofos para a atuação do intérprete. Eles recheiam o *roteiro de ações*, a minha consciência como intérprete do que não foi selecionado enfatiza o que foi selecionado. Grifa os *objetivos*.

Observando o jogo da capoeiragem posso registrar como o atuante, no afã de utilizar seu “*material*”, freqüentemente, pode selecionar no jogo movimentos e ações equivocadas, que quebram a *lógica* e a *continuidade da ação*. Esse contínuo observar levantou meus olhos à questão da “atuação para mim mesmo” enquanto ator na *análise ativa*, elaborando a “máscara” do *self made man*¹¹. Muitas vezes meus olhos se fecham ao *superobjetivo* e, gostando demais de mim mesmo, “interdito” meu olhar para a questão maior do trabalho. O *sentido de jogo*, que a capoeira ajuda a treinar, pode desmotivar esse processo individualista. Entretanto, uma maneira de perceber isso, foi observar como esse mesmo elemento desmotivador do processo individualista (a capoeira), pode ser motivador desse mecanismo, e isso ocorre quando me concentro no combate, em detrimento do jogo.

Na capoeiragem, o jogo não tem “encenador”. Poderíamos falar da música ou do mestre que acompanha a roda e pode, em aula, em treino, corrigir; mas os casos aqui relatados são diferentes. Por isso falei da questão da *ficção mais elaborada*, que é o teatro em relação à capoeiragem. O teatro que faço e do qual estou falando, é um teatro que busca um discurso. Não da palavra, da luz, do ator, do encenador; mas um discurso que conjuga uma série de elementos, que conjuga *objetivos* e suas respectivas ações pretendendo “conduzir” o espectador,

¹¹ A idéia do homem que se constrói pelo seu esforço, sobrepujando individualmente as dificuldades, por meio de sua dedicação, típica do nosso século XX ocidental, e tem relação com essa postura que não considera os processos coletivos e suas circunstâncias. Embora este conceito esteja fora de seu contexto preciso, acredito que esse ideal de sucesso pode interferir inconscientemente no meu agir relacionando-se com o processo interditivo do corpo.

ainda que considerando a multiplicidade das pessoas e de seus momentos. Nesse sentido, o *encenador* é o olhar externo que investiga a lógica das ações, é o espectador primeiro, o cúmplice maior que organiza *materiais* para que o fenômeno atinja seu *objetivo*, ou seu *superobjetivo*. Na capoeiragem, justamente a “falta” desse elemento fez com que eu mesmo voltasse a atenção para a ação lúdica enquanto tal. Não havendo alguém que “cortasse” os materiais que excedem e fogem ao objetivo, registrei de modo mais agudo esse falso atuar. Naturalmente, em um processo criativo – ainda que se considere a dificuldade de se dizer: *nesse momento você está sendo apenas vaidoso* – existem momentos em que se apontam tais mecanismos equivocados. Descobri-lo em jogo e por mim mesmo, tem sido importante para tornar a consciência mais convencida de seus próprios deslizos.

Já não me lembro da primeira roda de capoeira em que entrei, assim como não me lembro do primeiro passo que dei de uma coxia de teatro para entrar em um palco com uma platéia esperando uma estória ser contada. Entrar na roda, ir para o jogo, fazer estórias. Resgatar memórias.

Na roda da capoeira, por todos os lados, gente; o espaço é circular, desperta minha relação com o “espaço atrás¹²”, a presença do outro exige atenção, proteção, empenho. Como jogador, tenho uma imagem a defender, persigo a beleza do jogar (a capoeira suscita no movimento uma fluência que me ajuda na prática da *consecutividade* e da *continuidade* das ações). Não quero apanhar, quero criar desenhos no espaço com o outro jogador. Busco o *sentido de jogo* frente ao outro, em movimento, dançando e procurando desvendar o outro, que procura me “ludibriar”. Antes de entrar na roda, ao primeiro passo, *ao primeiro olhar*, posso tentar vislumbrar quão pretenderá ele me ludibriar, ter uma dimensão da sua belicosidade e o jogo poderá ganhar uma característica mais específica. Portanto, o olho do combatente me revela o perfil *do jogo* e o *sentido de jogo* pode começar a aparecer de um desejo de entender o que está escondido atrás dos

¹² Aprendi este termo, essa noção do espaço, em oficina realizada na Boa Companhia, ministrada pela atriz, cantora e professora de atuação vocal Madalena Bernardes, trabalho que se tornou para a Boa Companhia, referência no treinamento vocal. A idéia do *espaço atrás*, desde então, me ajuda muito na criação do *espaço imaginário*, perceber a totalidade do espaço através da atenção a musculatura posterior e à sua relação com o *espaço externo*, possibilita uma ampliação do *espaço interno* que redimensiona a relação com a cena.

olhos do outro jogador. O desejo do outro e o meu desejo moldam nossa relação criativa. Para mim, na capoeiragem, esse ponto é importante: transmutar o impulso de ataque e defesa em busca do *sentido de jogo*. No livro *El Juego del Juego*¹³, Jean Duvignaud, estudando os meandros do ato lúdico, disserta sobre o que chama, no jogo, de *A simulação*, creio que a capoeira permite, para mim, a simulação de “mim mesmo”. Isso abre espaços para que eu penetre no meu jeito de encontrar um *sentido de jogo*:

*“La Intencionalidad del acto lúdico que rije esa representación quizás sea la de acaparar el “numem” que se vincula al personaje mediante una especie de operación mágica, pero sem duda tambien la de desmontar el sistema en que se basa el respeto o la seriedad de aquel a quien se simula. Fenómeno de anamorfosis que por la imagen deforma la figura estable y reconocida del hombre sólidamente insertada en una jerarquía irreprimible”*¹⁴.

No palco, à frente, gente; espaços a serem preenchidos, uma *atmosfera* por ser criada. Ao primeiro passo, ao *primeiro olhar*, a *atmosfera* a ser criada já foi escolhida por mim, ator, e pela encenação, a partir do *superobjetivo da peça*, dos *objetivos de cena* e de *personagens*. Contudo, o *primeiro olhar* traz uma sensação; do aproveitamento da carga expressiva dessa sensação pode surgir um ajuste. Esse ajuste é feito entre os atores, dentro da lógica de cada personagem e da peça, para cada platéia e apresentação específicas. É o *ajuste perceptivo*, do qual falarei a seguir.

Existem diversos tipos de platéia; na minha experiência, principalmente com Primus – que já se apresentou em lugares muito diversos; em Festivais, só para estudantes; em lugares em que a maioria era da classe teatral, entre muitos outros – pude perceber que ouvir e olhar com cuidado a platéia pede um *ajuste* à frequência dessa platéia. Para me aproximar da platéia sem permitir que seja ela o condutor do espetáculo, devo estar atento, desde o *primeiro olhar*, às suas reações. Esse *primeiro olhar* faz parte do processo de *instalação* e começa

¹³ [Op. Cit. p. 77]

quando ouço o murmúrio do público ao entrar na sala. Através desse processo que se inicia no *primeiro olhar* e que vai se prolongar durante toda a apresentação, vou ajustar minha freqüência para que os objetivos previamente marcados sejam concretizados com o maior vigor possível para aquele público. O desejo da encenação deve prevalecer, para isso, busco junto aos meus *companheiros* esse ajuste dentro da coerência da encenação.

Na Capoeiragem, comecei a me ater a isso de modo mais consciente. Muitas vezes a “platéia” (os componentes da roda) determina o jogo; a idéia da capoeira é a de que os jogadores dançam a música proposta, o ritmo externo. Os músicos, contudo, podem ser influenciados pelos jogadores na hora de optar pela seqüência e intensidade rítmica das cantigas. A idéia de “roda” na capoeiragem me ajudou a instaurar um processo de percepção do *sentido de jogo* e essa idéia remete a um importante sentido do fazer teatral, o sentido do coro. Estar em cena passa a ser não apenas atuar *para* a platéia, mas atuar *com* a platéia. Embora não seja, por definição a idéia do coro¹⁵, o que importa é resgatar uma freqüência de diálogo criativo com a assistência que a considera parte integrante do meu *roteiro de ações*.

Isto fez-me notar como na cena é importante trabalhar conscientemente com a energia da platéia, procurando um *ajuste perceptivo*. Kusnet reflete sobre como esse ajuste se dá na cena. Para ele, muda o *monólogo interior*:

*“Na realidade, mesmo quando o ator acredita ter fixado seu monólogo interior, este continua sempre mutável, sempre depende das particularidades de cada espetáculo: do estado psicofísico do ator, da relação dele com as outras personagens que também nunca são estáveis, da reação da platéia, etc”*¹⁶.

¹⁴ [Op. Cit. pp. 77-78]

¹⁵ A concepção do coro, presente no Teatro Grego, mais agudamente em sua fase inicial, é a de componentes do espetáculo que representam a opinião pública e que “interferem” nas ações das personagens, uma parte específica do elenco que tem a função do *comentário*. Na capoeiragem muitas vezes os componentes da roda exercem essa função. Não tenho a intenção em cena, de fazer da platéia um coro para o espetáculo, mas essas experiências me alertaram para um modo de se relacionar com a platéia.

¹⁶ .Kusnet, Eugenio. *Ator e Método*, Rio de Janeiro (SNT), 1975, p. 75.

Nesse caso o *espaço interno*, onde se processa o *monólogo interior*, se transforma influenciado por um elemento do *espaço externo*. Para mim, o *monólogo interior*, é um dos *materiais* que preenchem o *espaço interno* e o *ajuste perceptivo* lida também com imagens e sensações – outros *materiais* que podem compor o *espaço interno* -. O *monólogo interior* é, no meu entender, a palavra interna.



Alexandre Caetano e Daves Otani, em PRIMUS.

Foto: Gil Grossi.

Na intenção de ajustar-me perceptivamente procuro estar apto a perceber olhares (quanto mais experiências e observações, mais a aptidão pode se desenvolver), me pautando na prática de desvendar os olhares da platéia e de quem comigo contracena. É um olhar que nasce da materialidade do órgão da visão e se estende para o olhar de todos os sentidos; é um olhar amplo, que sente sabores, cheiros, que constrói imagens, que trabalha com a textura dos objetos, que faz também da sonoridade um “recheio” da *ação*. É um olhar que inaugura a percepção do fenômeno total da cena. Portanto, o *ajuste perceptivo* manipula *materiais* que se processam no *espaço interno*: a projeção de certos sabores, sons, texturas, imagens, palavras internas. Em determinado momento sinto que posso grifar dados interiores ou porque um outro ator me dá determinada reação, ou porque a platéia redefine minha relação com minhas *ações*, ou ainda porque sinto que posso me aproximar mais do meu objetivo traçado nesse momento se

assim o fizer. Esse ajuste que altera materiais internos acaba por alterar também o *espaço externo*, na interdependência desses dois espaços que compõem o *espaço imaginário*. A *coreografia* (movimento no *espaço externo*), contudo, tem um aspecto mais delicado, pois só deve ser alterada em momentos em que não atinge o *roteiro de ações*, podendo prejudicar a *coreografia* do outro ator. Há também momentos em que ajustando minha *coreografia*, eu posso resignificar a *coreografia* do outro, e para isso o *sentido de jogo* deve estar estabelecido.

Esse olhar que promove o *ajuste perceptivo* e que passo a chamar de *olhar perceptivo*, por procurar decifrar as possibilidades de resignificação das *ações*, é individual, pois depende da minha experiência prática como indivíduo intérprete, bem como de minha relação consciente com a minha cotidianidade. Acredito ser a observação das pessoas uma prática que potencializa esse mecanismo perceptivo, podendo, na cena, dar subsídio para essas alterações. Conhecer o homem para ao homem se comunicar.

Portanto há um caráter coletivo no *olhar perceptivo*, justamente por ser resultado da observação da vida presente, de todos os homens, de todas as platéias. Ele deve ser construído entre eu, ator e *meus companheiros*, quando juntos procuramos conduzir a platéia, conectados ao objetivo traçado conjuntamente.

Para mim o olhar da capoeiragem ampliou o do teatro, passou a servir como ferramenta para a afinação do olhar na cena. A capoeiragem me trouxe a curiosidade dos olhos, dos olhos que despertam para o olhar de todos os sentidos, e que fortificam a relação com a ação presente, com as pessoas de meu tempo. Um olhar que se amplia, instiga os sentidos e se torna perceptivo.

Nessa relação mais próxima com o presente, pude voltar-me à observação do meu corpo em cena e fora de cena com mais acuidade. Quando estou no jogo da capoeiragem, os detalhes de minha conformação física vão aparecendo, o movimento vai revelando alguns segredos escondidos do corpo. Na procura do foco do outro atuante, por exemplo, uma necessidade do jogo da capoeira, pude notar também que meu pescoço se projeta para frente, levando meu foco ao chão. Essa composição física pode se relacionar com o conceito de *interdição do corpo*,

segundo Ana Maria Freire. Algum efeito inconsciente se processa no meu corpo que provoca uma postura deficiente, pescoço para frente, quadril para trás; isso interfere no uso da respiração para emissão vocal e na mobilidade das personagens por mim criadas. Corpo preparado para pensar só com a cabeça? Uma educação física condicionante, essencialmente esportiva e baseada no esforço? Uma opressão global de um pensamento técnico-mecânico agora indecifrável? Um medo de entregar-se, revelando, através do olhar, minhas fraquezas ao outro e assim a mim mesmo?

Certamente isso é conseqüência de uma série de fenômenos acumulados e seria simplista dizer que meu olhar ao chão é uma característica do *conceito de interdição do corpo*, mas acredito que essa dificuldade se relaciona também a um aprendizado deficiente do corpo, que tem a ver com a formação do indivíduo mecânico e racionalista. Nesse sentido, a capoeira seria uma resposta pedagógica na busca de um corpo que se revolta e, por meio dessa prática, se reconstrói na sua expressividade. Para sobreviver na capoeira é preciso ter olhos abertos ao horizonte, no ofício do ator, também. Graziela Rodrigues se refere a esse viés, na capoeira, ou seja, o corpo que se estrutura em conseqüência de um processo que transcende seu domínio puramente físico:

*O jogo da Capoeira coloca-nos diante de um tronco ágil e elástico na presteza da ação, conseqüência da herança instintiva de sobreviver*¹⁷.

Desse modo, a capoeira se ajusta ao pensamento de um teatro transgressor que me proponho a fazer, que descobre suas vias na prática física construída em grupo, gerada numa experiência de conscientização cotidiana. Uma prática sagrada de relação com o cosmos, concebido como lugar de atuação, como espaço a ser transformado no presente, resultado de um passado, como progressão equilibrada ao futuro. O espaço e o tempo como possibilidades de uma prática transgressora, em um propósito investigativo e crítico. Transgredir para reconstruir o futuro remete a uma reestruturação do homem, como ser

coletivo. Creio que essa *herança instintiva de sobreviver*, aspecto que Graziela Rodrigues vê na capoeira, e com o qual concordo, aponta para a sobrevivência não só do indivíduo, mas de seus semelhantes. Ver desse modo o *fazer artístico* coloca-o dentro de uma perspectiva que transcende o indivíduo. Transcender a individualidade é procurar transformar as relações, projetando uma transformação das relações humanas de modo contínuo, dando ao jogo, a arte, um aspecto de sacralização da vida (retomarei a idéia do sagrado na capoeira)

Acredito que para que a atitude individual seja transformadora e encontre uma trilha que a conduza até a sacralidade, ela deve estar conectada profundamente à realidade presente. Então, assim como percebo a platéia para ajustar minhas ações de modo a atingir uma maior contundência na hora do espetáculo, construo minha obra ajustado à história do público, à minha história coletiva, enfim. Eis um ensinamento que a união da Capoeiragem ao Teatro me alertou, e me trouxe de volta ao pensamento de Brecht sobre o fazer teatral, na sua procura de um diálogo entre esse fazer e a história cultural e social do público. No estudo da interpretação brasileira contemporânea, encontrei-me com Matteo Bonfitto, que no seu trabalho sobre a ação física, reflete sobre Brecht:

“Na base de suas teorizações [de Brecht], podemos reconhecer um ponto de vista específico a respeito da arte e do teatro (...). O teatro deve associar em sua prática diversão e instrução. Por instrução, deve-se entender a estimulação de um exercício crítico, que pode levar o público a reconhecer o homem e a realidade não como definitivos e imutáveis, mas como passíveis de transformação.

A Arte, para Brecht, deve transformar o homem, mas isso só é possível, segundo ele, quando o homem passa a reconhecer a si e a realidade que o envolve como passíveis de transformação, quando o homem passa a ver-se em uma existência historicizada”¹⁸.

¹⁷ Rodrigues, Graziela. *Ator-Pesquisador-Intérprete/ Processo Criativo*, Rio de Janeiro (FUNARTE), 1997, P. 52..

¹⁸ Bonfitto, Matteo. *O Ator Compositor*, São Paulo (Perspectiva), 2002, p. 64.

Pensar em transformar a sociedade é, para mim, pensar na vida de uma maneira sagrada, dando-lhe um aspecto de continuidade independente do indivíduo.

A capoeiragem me revelou uma maneira de ver a formação historicizada do meu corpo expressivo, uma forma que está historicamente ligada ao meu meio social. Acredito que assim passei a encarar a *existência historicizada, passível de transformação*, de uma maneira mais orgânica, vinculada a uma prática.

Vejo a capoeiragem, manifestação genuinamente brasileira, estruturada como uma pedagogia; no sentido de que ela proporciona ao indivíduo estruturar-se estrategicamente para atuar. Com a capoeira, tenho um repertório de movimentos que posso utilizar, tenho a liberdade de criar outros movimentos no espaço circunscrito ludicamente. Com esses dados posso organizar minha atuação em relação à movimentação e atitude de quem comigo joga. Esse organizar sistemático vai redimensionando minha relação com o jogo, com os outros jogadores e comigo mesmo. Vou aprendendo a me reestruturar continuamente como atuante. Isso se dá não de um modo automatizado, mas numa vivência em jogo que me ensina a ser e estar holisticamente, esse aprender se dá na prática, a partir do corpo em jogo. Como disse Graziela Rodrigues:

*A capoeiragem, que sofre o corpo, significa que o movimento terá força de ação estratégica*¹⁹.

Sendo a capoeira uma manifestação brasileira, e por serem intrínsecas a ela as contradições da formação do corpo brasileiro, ela me coloca em contato com meu corpo e sua história. Por meio dela me projeto em um território que transcende o espaço e o tempo. Esse corpo é um corpo presente, mas está também aquém e além de mim. Ao me relacionar de modo profundo com o espaço e o tempo presentes, entro em contato com uma dimensão ampliada de tempo e espaço, o ego se dilui. Quando vivencio na capoeira essa contradição, *estar aqui agora e estar além daqui e de agora*, acredito experimentar uma aproximação com

¹⁹ Rodrigues, Graziela. *Ator – Pesquisador – Intérprete*, p. 32.

um modo brasileiro - um modo grafado em meu corpo através da história de minha gente - de transcender a dimensão temporal e individual. Com ela entro no agora, fundo outra relação temporal e experimento com os outros esse *estar aqui estando além*. Isso me dá o sentido do sagrado.

Se a platéia na capoeira, apresenta certas características, no teatro, por sua vez, possui também seus atributos próprios.

Platéia no teatro é quem está posicionado para ver, ouvir, tentar entender e se relacionar com o que está sendo desenvolvido no espaço cênico: a cena. Assim como vê, ouve e tenta entender, se relacionando com a cena, a platéia propriamente dita, presente no evento teatral, pode ajudar a determinar alguns aspectos da cena, como o ritmo, as graduações de intensidade; o referido *ajuste perceptivo*. Determinando transformações dos *materiais internos*, a platéia ajuda a transformar o *espaço externo*. Como o *espaço imaginário* é a conjugação da *coreografia* (desenho do *movimento* no *espaço externo*) e da *corpografia* (desenho do *movimento* no *espaço interno*), esse *ajuste* revigora a minha relação com o *espaço imaginário*.

Na capoeiragem que venho praticando e estudando, a platéia é aqueles que estão posicionados para ver e ouvir o jogo, sem a preocupação do entendimento. A platéia também sonoriza o desenvolvimento do jogo, e, nesse caso, é formada também por capoeiras, ou seja, a roda é composta pelos próprios praticantes do jogo. E aqui saliento que a capoeira aqui relatada é uma experiência individual que não se propõe a definir seus aspectos normativos enquanto linguagem. Acredito que ela é de todos e pode ser manipulada livremente com propósitos criativos. O roteiro nesse jogo é um vocabulário de movimentos que foi trabalhado em um momento anterior. Não é previsto totalmente, mas está sujeito a um leque de movimentações e manobras até certo ponto previsíveis. Como nem tudo é previsto, abre-se obviamente o espaço do imprevisto, quebra-se a racionalidade, leva-se a experiência ao *sentido de jogo*.

As características de nosso corpo habitam um território desconhecido da consciência; para um intérprete, entretanto, é importante conhecer tais características. E comecei a tateá-las pelo *olhar ativo da capoeiragem*.

Ao *primeiro olhar*, que é a semente de uma percepção mais holística, posso sentir a possibilidade de proceder o *ajuste perceptivo* em determinados momentos do meu *roteiro de ações*. A idéia de *roteiro de ações*, ou *partitura*, é, portanto, determinante. Conhecendo em profundidade as variações que permitem meu roteiro, sem alterar o que venho chamando de *superobjetivo da peça* e *objetivo da personagem*, posso, tendo principiado um *desvendar* dos olhos da platéia, conduzir a partitura de modo a tentar atingir uma contundência maior na comunicação. Para isso, conforme já disse, o olhar deixa de ser apenas o primeiro e passa a desvendar constantemente os olhares no presente da cena. Nesse sentido, se altera a relação do público comigo, como intérprete e personagem, na medida em que eu procuro o *ajuste perceptivo*, a freqüência de entendimento da platéia.

Conectado à platéia, posso manipular minhas ferramentas (graduar as intensidades rítmicas, adaptando-as ao clima presente; variar as tensões, permitir um fluxo de novas imagens) para aproximar-me do receptor do discurso. Dessa forma, posso redimensionar meu próprio entendimento do que estou dizendo, e o evento teatral pode passar a ser transformador. Stanislavski fala sobre essa idéia da *adaptação* na comunicação:

(...) adaptação, para significar tanto os meios internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto²⁰.

Ainda sobre o mesmo tema:

“Devido a um estímulo ou outro uma idéia vem à sua cabeça. Naquele instante ela atravessa o subconsciente. Em seguida você considera essa idéia e depois - quando tanto a idéia como seus pensamentos sobre ela são postos em forma física tangível - você passa mais uma vez pelo subconsciente. Cada vez

²⁰ Constantin, Stanislavski. *A Preparação da Personagem*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira: Col. Teatro Hoje, Série Teoria e História, Volume 12), 1979, p. 240.

que faz isso, os seus ajustamentos, no todo ou em parte, absorvem dele algo de essencial”²¹.

Matteo Bonfitto, em obra citada²², define esse processo como *ajuste perceptivo*, na relação ator/ personagem e ator/ platéia. No *processo de adaptação* entro em contato com dados até então desconhecidos que ativam outros níveis (revelados na “passagem” pelo subconsciente) da minha compreensão da *partitura*.

Utilizando esse princípio na capoeiragem, na relação com a platéia e com o outro atuante, posso também ativar esses níveis. O *ajuste perceptivo* começa a revelar minhas características corporais através do jogo; uma *análise ativa* do meu proceder.

Ao entrar na roda, dançando ao som do berimbau, pude registrar a força do fator externo na graduação das intensidades de um roteiro. A música e os praticantes que compõem a roda trouxeram minha atenção para o poder que tenho como atuante na condução da partitura, como posso, com um movimento imprevisível, capturar a platéia ou por ela ser capturado. Procurando agir dentro de um *sentido de jogo*, eu posso “compreender” o outro e reagir à sua freqüência. Minha ação passa a ser também consequência da ação do outro (*consecutividade*). A imprevisibilidade é de suma importância; na repetição, os realizadores acabam por perder-se na pura mecânica dos movimentos. Um movimento imprevisto, no jogo, revela faces de nosso subconsciente. Essas faces são reveladas quando surgem os *movimentos involuntários*, que são componentes do *processo de adaptação* ao jogo.

Mergulhando no *sentido do jogo*, vou acionando minha relação com o sagrado e então, o território já não pertence a ninguém, é um puro território do jogo. É esse encontro com o desconhecido que faz a capoeira ser capoeiragem, e ser frutífera para a minha atuação em cena. O domínio propriamente dito já não importa e, na busca, ao realizar o movimento, chego ao jogo, onde dominar não tem valor absoluto.

²¹ [Id. Ibid. p. 252]

O jogo da capoeiragem vai nascendo de uma sucessão de ações e reações, é um constante diálogo *coreográfico* e *corpográfico*. Um golpe que sofro, provoca uma defesa (conseqüência do golpe); na continuação, tenho que achar um movimento que seja uma resultante harmônica da minha defesa. Vou construindo uma *linha contínua de ações*. Essa linha resulta em *movimentos involuntários, movimentos exteriores e interiores*. Movimentos que mobilizam a interioridade, e vão dando uma atitude que se caracteriza como *ação* em jogo. *Ações* que transcendem a idéia de *movimento* (deslocamento no espaço).

Entendo que os *movimentos involuntários*, que revelam minhas características expressivas, são conseqüência de uma linha contínua que nasce da lógica das ações. Desse modo, a prática se aproximaria do procedimento de Stanislavski, Matteo Bonfitto parece compartilhar dessa opinião, na medida em que afirma:

“Os procedimentos de confecção da ação, utilizados por Stanislavski, visam à construção da linha contínua de ações. Nessa linha estão contidos os modos de utilização do ritmo, dos impulsos e dos elementos do “estado interior”. Se o trabalho consciente for construído de maneira sólida e precisa, o ator pode atingir o subconsciente tornando possível o advento de movimentos involuntários”²³.

Vê-se que os *movimentos involuntários* não vão contra a idéia de estratégia e domínio de movimento, entretanto pretende-se transcender esse ponto. A maneira *sólida e precisa* se relaciona à realização do *objetivo*; eu organizo e realizo uma estratégia que acaba por provocar *movimentos involuntários*. A estratégia é a escolha de uma maneira de atuar que não determina toda ação que participa da atuação. Na atuação eu descubro novos aspectos, eu procedo à *análise ativa*. Entretanto, na minha concepção, o que Matteo e Kusnet chamam de *movimentos involuntários* tendem a se tornar *ações*, quando passamos a lidar com esses movimentos numa perspectiva interior e exterior, ou seja, *coreográfica* e *corpográfica* ao mesmo tempo.

²² [Op. Cit. pp. 29-30]

Capoeira e Teatro são portanto ações estratégicas, ações de um pensamento que articula forças em direção à transformação das relações. Ambos se originam do questionamento do status quo²⁴, ambos são uma celebração, que busca, na manipulação de elementos rítmicos, espaciais, dialogar com a transitoriedade, proporcionando o imprevisto e o diálogo com o sagrado.

O aspecto estratégico se relaciona a uma atitude racional que procura organizar seu fazer; o aspecto celebrativo se relaciona ao impulso instintivo nascido da ação, conectado à estratégia mas transcendendo a razão. Ambos os aspectos resultam em *ações*. No diário estarei pontuando algumas das características que fui descobrindo nas ações que resultaram da fusão desses elementos. As descobertas dão-se “em jogo”, na *análise ativa*, da capoeiragem e do teatro.

1.2 - LEVANTA A CABEÇA CAPOEIRA

Um capoeirista, um capoeira. Já não me lembro quando, pela primeira vez, levantei a cabeça, por mim mesmo, tirei o olhar do chão e busquei compreender o brilho que vinha dos olhos do capoeira à minha frente. Todo olhar tem uma história e no jogo da capoeiragem não se pode abdicar do poder da história de cada um, é a nossa história que compõe o jogo que criamos, cada corpo inventa uma capoeira, trazendo nessa invenção, traços da própria vida, ponto de vista que compartilho com Waldeloir Rego, conforme as palavras dele:

²³ [Op. Cit. p.96]

²⁴ Veja afirmação de Caio César Próchno: *O teatro, bem como a inserção do ator, estão sempre envolvidos numa rebeldia a realidade circundante. O ator se posiciona para rejeitar o mundo tal qual é oferecido, apresentando-o transfigurado e remetendo-o a uma utopia... a algo ainda não existente.* Próchno, Caio César Souza Camargo. *Corpo do Ator - metamorfoses, simulacros.* São Paulo (FAPESP: Annablume), 1999, p. 66. E ainda: *O prof. Zevedei Barbu estuda os períodos nos quais o teatro alcançou seu ápice como forma (...) e observa que foram períodos de grande tensão social, criando “em muitos indivíduos tendências não conformistas, divergentes, e mesmo, anarquistas”.* Courtney, Richard. *Teatro, Jogo & Pensamento*, São Paulo (Perspectiva), 1980, p. 160. E ainda, sobre a capoeira: (sobre as cantigas na capoeira) *dentro do aspecto social, notam-se os detalhes não só nas boas maneiras (...) (...) por outro lado vem o tom desordeiro que seu comportamento, resultante da revolta á sua condição social de extremo abandono.* Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola*, p. 258.

Há ainda outra coisa importante no desenvolvimento da capoeira – é que dentro das limitações da regra do jogo, o capoeira tem a liberdade de criar, na hora, golpes de ataque e de defesa conforme seja o caso, que nunca foram previstos e sem nome específico e que após o jogo ele mesmo não se lembra mais o tipo de expediente que improvisou. No jogo da capoeira vai muito de pessoal²⁵.

Para mim, como ator, o uso da *memória* para lembrar-me do expediente improvisado é de suma importância, tanto os expedientes exteriores, como a reações interiores por ele provocadas, ou vice versa. Estou lidando com a idéia de que os aspectos exteriores são intrinsecamente ligados à experiência interior, lembrando que a criação do *espaço imaginário* depende da intenção do atuante de preencher o *espaço interno* e o *externo* de modo expressivo.

A capoeiragem me permitiu traçar um percurso da exterioridade à interioridade. Creio que sua origem na vida real, como ação estratégica contra um meio opressor, como luta - aparentemente uma estrutura externa – que traz uma atitude ética, proporcionou esse “mergulho interior”. Através da capoeiragem fiz um elo que me permitiu compreender melhor a construção plena do *espaço imaginário*. Meu professor²⁶ me chamou a atenção de que não preciso olhar para meu pé para saber que ele está mexendo, o que é óbvio e fácil perceber. Entretanto, foi assim que me dei conta de que não preciso olhar para o pé do combatente à minha frente para tentar estabelecer o *sentido de jogo*. Olho no olho. Olhar no olho transformou-se no que chamei de *curiosidade dos olhos*. Através dela despertei a intenção, no meu corpo, de investigar todos os sentidos. O olhar que saiu do pé e me levou aos sentidos, exterioridade que revela interioridade. Então o próprio olho no olho transcende o órgão da visão e o corpo passa a ser como um olho todo aberto. Vejo que é a minha maneira de acionar a percepção, uma maneira que começa dos meus olhos para os olhos do outro.

²⁵ [id. Ibid. p. 34].

²⁶ Duas pessoas me introduziram na capoeira. Maurício Venâncio, instrutor de angola, em Limeira, minha terra natal; e Jacinto Rodrigues, o Jaça, professor na UNICAMP; processos que se relacionaram ao espetáculo PRIMUS. Nesse caso me refiro ao Jaça.

Essa percepção dos sentidos, que a ampliação da perspectiva do foco proporcionou, é um possível treinamento da percepção do aspecto holístico dos fenômenos, no jogo da capoeiragem e na cena teatral. Passei a conjugar o movimento com uma atitude que considera a totalidade do acontecimento. O olhar perceptivo desperta todo o corpo e o coloca em situação de buscar o jogo.

A própria circularidade do jogo da capoeiragem, ou, posso dizer, sua estrutura espiralada, faz com que o olhar vá se ampliando do foco central para a periferia; é também uma maneira de treinar a compreensão prática da questão stanislavskiana dos *círculos de atenção*. Criar distâncias. A *roda* proporciona treinar o tamanho da *projeção* de uma ação e proporciona perceber que esse tamanho se relaciona com a intenção. Intenção do atuante que joga com o *espaço imaginário*. No teatro a intenção se relaciona à *circunstância proposta*: de sua parte a capoeiragem possibilitou treinar a calma, a que se refere Kusnet, no lidar com a *circunstância proposta*:

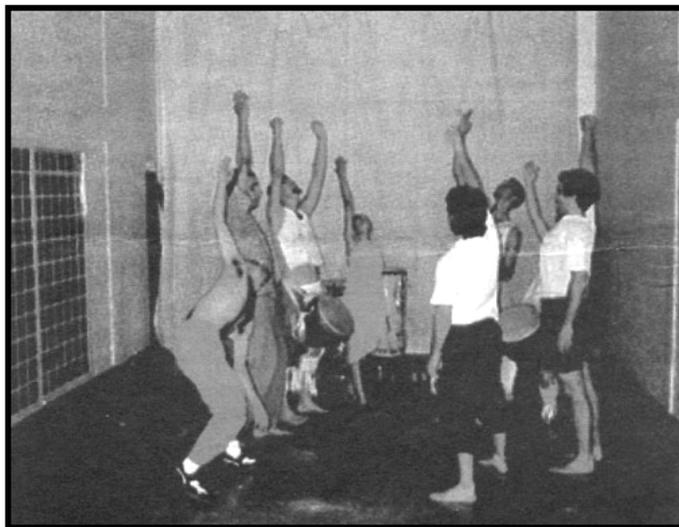
(...) *A ação cênica exige mais calma, maior ponderação, o ator deverá evocar na visualização o quadro geral das circunstâncias propostas*²⁷.

Em um momento mágico meus olhos se levantaram e revelaram para mim um horizonte. Tal magia não me ocorreu. A magia do diariamente vai levantando meu olhar, e a toda pedra maior, a todo caminho mais turvo, caem os olhos para o chão. Levanta a cabeça capoeira. Existem vozes que avisam, na prática, com o grupo de pesquisa cênica Boa Companhia, *meus companheiros*, parceiros no jogo, que chamam a atenção para minha postura; com um toque na coluna, uma palavra, alertam para a “carga” que leva o foco ao chão. É prazeroso e difícil aprender assim, aquecendo para um espetáculo que vai começar. É preciso saber lidar com a dificuldade de ouvir e confrontar-se com minhas desatenções, admitindo-as sem se entregar, repensando as atitudes e colocando-me em exposição, em estudo para mim mesmo. A humildade para o saber agir comum, como reflete Paulo Freire:

²⁷ Kusnet, Eugenio. *Ator e Método*, p. 49.

Não há diálogo (...) se não há humildade, a pronúncia do mundo, com que os homens recriam permanentemente, não pode ser um ato arrogante.

O diálogo, como encontro dos homens para a tarefa comum de saber agir se rompe, se seu pólus (ou um deles), perdem a humildade²⁸.



Ensaio de PRIMUS no Útero de Vênus
com o grupo Zaouli.

A busca de uma compreensão constante e coletiva da própria corporalidade acaba por revelar um comprometimento do intérprete com seu ofício. Defini-se uma postura, se estabelece um modo de produzir. Dessa maneira, expressar-se em cena passa a ser também voltar-se para a vida com mais atenção. Creio que ganha o ator e ganha o homem. Esse ensinamento deve-se em parte à minha vivência com a capoeira, já que através dela pude perceber a força de tal procedimento, cultivando assim uma afinidade com minha produção artística. O treino da capoeira é uma outra voz que avisa, sempre há que se procurar desvendar um olhar nesse jogo, nada como um chute na cara para lembrá-lo, embora - e isso é de extrema importância, pois como no teatro, a capoeira que pratico trabalha com metáforas - o chute não seja literal.

²⁸ Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, p.94.

Um primeiro olhar, com a cabeça levantada. Um olhar que tenta desvendar ao outro. As costas acordadas, o espaço a ser ocupado, desenhado, dançado, conquistado. A história dos homens que ali estão. A sua ânsia pelo belo, na capoeira e na cena.

Não é à toa que comecei dois parágrafos com "Eu já não me lembro..." Essa dissertação é um exercício de memória, e em decorrência disso, um exercício de reflexão.

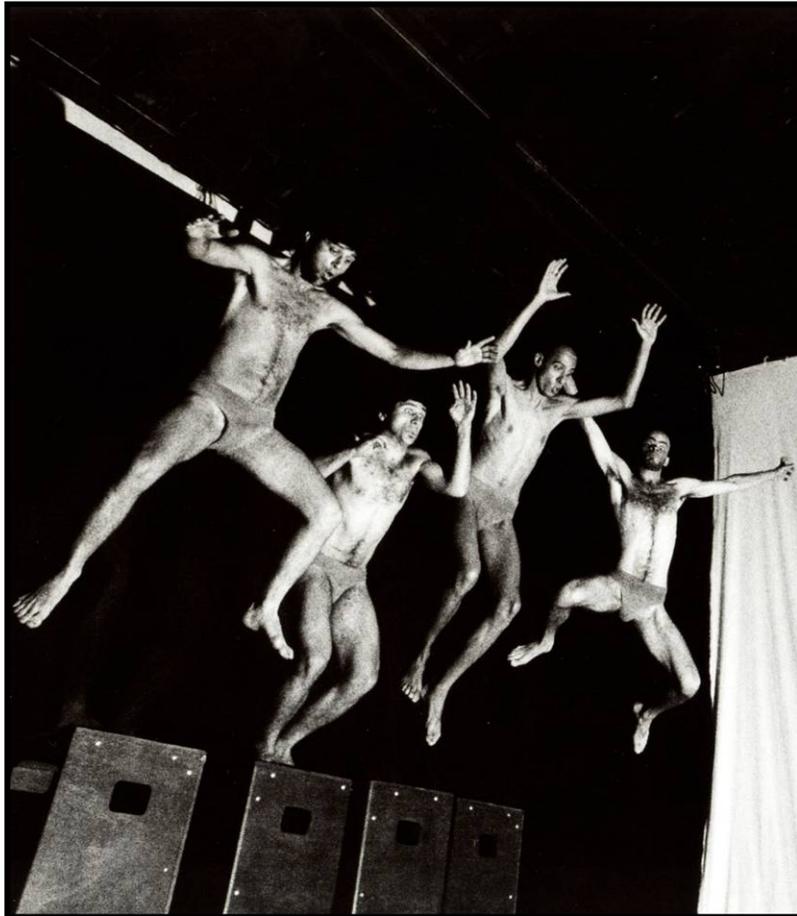
A aproximação com a capoeira abriu para mim a possibilidade de ver o trabalho do ator como uma prática contínua de construção de metáforas. As metáforas da luta e da dança (saborosa contradição); da sobrevivência em um meio nocivo, da ocupação de um espaço vazio e do seu preenchimento psicofísico, imaginário, deram amplitude à minha compreensão do fazer teatral. A procura da lógica das atitudes é importante para o capoeira, para o ator, para a personagem. A lógica das ações gera o *sentido de jogo*. A prática do jogo gerou a descoberta do conjunto de contradições a que pode estar sujeito meu corpo, e desse modo gerou o olhar para meu *agir poético* e suas contradições.

Estar no universo da capoeiragem me permite estar em diálogo com uma prática que procura se estruturar contra a opressão de um pensamento interditivo ao saber corporal. Ao mesmo tempo, essa prática desperta em mim o pressuposto de que há vencidos e vencedores. Meu impulso primeiro torna-se competitivo e isso pode barrar a compreensão das diferenças. Como comunicar aos homens sem compreender as diferenças?

Entrar em contato com a sacralidade, que pressupõe o infinito, leva o fazer diário a transcender o indivíduo e a obra passa a ser maior do que esse indivíduo. Ao mesmo tempo, a obra é o homem, pode ser arriscado dar-lhe uma dimensão maior do que ela tem e, que talvez seja a de transformar o cotidiano, de mim para mim mesmo e entre os meus, no tempo presente.

Não é um único suporte para o treinamento que vai dar a mim, como ator, possibilidades de crescimento contínuo e esse recorte da minha trajetória profissional deve ser revisto a seguir. Poder jogar fora a capoeira e reinventar a

prática, pode ser frutífero em outro momento. Manter-se em jogo, mudando a estratégia.



Daves Otani, Eduardo Osorio, Alexandre Caetano e Moacir Ferraz em PRIMUS. Foto: Jefferson Coppola.

2. APRENDENDO A JOGAR

Esse primeiro trecho do DIÁRIO se refere a viagem de 52 dias por seis Estados do Brasil (Mato Grosso, Acre, Rondônia, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Sul) dentro do projeto Palco Giratório, do SESC - Nacional, em outubro e novembro de 2002, com a peça *Primus*. A peça é uma adaptação livre do conto “Comunicado a uma Academia”, de Franz Kafka e é a primeira da *Trilogia Kafka*, da Boa Companhia, trilogia essa que se encerra com a adaptação do conto do mesmo autor, “Um Artista da Fome”: a peça *Mister K. e os artistas da fome* (cujo processo de montagem será objeto do segundo trecho dos diários). A segunda peça da trilogia é a adaptação do conto homônimo de Kafka *Josefina, a Cantora ou O Povo dos Ratos*, que não faz parte da reflexão de modo direto¹.

2.1. PRIMUS.

Essa peça é a adaptação para o palco da comunicação de *Pedro, o Vermelho*, a uma academia de cientistas, relatando seu processo de transformação: de um macaco capturado na selva para um astro do teatro de variedades. Pedro conta como, de macaco selvagem, é amestrado e se transforma em um sucesso de público e da crítica. Ele relata à Academia como é capturado na selva da Costa do Ouro, na África, e levado de navio até a Europa, para ser vendido ao zoológico ou ao circo. Durante a viagem, no contato com os rudes homens trabalhadores do navio, percebe como é fácil imitá-los, aprende a beber e a cuspir, tornando-se, desde lá, um macaco destacado. E percebe que através de sua imitação poderá viver no mundo dos homens, se livrando do cativeiro do zoológico. Chegando ao continente passa por um exaustivo processo de treinamento e torna-se o astro que é agora convidado a relatar seus cinco anos de transformação à academia. *Primus*, como metáfora do processo cultural de aprendizado, proporcionou repensar meu próprio processo de aprendizagem.

¹ Ver nota 2 da INTRODUÇÃO.

Na construção desse espetáculo, a Boa Companhia utilizou algumas *matrizes criativas* para sua confecção cênica: percussão africana, sapateado, canto popular e lírico, primatologia (estudo do comportamento dos primatas em habitat natural e em cativeiro), projeção de fotos em slide e capoeira. Nessa adaptação foram escolhidos quatro estágios de evolução, como motes às ações desse animal em seu processo de amestramento: 1-) macaco selvagem, 2-) homem rude (a partir do marinheiro do navio), 3-) homem comum e 4-) astro do teatro de variedades. Trabalhando em cima dessas matrizes corporais construímos toda a partitura corporal do espetáculo.

Esse personagem, que tem o corpo preso e readaptado a uma nova realidade, sofre, a meu ver, um processo de interdição semelhante àquele detectado por Ana M. A. Freire quando estuda, no livro *O Analfabetismo no Brasil*², a interdição do corpo como elemento central de impedimento do acesso ao saber, na educação brasileira. Esse é um paralelo que não só me ajuda na compreensão do significado da peça hoje³ mas também amplia a possibilidade de registrar essa influência no meu trabalho de ator. Assim como o corpo de Pedro é privado de sua trajetória natural, o *corpo expressivo* pode ser privado de seu desenvolvimento. O *corpo espetacular* que crio pode estar sujeito a um processo parecido, de modo inconsciente. Dessa maneira, essa dissertação é uma busca da ampliação da minha consciência acerca do meu *processo metodológico*, busca que foi desencadeada pela criação desse espetáculo.

Toda a trilogia é uma reflexão sobre o artista, sua obra, seu significado e relações para e com a sociedade. Quando recorro ao conceito de *interdição do corpo*, segundo Ana Maria Freire, relacionando-o aos aspectos da trilogia, é por entender que essa interdição, ainda que aparentemente impalpável, influencia os

² [Ibid. Op. Cit.]

³ Veja afirmação de Verônica Fabrini em sua Dissertação de Mestrado, que versa sobre o processo de trabalho de encenação, especificamente de OTELO, de Shakespeare, primeiro trabalho da Boa Companhia, portanto, indiretamente ligado a essa reflexão: “(...) *O que é preciso ficar claro é que (...) é necessário considerar tanto as relações que acontecem dentro da obra, na relação dos signos com seus vizinhos, quanto fora da obra, na relação entre signo e sociedade (ou, segundo Demarcy, ‘encontrar a dimensão profunda do signo, ir a sua reserva cultural, à sua memória, ao seu peso histórico’ pois ‘foi à sociedade que investiu o significante com seus sentidos)’*”. Fabrini, Verônica. *O Amor é um Animal de Duas Costas*. Campinas (Dissertação de mestrado apresentada a Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP), 1996, p. 60.

modos de produção teatral no Brasil e por achar importante perscrutar essa influência a partir de minha experiência.

Entendo que essa interdição se manifesta em vários níveis. No acesso escasso que é dado às pessoas, em geral, às manifestações artísticas diversas, privando-as de uma compreensão sensível delas mesmas, enquanto seres em transformação, através da arte. O caso em questão confirma o contexto geral das artes: o desconhecimento da maioria das pessoas quanto à existência de um teatro alternativo e suas respectivas produções artísticas. Chamo alternativo ao teatro que se preocupa em encontrar um modo próprio de linguagem, não se limitando ao pensamento massificador do fazer artístico. Posso observar como é restrito a uma parcela economicamente mais privilegiada da população, o público da Boa Companhia, salvo raras exceções. Mesmo o chamado teatro comercial é, em geral, muito caro e concentrado nas zonas centrais das grandes cidades ou nos teatros “chiques” das cidades menores. Isso pode determinar uma linguagem limitada e restringe a produção à expectativa de uma classe e ao tipo de produto que ela está disposta a comprar. Não acho que seja apenas o teatro que possibilita uma proximidade com o corpo e com o saber que dele advém, mas quais são as alternativas que a sociedade dá às manifestações do corpo? As praças de esporte sucateadas, pintadas em épocas eleitorais, que, de qualquer modo, dão um ponto de vista muito restrito da capacidade expressiva do corpo? Os programas de TV, que expõem e exploram o corpo unicamente como objeto de sexualidade? A parca abordagem das manifestações físicas nas escolas?

São questões que transcendem meu objeto de estudo e entretanto apontam para um modo de ver o corpo e sua relação com os paradigmas reducionistas de nossa sociedade e que servem a manipulação de corações e mentes. Isso se reflete na relação das pessoas com o teatro. Muitos dos meus amigos só foram ao a um espetáculo porque eu trabalhava nele. Pessoas bem informadas, muitas com curso superior e, mesmo, com certa capacidade econômica, não cultivam o contato com essa arte.

O artista é, em geral, visto como um macaco estranho que se diverte muito e consegue viver sem dinheiro e feliz. Difícil entender o que o leva a se esforçar

tanto para manter seu trabalho, difícil explicar porque não queremos pensar nossa obra apenas como produto para se vender, como as pessoas estão habituadas a pensar seu trabalho.

Pretendo, no DIÁRIO, apontar uma busca da consciência dessa estrutura de interdição e investigar sua manifestação em meu cotidiano, como intérprete teatral e por extensão, como homem.

2. 2. DIÁRIO PRIMUS.

“Para estabelecer algum tipo de comunhão com seu superconsciente, o ator precisa saber “como pegar uns punhados de pensamentos e jogá-los na sacola do subconsciente”. (...) É por isso que o ator deve estar constantemente abastecendo o armazém de sua memória com o estudo, a leitura, a observação, as viagens; mantendo-se em contato com a vida corrente social, religiosa, política e de outros tipos. E ao entregar esses punhados de pensamentos a seu subconsciente, ele não deve se afofar. Deve saber esperar pacientemente. Se não – é o que dizem os yogis – ele será como o menino burro que plantou uma semente no chão e depois, de meia em meia hora, a desenterrava, para ver se estava criando raízes”.

Constantin Stanislavski⁴.

CUIABÁ - Quarta-feira - 09/ 10/ 02

O clima quente da cidade trouxe-me uma sensação de embaçamento, como cair no porão quente de um navio, como caiu *Pedro, o Vermelho*, personagem da peça. Os passos pelas ruas de Cuiabá me revelavam flashes do clima do porão do navio (na peça): abafado, calor que tira a noção do tempo, que rememora tempos impalpáveis, ancestrais. Uma respiração que ofega e procura encher o corpo de um ar que não satisfaz, um corpo que pede um outro lugar, que anseia pelo frescor de nossas casas em tardes de brisa leve como um corpo que

⁴ Stanislavski, Constantin. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro (Civ. Brasileira), 1984, p. 96.

anseia pelo frescor da selva. Respiração mais rápida do que tranqüila e menos do que ofegante.

Em Cuiabá, às vezes, a brisa.

Como aquele macaco deve ter tido momentos de lucidez e saudade trazidos pela brisa⁵. Nesses momentos ele há de ter procurado forças para observar os marinheiros e para guardar impressões de uma criatura que procuraria imitar. Respiração mais calma, de alívio, suspirante. Como ele mesmo diria depois, frente à academia: não era um homem que construía um jeito de ser, era um macaco que procurava uma saída para a sobrevivência. Essas pausas trazidas pela brisa, poderiam, portanto, ser um momento em que algo entre o pensamento articulado e o instinto acontecia, um fio tênue, quando esse macaco começa a “pensar” na sua estratégia de sobrevivência. O próprio ex-macaco diz: - *Eu não calculava de maneira tão humana, mas, sob o impacto das circunstâncias, agi como se tivesse realmente calculado*⁶.

Embora supor que o pensamento articulado em um macaco seja estranho, Kafka trabalha com essa estranheza. No entanto, sabemos hoje que o primata tem o uso da ferramenta em sua rotina de sobrevivência (portanto, a gênese de um pensamento articulado). Quando Kafka escreveu esse conto, Darwin já havia escrito a *Origem das Espécies*, e o polêmico parentesco do homem com o primata era uma realidade no meio científico. O autor de *Comunicado a uma Academia* utiliza-se de maneira genial dessa polêmica em sua ficção.

No estudo da primatologia chegamos às pesquisas com chimpanzés de Jane Goodall (que registrou, pela primeira vez, o uso das ferramentas no primata); são os caminhos do *pensamento poético*⁷ que unem os mais variados setores e referências na construção de sua lógica interna. Kafka talvez tivesse gostado de

⁵ Faço, nesse momento, um paralelo entre a memória da atmosfera por mim vivida em Cuiabá, e a atmosfera vivida pelo macaco no navio. Um resgate de memórias como propunha Tchekhov, segundo Matteo Bonfitto: *As atmosferas, ou seja, os estados emocionais que estão presentes e envolvem as mais diferentes situações, devem, segundo Tchekhov, ser atentamente observadas na vida e traduzidas em cena pelo ator, através de comportamentos e ações (...) a atmosfera é a alma da performance.* [ibid. Op. Cit. p.70]

⁶ Do texto espetacular de PRIMUS.

⁷ Verônica Fabrini, em sua tese de doutorado, aborda essa questão da lógica do pensamento poético, dentro da construção de um universo imaginário: “(...) *Esta curiosidade apenas sublinha a lógica própria da imaginação simbólica, da imaginação material, do pensamento analógico, e, portanto, do pensamento*

saber dessa mulher que, em meados da segunda metade do séc. XX foi para o Congo viver entre chimpanzés e descobriu, inclusive, que eles praticam assassinato dentro da própria espécie⁸. Nosso processo criativo aproximou Kafka e Jane Goodall.

Em Cuiabá, às vezes, a brisa.

Esse momento de brisa me lembra uma pausa no jogo da capoeiragem: suspensão, alívio, possibilidade de “estudo” da situação, distanciamento e permanência em si mesmo. Relaxamento pelo que foi e tensão pelo que vêm. Tal estado psicofísico pode ser atingido pelo treinamento da capoeiragem, era o que eu observava na rua da cidade e procuraria aplicar nas oficinas, mais tarde. Se o atuante, na capoeira, passa pela pausa, como quem passa por um simples jogo, a pausa traz implícita na sua experiência física, a contradição de estar exposto, ter que agir, sem o solo comum da própria ação, sem deslocamento no espaço. Momento da comunhão. Um instante depois e um instante antes da batalha propriamente dita. Jogar a capoeira como pano de fundo à reflexão das cenas em questão pôde me ajudar, como ator, a encontrar a freqüência desse corpo que descansa enquanto prepara-se para a luta (a luta de Pedro pela sobrevivência?).

Experimentar essa freqüência física é também treinar para dar à platéia a possibilidade de vislumbrar um estado em que o público vê revelada no atuante a sua humanidade. Momento épico da narrativa, quando o ator pode buscar seu envolvimento pessoal com a problemática da personagem e dar ao público a chance de vê-lo fora da experiência imaginária. Vê-lo, portanto, como o *contador da estória*, que tem sobre essa estória um ponto de vista específico. Para que a interrupção do acontecimento não interrompa a continuidade da ação cênica, essa pausa deve acontecer dentro de uma lógica “arquitetada” pelos criadores do

poético”. Fabrini, Verônica. *O Desagradável e a Crueldade*. São Paulo (Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes da USP), 2000, Nota 91, p. 129.

⁸ Até as experiências científicas de Jane Goodall no Congo, acreditava-se ser o homem o único animal que mata a própria espécie, sem fins de sobrevivência, apenas, provavelmente, por razões de convivência social e disputa de poder, ou seja, por razões obscuras. Agora já sabemos que isso ocorre no primata, questão ainda obscura no estudo de seu comportamento. Vídeo *Os Chimpanzés Selvagens – acompanhe Jane Goodall em seu pioneiro estudo sobre os chimpanzés na África (Among the Wild Chimpanzees)*, São Paulo (National Geographic, Vídeo Arte Brasil, Col. A Grande Aventura), 1984. Esse material foi proposto por Isabel Fabrini de Almeida, que generosamente auxiliou a Boa Companhia na utilização da *matriz criativa* Primatologia na criação de PRIMUS.

espetáculo. Analisando o trabalho escrito de Verônica Fabrini, uma das minhas referências principais, que arquiteta comigo e com meus outros companheiros a poética desenvolvida na Boa Companhia, pude compreender melhor esse pensamento:

“Nas palavras de Walter Benjamin, o teatro épico não reduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa na interrupção dos acontecimentos”⁹.

A vivência física dessa pausa na capoeiragem vai dando ao corpo, do ponto de vista do treinamento, a agilidade de interromper o acontecimento mantendo a *linha contínua da ação*, pois a capoeiragem pede lógica na movimentação. Possibilita também, na ação que busca continuidade durante a pausa, o aprimoramento de outro conceito de Stanislavski, o da *instalação*. Poderia chamar de reinstalação? Qual respiração poderia ser a dessa ação que vou fazer a seguir? Qual o golpe que vou proceder? Deve ser, contudo um trabalho consciente do atuante, não no sentido absoluto de estar sempre, durante a prática, pensando nisso, mas de refletir sistematicamente sobre acontecimentos e sensações isoladas que vão compondo seu repertório psicofísico: (...) as *pequenas brincadeiras de um deus sem escrúpulos*¹⁰. Refletindo sobre os aparentemente triviais detalhes do jogo da capoeiragem como metáforas da cena teatral.

⁹ Fabrini, Verônica. *O Amor é um Animal de Duas Costas*, p.164.

¹⁰ Acho importante estar atento às curiosidades que o pensamento poético pode proporcionar ao olhar para acontecimentos aparentemente triviais e extrair deles reflexões importantes. “(...) o grito de Dionísio se anuncia desde um tempo imemorial, proveniente de um fundo sem-fundo a contrapor abertamente esse tempo especializado de produção de quinquilharias, comemorando a vida nos seus próprios termos e devires, não julgando o certo e o errado, o bem e o mal, fazendo sim, uma invenção a cada gesto, a cada movimento, a cada ato”. Próchno, Caio César S. C. *Corpo do Ator*, p. 36.

RIO BRANCO – Segunda-feira - 14/10/02



Eduardo Osorio em PRIMUS.

Foto: Gil Grossi.

“Todos precisam de uma saída.”

Pedro, O Vermelho.

(Do texto espetacular de PRIMUS).

Há dois dias chegamos a Rio Branco. A chegada nessa cidade teve uma particularidade muito engraçada e de uma ironia talvez sarcástica. O

responsável por nossa estadia, um ator chamado Derivaldo, programador do SESC - Rio Branco esteve durante todo o dia animando a festa do Dia das Crianças. Estava agora no aeroporto, com uma maquiagem cansada e uma roupa de Visconde de Sabugosa (personagem de Monteiro Lobato). Ele nos recebeu nesse traje (como *Pedro*, também Derivaldo criava alternativas de sobrevivência, saídas para si mesmo e para sua comunidade, pensei). Esperando uma parte das bagagens, que ainda não haviam chegado, sem saber, íamos nos habituando ao Acre (atuar é construir imagens, perscrutar momentos, resignificá-los, procurar reler sensações é costurar sentidos em busca de um repertório de emoções¹¹). Faltava uma caixa do cenário¹², havia ficado em Porto Velho, na conexão do vôo. A estranheza da imagem do Visconde se desfazendo, misturada à cortesia de Derivaldo ajudou na aceitação do aparentemente inevitável: no Acre, não

¹¹ O importante é que a memória retenha esses sentimentos e, perante certo estímulo, os evoque. Constantin, Stanislavski. *A Preparação do ator*, p.175. Uma vez em cena, o ator sempre interpreta a si mesmo; mas isso será numa variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas que o ator prepara para seu papel e que foram fundidas na fornalha de sua memória de emoções [Id. Ibid. p. 196]

¹² Como a peça é feita por quatro atores que se revezam e se alternam nas fases desse macaco de maneira muito rápida e o foco é na corporeidade dos atores e nas relações com os objetos, temos um cenário bem

brigaríamos por uma caixa. Teríamos muito provavelmente que fazer a peça sem a caixa, embora tivéssemos, naquele momento, a esperança de que ela chegasse antes da apresentação. Retomando o universo que germinou essa reflexão, posso dizer que a capoeiragem desenvolve um corpo que rompe barreiras opressoras¹³. Na sua aura de luta estratégica, ela guarda em sua origem a força de sobreviver (e ao mesmo tempo, a subserviência do oprimido). Nesse caso, jogamos um jogo ambíguo como o da capoeiragem. De que modo deveríamos agir, estando em cena? Ou não fazer o espetáculo, procurando despertar a gravidade do problema para os organizadores? Optamos por fazer, pelo ato da cena, pela transgressão através do universo imaginário, do fazer poético.

O *Cine Teatro Recreio*, na beira do rio, todo em madeira e com sua fachada coberta de tapumes de uma reforma a ser realizada, não tinha cadeiras nem araras de roupa no camarim. As baratas andavam pelo chão com certa liberdade, um rato foi visto caminhando ali por perto. O teatro é belo, abandonado, quente, de um calor sem brisas. A mesa, escolhida pela Diretora para ficar no lugar da caixa, foi entendida sem estranheza por algumas pessoas do público. Ao fazer a peça, olhando a mesa, contrafeito, eu vivia uma experiência que diz respeito à escolha do fazer *em jogo*. Naquelas condições, uma caixa ou uma mesa tanto faz, e o corpo tirava daquilo uma força diversa, uma qualidade extra-cotidiana, que podia transcender símbolos. Esse corpo que se reconfigura na sua expressividade, mergulhando na situação, que lida com a necessidade de comunicar e repensar-se enquanto significativo é o corpo desse estudo, um corpo em diálogo com a realidade do oprimido. Um corpo que busca tirar da sua condição de oprimido a sua pedagogia transformadora, como pressupõe Paulo Freire: *o homem se reconhece como sujeito que elabora o mundo; nele, no*

simples, composto por quatro módulos de madeira que se transformam e compõem a movimentação (uma caixa é muita coisa, portanto). N. A.

¹³ Entendo como opressor o fato de não ter havido, por parte de ninguém da empresa aérea ou do SESC, a disponibilidade em resolver a questão de maneira contundente, o fato foi tratado como irresolúvel. De todo modo, a posição por nós tomada, também define a situação como opressora, numa via de duas mãos. Nas palavras de Paulo Freire: “(...) *esse mundo não se constitui na contemplação, mas no trabalho. Na objetivação transparece, pois, a responsabilidade do sujeito. Ao reproduzi-la criticamente, o homem se reconhece como sujeito que elabora o mundo; nele, no mundo, efetua-se a necessária mediação do auto-reconhecimento que o personaliza e o conscientiza como autor responsável de sua própria história*”. Freire, Paulo. *A Pedagogia do Oprimido*, p. 2

*mundo, efetua-se a necessária mediação do auto-reconhecimento que o personaliza e conscientiza como autor responsável pela sua própria história*¹⁴.

O sarcasmo - do Visconde maquiado e da caixa que sumiu - chega até a mim de maneira contundente, nosso teatro é pobre, fazê-lo poderoso é possível. É preciso, no entanto, jogar na terra a capoeiragem, de roupa branca, e não se sujar¹⁵. Ao menos essa é nossa opção, *provocar* as macro estruturas sociais através do fazer teatral. Novamente no estudo do pensamento teórico de Verônica, encontrei um conceito que me despertou para o ato voluntário de provocar:

*(...) como afirma Bachelard; “amar e odiar suscitam uma ambivalência sentimental. **Provocar e temer** formam uma ambivalência mais profunda, mais cerrada, pois está no próprio cerne, não mais do sentimento, mas da vontade”*¹⁶ (grifo meu).

PORTO VELHO – Quinta-feira - 17/10/02

No dia de descanso, olhando para o Rio Madeira, ao acaso, aparece nadando um boto. Na observação da fluência de seu movimento imaginava como poderia dar nuances de água aos movimentos dos personagens marinheiros¹⁷.

Na construção da cena em que o macaco está desterrado – envolto no movimento do mar, sob o calor do porão do navio, fora de seu lugar próprio, rodeado por seres habituados ao mar, bruscos, contudo, de alguma maneira impregnados pelo movimento da água – procuramos uma frequência para o marinheiro que fosse, por assim dizer, “aquática”, além de tensa e pesada, pela natureza bruta do ofício. A escolha de pensar o movimento dentro da água, como seres resistindo à massa do mar, parece-me fazer sentido, um movimento imbuído da força de quem está envolto pela descomunal presença do mar. Contudo, suave

¹⁴ [Id. Ibid. p. 12]

¹⁵ Como afirma Waldeloir Rego: (o negro capoeira) *colocava o lenço no pescoço para resguardar o colarinho e jogava* (a seda pura evitava o corte da navalha) *com perfeição e habilidade tremendas, que não sujava, de modo algum, a domingueira*. Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola*, p. 45.

¹⁶ Bachelard, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo (Martins Fontes), 1991, p.152 in Fabrini, Verônica. *O Desagradável e a Crueldade*, p. 78.

¹⁷ Segundo estágio do desenvolvimento da personagem, ver PRIMUS, neste capítulo.

também, por estar pincelada de uma fluência própria da água. É esse um registro importante para mim na criação de uma personagem: usar da experiência física desse ser imaginário na construção de sua movimentação. Imaginei que os marinheiros, sem querer, dançam a música do mar, por que o peso do navio (seu solo) assim o quer. O boto do Rio Madeira iluminou minha leitura de Kafka de uma maneira muito útil, nesse caso, para meu trabalho de ator. Naquele instante juntei experiências e costurei sensações, dados práticos para uma imagem complexa: calor úmido (como que cuiabano), massa pesada de água em volta, uma dança a música do mar, a fluência da água, um ser desterrado, seres selvagens manipulando seu corpo, cárcere. Colando impressões de vários momentos pude definir uma lista de imagens suportes para minha criação, enriquecer minhas *circunstâncias propostas*. O boto trouxe do profundo das águas o caminho da minha criação subconsciente.

*

Na quadra – Sábado - 19/11/02. Ao lado do nosso espaço de apresentação – uma quadra de cimento, coberta, sem varas de luz ou coxias, nem paredes laterais – há um ponto de ônibus; não consegui transformar isso em uma imagem muito útil para o macaco. No entanto, a oportunidade de lá estar, trabalhando em tão distante local de onde vivo e mostrando o meu trabalho às pessoas de minha etnia, mas tão diferentes, me encanta. Não faríamos aqui se no Acre fizemos sem uma parte do cenário e em condições não muito melhores? Aceitar não abre prerrogativas para que continuem crendo que aquilo seja um local adequado? Passei a pensar na escolha de *Pedro*, não fugir, e na estupidez, embora possivelmente fiel à idéia de liberdade para um macaco: fugir para o mar. *Pedro* escolheu não sair do navio; nós, atores e direção do espetáculo, escolhemos fazer a cena, e eu procurei buscar uma concretude física que revelasse a coincidência que encontrei entre eu e *O Vermelho*, a coincidência de querer (com vontade, a *provocar ou a temer*) “sobreviver” em um meio nocivo.

RECIFE – Terça-feira – 22/10/02

Oficina no bairro Casa Amarela. Percebo que minha condução dos exercícios começa com certa dureza, impondo uma disciplina quase marcial aos participantes: tenho ímpetos de ditador. É uma maneira de esconder minha insegurança, me protegendo e, ao mesmo tempo, uma tentativa de forçar um comprometimento com os exercícios, comprometimento difícil de atingir em grupos tão heterogêneos que se formam nesses tipos de oficinas. Essa disciplina rígida pode, nesse caso, detonar processos físicos interessantes.

Existem dois aspectos que se destacam na conduta dos receptores, contrapondo-se, e que se manifestam dependendo das peculiaridades de cada um. O primeiro é que determinadas pessoas ganham uma qualidade demasiado rígida, endurecendo o corpo, perdendo fluência e fragmentando as transições. O segundo é que outro grupo, grosso modo, adquire uma atenção que permite à movimentação uma clareza de direção e ritmo. São estágios que podem se relacionar ao conceito de *interdição do corpo*, segundo Ana Maria Freire. Estaria esse possível corpo brasileiro sujeito a defender-se de uma disciplina imposta rigidamente, produzindo uma tensão excessiva, causando uma ruptura na consecutividade das ações, barrando a livre elaboração de uma partitura interior sensível, bem como dificultando as gradações rítmicas da atuação? Essa questão não tem, por enquanto, uma resposta clara, pois, por outro lado, esse mesmo corpo, pode ganhar em definição nos momentos em que é necessária justamente mais tensão física, ficando a *partitura* ritmicamente mais rica. Tal enriquecimento rítmico trás à interioridade uma possibilidade ampla de surgimento de imagens, tornando assim, o desenho de transições físicas mais lógico. Em qualquer caso é importante perceber e lidar conscientemente com esse fator. Essa observação me fez ver como minha opção de construção das partituras é muito pela força, rigidez, excesso de energia¹⁸, muita resistência e vibração no espaço,

¹⁸ Na página 22 desse estudo, faço minha definição de energia. É um conceito complexo ainda que muito comum entre profissionais e mesmo entre amadores do teatro. A seguir cito a definição de Renato Ferracini, pretendendo aprofundar a compreensão do leitor quanto ao sentido desse termo. “(...) a palavra energia vem do grego ‘*energon*’, que significa ‘em trabalho’ uma maneira de se pensar energia é como ‘um fluxo, um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, vibração, algo que se propaga pelo espaço”. Ferracini, Renato. *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, p. 107.

uma *projeção* excessiva das ações, uma demasiada expressão *coreográfica* e *corpográfica*. Utilizar em meu favor essa característica e atentar-se quando ela trabalha contra mim, passa a ser tarefa diária em meu ofício.

*

As reflexões oriundas da oficina me permitiram também rever alguns aspectos de minha interpretação, especificamente na peça PRIMUS. O *Marinheiro*, que consideramos o segundo estágio do desenvolvimento de *Pedro, O Vermelho*, está estruturado na tensão forte do movimento, embora a introdução de elementos aquáticos (citados no Diário PORTO VELHO) tenha lhe trazido maleabilidade. Ocorre que esse corpo de trabalhador braçal, se traduzido apenas no movimento forte, pode deixar de ser uma transição orgânica de estágio para estágio, dando ao espectador uma leitura desse momento como inferior na trajetória da personagem. Tal julgamento moral, de minha parte, ao escolher essa partitura “reta e chapada”, pode levar a leitura de que é melhor ser um astro do teatro, roubando do espectador a profundidade de uma visão segundo a qual o melhor pode ser apenas relacionar-se com sua própria natureza de maneira plena, seja ela qual for. É importante revelar, via as escolhas das ações, suas intensidades e graduações, as contradições da personagem, sem limitar suas possibilidades humanas.

*

As observações quanto à freqüência de movimento do marinheiro, me proporcionaram refletir sobre o grau de tensão e a qualidade de movimento de cada estágio da personagem e me alertaram para o fato de que escolher um grau predominante não significa abdicar das variações, pelo contrário: a variação confere força à opção. Portanto, se o macaco é predominantemente fluído e relaxado, em determinados momentos as tensões e qualidades dos outros estágios aparecem como flashes. Ora ele está tenso, com movimentos súbitos e rápidos (como são, predominantemente, minhas ações para o homem comum); ora ele está fluente e lento (como o *Marinheiro*); ora fluente e rápido (como o astro do teatro, nem tão tenso ou relaxado, apenas em uma energia “cênica”). Essa transposição de qualidades de movimentos torna mais clara a compreensão de

que essa trajetória é a de um ser específico (que tem, portanto, uma trajetória física específica, trajetória essa que compõe seu repertório de ações), que vai adaptando-se ao que exige seu meio social. Ela dá a dimensão das escolhas que a personagem fez, do que ela escolheu para si e do que tentou jogar fora.

RECIFE (Piedade) – Quinta-feira – 24/ 20/ 02

Olhando um aluno lembrei-me quando cheguei à Universidade Estadual de Campinas, em 1992; eu chegava para o curso de Artes Cênicas sem saber de verdade o que era fazer teatro, sem ter passado por uma experiência teatral contundente. Interpretação, para mim, talvez fosse o que eu via nas novelas, salvo raras vezes em que havia ido ao teatro. Teatro. Escolhi fazer esse curso olhando o *Guia de Cursos* disponível ao vestibulando, falava de canto, interpretação, espetáculos; atraiu-me.

O Corpo Interditado. O que realmente me atraiu nesse livro de Ana Maria Freire e me fez identificar-me com ele ao ingressar no mestrado? As super estruturas da sociedade brasileira manipularam durante séculos o acesso ao saber corporal¹⁹. Sem muita certeza acreditei que esse ponto de vista sobre o corpo brasileiro esbarrava em minha história²⁰, e que poderia me ajudar no estudo acadêmico que se iniciava.

Acredito que a maneira como vamos optando por caminhos em nossas vidas vão determinando acontecimentos que fogem ao nosso controle racional. Sem o domínio consciente, vamos, a cada escolha, definindo atitudes que nos levarão a cumprir nosso desejo²¹. Acredito que esse olhar sobre as coisas deriva

¹⁹ (...)Introjetaram comportamentos de submissão, obediência, hierarquia, disciplina (...) imitação e exemplo. Ana Maria A. Freire. *O Analfabetismo no Brasil*, p. 29.

²⁰ Esse livro me foi apresentado pela Profa. Dra. Lúcia Fabrini de Almeida, a quem sou grato por ter-me aberto os olhos a essa questão. Na elaboração do meu projeto para ingressar no Mestrado, Lúcia, ao ler um texto inicial, sugeriu esse trabalho como referência.

²¹ Veja reflexão de Campbell sobre a saga do herói: “E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro de nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo”. Campbell, Joseph. *O Poder do Mito, com Bill Morris*, São Paulo (Palas Atena), p. 131.

do pensamento junguiano, que percorreu minha formação²². Foi um caminho desconfortável, a princípio. Como intérpretes, é necessário que estejamos dispostos a seguir caminhos por vezes difíceis na busca de nós mesmos, para que cheguemos até a personagem, a fim de obter a plenitude da expressividade poética.

O *corpo interdito* pode ter me fascinado por perceber que ele influenciou minha formação, e por atuar no meu físico de maneira inconsciente, barrando processos interiores de aproximação comigo mesmo e, conseqüentemente, com a personagem. Um processo que começou em uma página que se abriu a minha frente: ARTES CÊNICAS. São dois momentos que, para mim, se conectam e dimensionam minha trajetória: chegar ao teatro e chegar ao mestrado, passos para um aprofundamento do mergulho em mim mesmo. Como vestibulando, quase optei por fazer Propaganda e Marketing, mas resisti. Entendo essa minha opção pelo teatro como uma forma de resistência, que a partir do corpo se transforma, com a Boa Companhia, na busca de uma poética própria. Resistência como o definiu Alfredo Bosi:

*Resistência pressupõe aqui diferença, história interna específica, ritmo próprio; modo peculiar de existir no tempo histórico e no tempo subjetivo*²³.

CRUZANDO O SERTÃO – ARCO VERDE - 29/ 10/ 02.

Na observação do referido aluno, em Piedade (segmento anterior deste diário) pude registrar o limite corporal dele e lembrar dos meus primeiros passos como ator; vi suas tensões físicas, suas dificuldades rítmicas, e reportei-me a mim mesmo. Lembrei-me das atmosferas de minhas aulas de *Dança, Música e Ritmo*²⁴, lembrei-me de meu sofrimento físico. Naquele período, quase desisti, mas resisti.

²² Minha mãe, Ilda Fagote, psicóloga, desde minha infância e, principalmente na adolescência, me formou com esse olhar sobre o mundo.

²³ [Ibid. Op. Cit. p.10.]

²⁴ *Dança, Música e Ritmo* foi disciplina do primeiro ano curso de Artes Cênicas da UNICAMP (da turma de 1992, da qual faço parte), ministrada por Verônica Fabrini; seu conteúdo, eminentemente prático, consistia

Todo alongamento era, para mim, uma sessão de metafórica tortura (resquícios de uma educação física deficiente?), difícil também era colocar-me em comparação às pessoas da classe (resquícios de uma educação hierarquizadora?). O teatro expõe as dificuldades físicas de cada um e proporciona esse julgamento diário de uns e outros.

Na capoeiragem pude experimentar essa tendência de modo mais contundente e refletir: ela coloca as pessoas em posição de confronto de modo direto e evidencia-se, ainda mais, essa silenciosa “competição” entre os homens, mexe com a imagem arquetípica do guerreiro. A gênese da luta do escravo para reconstruir sua imagem: dessa origem brota uma agressividade por vezes incontrolável²⁵. Vejamos o pensamento de Jung, acerca do que ele chama de imagens primordiais, o que creio ser esclarecedor para essa questão:

“A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É, portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica. Examinando essas imagens mais detalhadamente, constataremos que elas são, de certo modo, o resultado formado por inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia”²⁶.

Nesse caso, se meus olhos se voltam para esse lado da capoeira e do teatro, creio que esse pode ser um aspecto importante solicitando minha observação cuidadosa. É um modo particular de se relacionar com o teatro e com a capoeira (o combate, o confronto de indivíduos que competem em diferentes níveis) e, ao mesmo tempo, uma característica que sinto repetir-se nos indivíduos envolvidos nesses dois universos.

em noções básicas de dança e de exercícios corporais. Foi a partir de um trabalho extra-classe dessa disciplina que surgiu a Boa Companhia, em 1992.

²⁵ *O capoeirista de hoje narra durante o **jogo da capoeira**, através do canto, toda uma epopéia do passado de seus ancestrais (...) procura mostrar sua condição de escravo e o conseqüente estado de inferioridade perante os demais.* Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola*, p. 256. Como o jogo está diretamente ligado ao canto, esse aspecto acaba por se revelar no jogo.

²⁶ Jung, Carl Gustav. “Psicologia e Poesia” in *O Espírito na Arte e na Ciência* (Editora Vozes, Obras Completas de C. G. Jung, 73), 1985, p.69.

Vi isso mais claro quando fiz um pequeno jogo de ataque/ defesa na oficina de ontem. Se propomos aos participantes apenas andar no espaço, ocupação simples da “arena imaginária”, homoganeamente, com o objetivo básico de distribuir-se igualmente pelo vazio, passa a existir certa atenção na atmosfera criada, atenção que gera (ou pode começar a gerar) um corpo extra-cotidiano²⁷. Quando, no entanto, propus que na pausa do ritmo externo, houvesse um que atacasse e um que defendesse (com cada um invertendo a ação no momento seguinte), a atmosfera se confunde. Há os que atacam de modo tão falso, que riem nervosamente, que não conseguem manter o corpo extra cotidiano que foi “conquistado”. Outros se empenham tanto em defender-se, que jamais podem atacar. Outros atacam tanto, que não podem construir metáforas plenas, diálogos verdadeiros (em um primeiro momento, eu ajo assim). Mas os que atingem um ponto de equilíbrio, que jogam com as tensões, com o relaxamento, com a pausa (dentro de um sentido contínuo e lógico da ação), que claramente tomam uma atitude (ataque ou defesa) e a inverte no momento seguinte, começam a criação de uma *ação*, no sentido de articular o *espaço interno* e o *espaço externo* e, sua ação ganha em plenitude. Plenitude no sentido em que o atuante se coloca em um processo psicofísico, transcendendo o movimento pelo movimento.

Assim, fazendo uma leitura crítica da minha relação física com o jogo, pude perceber como se manifesta em mim uma potencialização do aspecto competitivo. Nessa ânsia de atacar, eu forjo tensões desnecessárias no meu corpo, por estar trabalhando em apenas uma face da *circunstância proposta*. Tais tensões barram a fluência dos movimentos físicos e vocais. Isso se manifesta em um ímpeto desnecessário para o ataque na capoeiragem, de minha parte. Mas entendo que, em determinados casos, a capoeiragem pode estimular o lado excessivamente violento do oprimido capoeira²⁸, nas palavras de Paulo Freire:

²⁷ “(...) É como uma linha imaginária vertical que o vai conduzindo (o ator, a atuante do jogo) a uma construção dessa relação extra cotidiana de energia e organicidade com o espaço e com sua pessoa, de uma maneira cada vez mais profunda”. Ferracini, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, p. 135.

²⁸ “(...) reconhecendo a necessidade urgente de serem castigados pública e peremptoriamente os negros capoeiras (...) em desordens (...) uma perturbação contínua a tranqüilidade e sossego público, e até a segurança da propriedade dos cidadãos, visto que pela falta de castigo de açoite, únicos que os atemoriza e aterra, se estão perpetrando mortes e ferimentos (...)”. Araújo, Elíseo de. Rio de Janeiro (Imprensa Nacional,

“(...) Há algo, porém, a considerar nesta descoberta, que está diretamente ligado à pedagogia libertadora, é que, quase sempre, num primeiro momento deste descobrimento, em lugar de buscar a libertação, na luta e por ela, tendem a ser opressores também, ou subopressores (...) estes são seu testemunho de humanidade”²⁹.

Então, a capoeira tendo nascido e mergulhado nessa origem violenta, que usa a força física como opressão ao antagonista (uma característica inerente à luta e, na maioria das vezes, na nossa capoeiragem, circunscrita à brincadeira,), por vezes acende forças inconscientes que podem prejudicar uma atitude equilibrada na prática desse elemento estimulador da técnica da atuação. Assim observo em mim e acredito que em casos específicos possa assim acontecer. Relaciono isso com o aspecto *hierarquizador* a que se refere *Ana Maria Freire*, no seu trabalho sobre a *interdição do corpo*. Acabo sempre me colocando “em disputa”, e essa atitude barra a expressividade plena.



Daves Otani, em PRIMUS.

Foto: Gil Grossi.

PETROLINA – Quinta-feira - 31 /10/ 02

Passo a me perguntar agora como poderia trabalhar a suavidade dos movimentos e a compreensão do universo do outro atuante não em competição, mas como um complemento de minhas ações. Buscar, na capoeiragem, ir respondendo à ação do outro, atento às *circunstâncias propostas* (buscar o *sentido de jogo*), permitindo, assim, que os movimentos sejam resultantes desse desejo de transformar uma luta, ou uma dança, em uma

Estudo histórico sobre a Polícia da Capital Federal de 1808 a 1831 - Primeira Parte. Citada em Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola*, p. 298.)

²⁹[Ibid. pp. 33-34.]

celebração do momento presente. Colocar-me em movimento consciente, trabalhando contra o excesso de ataque, aspecto que, no meu entendimento, está criando obstáculos na compreensão e na construção do meu fazer artístico diário. Refrear o ataque, antever minha defesa. É importante olhar para esses aspectos voltando-se para o objeto artístico, para a obra de arte, fugindo de uma investigação “terapêutica” individual, buscando o foco principal do estudo; a investigação do meu *processo metodológico* como intérprete. Sobre esse processo de aprendizagem, afirma Januzzelli:

“Existe uma senda muito particular no processo de aprendizagem humana que possibilita uma experiência de auto-observação do indivíduo, cuja proposta não se situa na área da terapia, mas sim no domínio do laboratório dramático teatral, e que tem nos jogos, nas improvisações, em exercícios específicos e na atitude reflexiva seu centro de gravidade”³⁰.

Recorro ainda à afirmação de Verônica Fabrini, que, como disse anteriormente, no trabalho da Boa Companhia, costura os sentidos na busca de uma poética própria:

“Dizemos interpretação, pois o comportamento pode ser separado de sua origem, manipulado e principalmente transformado, e, portanto, interpretado. O comportamento restaurado está diante de mim, separado de tal forma que posso trabalhar com ele. Isso implica num processo de seleção e arranjo dentro de uma certa estrutura na composição de uma partitura”³¹.

No jogo da capoeiragem, noto como acelero o ritmo interno e externo, distanciando-me do ritmo proposto e caindo na referida sucessão apressada de ataques. É preciso que me concentre na realização rítmica e na utilização de variações dos elementos físicos da cena. A seguir, enumero alguns elementos que venho procurando observar e trabalhar na trilha de um ritmo mais preciso:

³⁰ Januzzelli, Antonio. *A Aprendizagem do Ator*, São Paulo (Ática), 1986, p. 7.

- *Níveis*: a utilização da variação consciente dos níveis traz uma necessidade de buscar transições ajustadas ao ritmo externo. Nessa variação fica evidente quando o atuante está “pulando etapas”. Isso é facilmente observável em um jogo de capoeiragem.
- *Pausa*: proporciona resgatar a pulsação para ajustar o tempo interno ao externo e esse ajuste passa pela consciência do ritmo respiratório.
- *Respiração*: coordenar a expiração/ inspiração aos movimentos ajuda na percepção do ritmo externo. O treinamento fora da roda é determinante nesse caso; a cada movimento é preciso estar atento onde “sai” o ar e onde “entra”, inspirar no impulso e expirar no golpe, preparando o corpo para estar apto a realizar esse mecanismo na roda onde vários fatores – assim como na cena – estão acumulados (atacar, defender, compor o espaço circularmente, dançar).
- *Ação contínua e ininterrupta*: buscar a continuidade e a consecutividade das ações faz com que o ritmo vá sendo absorvido pelo atuante. É uma via de duas mãos, o ritmo proporciona a *continuidade* e *consecutividade*, assim como a preocupação com esses elementos proporciona um ajuste ao tempo-ritmo externo.

No jogo, posso “selecionar” a cada momento um nível, uma respiração, uma pausa em certo instante que não quebre a continuidade, procurando encontrar seqüências em que um movimento seja conseqüência do anterior. O próprio jogo trás essa necessidade, antes mesmo da reflexão e, naturalmente, fazendo uso de um treinamento consistente. Desse modo o corpo vai se ajustando a uma percepção mais consciente do ritmo externo e a própria prática tende a desconstruir o uso contínuo e repetitivo de um modelo de ação. O registro desse modelo, no entanto, não será para uma prática que apenas o elimine, mas uma consciência que o transforme em uma característica que pode, a qualquer necessidade expressiva, ser suavizada ou intensificada.

³¹ Fabrini, Verônica. *O amor é um animal de duas costas*, p. 53.

3. JOGANDO.

*“Aqui, em terra estrangeira, percebo melhor
o que criei com meus companheiros.
Ao longo dos anos elaboramos juntos
um modo de trabalhar,
um jeito de estabelecer um sentido de jogo”.*

Trecho do DIÁRIO MISTER K.

Esse trecho dos diários se refere ao período de montagem da peça MISTER K. E OS ARTISTAS DA FOME, adaptação do conto “o Artista da Fome”, de Franz Kafka, terceira montagem da trilogia baseada na obra do autor tcheco de origem judia. Como já disse, a trilogia é uma reflexão do artista e de sua relação com sua obra e com seu meio social, o que tornou ainda mais frutífera a presente reflexão, em que me proponho a organizar um pensamento teórico sobre a minha própria prática artística. O primeiro período da montagem foi em solo brasileiro (Barão Geraldo, Campinas, SP), onde houve a aproximação do grupo de atores alemães com o processo de trabalho da Boa Companhia e com nossa realidade social, durante 30 dias. O segundo período foi em solo alemão (Erlangen, cidade média do sul da Alemanha), onde foi efetivamente montada a peça para estréia no Festival-Arena 03, em aproximadamente, 45 dias.

3.1. MISTER K. E OS ARTISTAS DA FOME.

O conto “O Artista da Fome” narra a estória de um jejuador, que através do espetáculo da fome ganha notoriedade e dinheiro, numa época em que o jejum como demonstração pública, um pouco por modismo, um pouco por razões incompreensíveis, era extremamente atrativo às pessoas em geral, e mesmo, às crianças. O Artista percorre, sempre na companhia estreita de seu empresário, muitas cidades, onde realiza o jejum, vigiado às noites por açougueiros sorteados no lançamento do evento e que ganham, toda manhã, um farto café patrocinado pelo próprio Jejuador.

De forma lenta e gradual, porém inevitável, tal atração se torna obsoleta, e o “show” é abandonado pelo público. O empresário, então, separa-se do Artista, que acaba por aceitar um contrato em um grande circo, não como atração principal, como estava habituado, mas como parte de uma grande estrutura. A jaula do artista é colocada na passagem para o setor dos animais, o que causa a ele certo transtorno ao passar por ali grandes pedaços de carnes para alimentar as feras, e mesmo sua arte acaba ficando fora de lugar. As poucas pessoas que param para vê-lo incomodam a passagem dos que querem ver apenas os animais. De fato, o Faquir acaba sendo esquecido, jejuando como nunca, até que certo dia é encontrado entre a palha daquela jaula “abandonada” e revela que nunca comera nada por não encontrar o alimento que lhe agradasse. É então varrido com a palha e em seu lugar é colocada uma pantera, que esbanja saúde, força e vitalidade.

A adaptação de Christine Röhrig posta em cena pela Boa Companhia reforça a relação do empresário com o artista e enfatiza também os artistas que com ele viajam como aberrações, artistas de um circo de horrores. O espetáculo MISTER K. é dividido em três atos: aparência, essência e excremento.

No primeiro ato, é mostrada a chegada do circo à cidade e a apresentação dos artistas e da atração principal: o artista da fome. Esse ato é um momento colorido em que o Artista está no ápice de sua carreira, cercado de curiosidade e admiração. O segundo ato mostra um homem transformado em objeto de louvação e revela como o público, levado pelo sucesso, coloca o jejuador na categoria de quase divindade. De todos os lados, do simples público, dos religiosos, dos críticos, até pelos cientistas, o Artista é admirado e por vezes questionado. O terceiro ato é o momento da decadência, quando, abandonado pelo público e separado de seu empresário, ele caminha para o desaparecimento na palha.

O elemento capoeira que no espetáculo PRIMUS é diretamente usado nas cenas, por ser ligado aos dois primeiros estágios da evolução de *Pedro, O Vermelho* (ver PRIMUS), aqui serviu como suporte à adaptação dos atores alemães ao universo brasileiro e à busca de uma cumplicidade entre os atores, a

busca de um *sentido de jogo*. São duas formas diferentes de utilizar uma mesma *matriz criativa*. Através da prática da capoeiragem em MISTER K. buscamos proporcionar uma vivência física que também estreitasse os laços criativos do elenco. Selecionei, portanto, alguns trechos dos Diários que se relacionam a esses aspectos – diálogo com o universo brasileiro e estreitamento dos laços criativos – ao longo do processo de montagem. São trechos do período no Brasil, bem como trechos do período na Alemanha.

3.2. DIÁRIO MISTER K.

CAMPINAS – 08/03/03

Um capoeirista brasileiro, um ator alemão, duas realidades obviamente distintas. O caso aqui é que um dos atuantes não é um capoeirista no seu sentido clássico, mas no sentido estrito de praticar o jogo da capoeiragem como suporte ao treinamento da interpretação. O outro é um jovem estudante alemão de teatro, ávido por experiências, mas desprovido de um vocabulário básico para a prática da capoeiragem e, mesmo, sem experiências decisivas em teatro. Então podemos supor que o jogo da capoeiragem que se articularia após breves horas de prática de movimentos não seria um show de capoeira; e não era esse o propósito. Mais importante, no nosso jogo, era trazer a possibilidade de uma busca do *sentido de jogo*, que proporcionasse o nascimento de uma cumplicidade cênica, para, através dessa recém nascida cumplicidade, iniciar um caminho de construção poética.

Não pretendo encontrar equivalências ou diferenças de formação corporal nos participantes da referida montagem ou uma comparação entre o modo de aproximação de um brasileiro e de um alemão com a capoeiragem. Não se trata de investigar possíveis características da formação macroestrutural alemã, inscrita corporalmente no ator desse país, a exemplo do que procuro fazer com a minha própria condição de ator brasileiro, investigando meu *processo metodológico*. No meu caso isso se justifica por ser aqui o lugar onde nasci e por estar lidando com

símbolos e raízes que me são próprios. A observação sensível do processo, contudo, me permite a liberdade da *imaginação simbólica* no estudo da estética dos espetáculos porque essa aproximação (de uns e de outros com a capoeira) é uma das ferramentas para refletir sobre o ofício em processo, em se tratando da montagem de MISTER K.

Atendo-me a esse caso, eu e Jörg¹, o quase-ator e o quase-capoeirista (com o respeito às limitações de cada um, *numa paixão pelo fluir (...) na afirmação de todo e qualquer acaso*²), brincamos na roda. Podia ver nos olhos dele a perplexidade, o prazer, o medo (ainda que um medo quase irônico, simulação), um empenho e uma presença que me permitiam captar tais emoções em seus olhos. O jogo tinha as transições quebradas, Jörg buscava rigor na direção do foco (olho no olho), contudo, frente à mínima dificuldade de movimento, esse foco preciso se desfazia. Diria que a perda do foco não permitia que o movimento se tornasse *ação*, pois perdia-se *consecutividade* e a *continuidade* se desfazendo as possibilidades de repercussão no *espaço interno*. O uso da variação do nível que Jörg fazia se limitava muito à coluna, conseqüência de um limitado uso da articulação dos joelhos. Quando Jörg vai até o chão, nos quatro apoios (mãos e pés), na maioria das vezes, é o momento em que o foco busca o chão e/ou apoio das mãos, perdendo o estado de atenção que o permitiria manter-se em jogo. Na perda da *continuidade* e da *consecutividade* da *partitura*, causada pelo foco inseguro (o foco “salta” não como conseqüência do gesto anterior, mas como conseqüência da insegurança, e se torna desconectado do objetivo central, ou seja, jogar com o outro), reduz-se a possibilidade de preencher o *espaço interno*, no rastro da *ação* plena. Trabalhar separadamente a variação dos níveis deverá ajudar, de modo que podemos tentar encontrar a *continuidade* e a *consecutividade* nessa variação. Nesse caso ela nascerá também da ampliação da visão periférica, a consciência de perceber o movimento sem olhar diretamente para ele, proporcionará a segurança que falta para ir ao chão sem precisar olhar diretamente ao chão. A prática de manter o olhar permanentemente em conexão

¹ Jörg Hunsdorfer, que participou do elenco da peça “Mister K. e os artistas da fome”.

² Próchno, Caio César. *Corpo do Ator*, p. 36.

com o outro – buscando um sentido de percepção - será fundamental na nossa busca por cumplicidade.

Da Necessidade de Recuar.

Posso notar como a ação de *recuar* no jogo da capoeiragem está diretamente ligada ao uso da articulação dos joelhos, recurso que Jörg mostrou dificuldade no jogo. Para manter o foco no outro, ao se esquivar, eu posso girar rapidamente o corpo em um deslocamento pelo espaço, com a cabeça sendo mais rápida ainda que o tronco, e voltando ao foco depois de um breve tempo de perda do contato visual. Outra possibilidade é abaixar-se (usando, portanto, a articulação dos joelhos), fazendo um recuo que “aceita” a direção do ataque e se coloca não em resistência, mas em acordo com o movimento do outro. Há outras possibilidades, como apenas dar um passo atrás, mas essa, por exemplo, se caracteriza como exceção, pois não mantém a estrutura espiralada³ do jogo, embora tal aconteça, pois o jogo é livre a qualquer tipo de movimentação. Mais importante que enumerar as infinitas possibilidades, é a ponderação sobre o recuar. Através do jogo com Jörg pude notar que *recuar* relaciona-se ao *ouvir* na cena. O jogo de abaixar / levantar, trabalhando a articulação dos joelhos e os níveis, vai alimentando a capacidade do atuante de se relacionar com a proposta de movimento do outro, alimentando assim, as vias receptivas do corpo. Para que o alimento seja verdadeiro, digerido, é necessário o propósito de atuar, de estabelecer relações com os espaços, com o outro e também com o terceiro ponto do encontro (a platéia).

CAMPINAS 15/03/03

Não acompanhei diariamente o contato dos alemães com as aulas livres do Professor Jaça, na UNICAMP, mas hoje estive presente. A sala abarrotada,

³ Para um ator, contudo, é interessante treinar a imagem da espiral em um movimento simples de dar um passo atrás. Buscar preencher o *espaço interno* em uma imagem espiral. Como isso poderia transformar o desenho do corpo no *espaço externo*?

quente, barulhenta da música ao vivo ecoando no espaço, fervilhando um clima de festividade, de movimento e dança. Ainda que distantes de poder jogar com certa segurança, os quatro atores e as produtoras alemãs participaram do primeiro momento do treinamento, que consiste em passar tecnicamente pelo vocabulário de movimentos. Foi nessa parte do trabalho, durante os últimos tempos, que registrei, a partir das observações do Professor Jaça, a tensão que levo no rosto ao realizar determinados movimentos. Tensão que começa no pescoço, passa pelos músculos faciais em momentos de cansaço e extremo esforço, como em algumas passagens do espetáculo PRIMUS, refletindo diretamente na emissão vocal. É, portanto, uma hora importante para uma observação de pontos de dificuldades e de tensão que me afetam. Quero exercitar a descoberta das dificuldades e encontrá-las manifestadas em minhas cenas.

Passamos, em seguida, ao momento da roda, em que os alemães basicamente observaram. O próprio momento anterior podia mostrar a eles mesmos como estavam fisicamente distantes ainda da linguagem corporal que é a capoeiragem, mas a sonoridade (a canção, o coro, a palma), o olho no olho, a relação com o chão (a base), vão cultivando o solo para a criação das cenas para a peça que vai nascer. O espírito do andarilho (do alemão que vai ao Brasil, do brasileiro que vai a Alemanha, do negro escravo que vai para a mata, do artista - da fome - que vai a todas as terras que o recebem) deve ser costurado nesses tecidos que estão às nossas mãos e a capoeira pode ser um desses tecidos. Nesse caso, ela é um presente do nosso sofrimento e de nossa alegria (nossa etnia?), trazidos para nossa criação artística, nesse lugar, nessa hora.

CAMPINAS – 17/ 03/ 03

O clima da sala, como vimos; proporcionou ao elenco alemão da peça *Mister K. e os artistas da fome*, uma experiência física e sensorial sobre um evento coletivo típico de nossa cultura. Entendo que essa experiência será fundamental para chegarmos à adaptação de Christine Röhrig do conto de Kafka. Essa adaptação é antropofágica, na medida em que mistura bem os elementos da

própria obra de Kafka com um ponto de vista brasileiro sobre a obra de arte. O espetáculo começa, por exemplo, com uma bateria de escola de samba, que forma o cortejo dos artistas que vão se apresentar em nossa cidade imaginária. Colocar um samba por si só, não significa ser brasileiro nem antropofágico, mas a leitura da adaptadora vai conduzindo a estória de modo a reconstruir aquele universo proposto pelo autor através de ritmos e imagens tipicamente brasileiras. Isso acontece desde a bateria do início, passando pelo poema *Madrigal do truco*, de Mário de Andrade, que é transformado num samba mais sincopado, com pausas bruscas, para os personagens açougueiros vigiarem o artista da fome durante a noite, à moda de um truco que vai sendo interrompido. Uma canção de Noel Rosa e até um personagem que fica na padaria comendo as amostras de salgadinhos, assim vamos percorrendo um caminho que extrai do texto de Kafka o sarcasmo e o humor, por meio de soluções mais cheias de calor tropical do que poderíamos a princípio imaginar a partir da obra do autor.

ERLANGEN – 06/ 06/ 03.

Chegamos hoje à cidade de Erlangen, depois de uma viagem exaustiva e curiosa – como deveriam ser as viagens do artista da fome. Imaginei a sensação de ficar quarenta dias sem comer e depois alimentar-se a contragosto e cair na estrada. Para mim, é sempre inusitado estar em outro país e as sensações, nesse caso, ajudaram a inventar caminhos para criar o empresário viajante, “vendendo seu peixe” em terras distantes. Primeiro, nosso avião quebrou e atrasou mais de 30 horas. Não esperamos para ir com ele (confiar em uma aeronave que atrasa tanto assim?). Viajamos por outra companhia aérea, depois de exigir da primeira companhia a transferência para outro voo. Percebi que devagar vamos aprendendo a reivindicar melhores condições nas nossas viagens (triste consolo). Antes, contudo, permanecemos dia e meio em um hotel no Aeroporto Internacional de Guarulhos, bebendo água da torneira porque no hotel um copo de água custava quase uma fortuna (pano para a manga da imaginação inventar sensações para o valor do copículo diário de água que o artista da fome tomava.

Melhor, esse consolo). Depois, uma inesperada escala em Amsterdã que permitiu uma volta por essa terra de muitos povos, do turista americano rico ao mais pobre descendente negro imigrante. Alguma conexão com a jaula do artista da fome e seu corpo massacrado, faminto? Corpos expostos nas vitrines para prostituição. Se em início do século os povos das colônias eram expostos como aberrações, juntamente com pessoas portadoras de anomalias físicas, hoje, “nossa época” (para usar termo empregado por Kafka no conto “Um Artista da Fome”), inventa outras formas de opressão. E usam para isso a mesma demonstração pública, o corpo em exibição, a serviço de sua própria sobrevivência. O mesmo pensamento que explorava a fome do Faquir de nossa estória, ainda perdura. As aberrações que acompanham o artista e que com ele, ao final do terceiro ato, se tornarão decrépitos, dão esse testemunho de um corpo que serve ao lucro e tende ao apodrecimento. A atmosfera da cidade de Amsterdã, povoada de riqueza, festa, desejo e comércio me trazem a idéia do circo em que morrerá nosso artista.

ERLANGEN – 08/ 06/ 03.

“Quem nunca viu o samba amanhecer, vai no Bexiga pra ver, vai no Bexiga pra ver”.
Trecho do Samba “Tradição”, de Geraldo Filme.

Uma semana após a seleção brasileira de futebol vencer a seleção alemã e se tornar, pela quinta vez, campeã mundial, descíamos no Aeroporto de Frankfurt, Alemanha, com camisas do Brasil, pandeiro na mão, violão, e “adaptando” um samba ao amanhecer. *Quem nunca viu o samba amanhecer, vá a Frankfurt pra ver, vá a Frankfurt pra ver.* Havia a vaga esperança de que PRIMUS fosse apreciado e que a Boa Companhia recebesse o convite para realizar a co-produção no ano seguinte. Ontem isso já fazia quase um ano e a Boa Companhia está de volta, grandes percalços passamos e quais deveremos ainda passar para a realização de nosso trabalho? Há pouco dinheiro em caixa, nenhuma novidade para mim, brasileiro de alegria forjada em campos de futebol, mas talvez

esperasse por coisas mais estruturadas, quartos individuais, apartamentos separados. Trivialidades?

Lentamente começo a perceber que meus quase dois meses por aqui serão de convivência estreita, na verdade, nunca estive morando junto com todo o grupo, nesses dez anos de convivência. Fazendo uma “limonada do limão”, isso deve ajudar no clima da trupe do artista da fome. Agora já estamos instalados no *Sport Zentrum*, da Universidade de Erlangen, um complexo com campo, ginásio de esportes e nosso alojamento, anexo a um escritório do departamento de esportes. Olhar de estranheza dos funcionários de vida regrada, me sinto estranho também passando com minhas roupas e escova de dentes em frente às salas com computadores. Antes de tudo, no entanto, me sinto alegre de estar aqui. Contradição de meu ofício. Posso imaginar minha personagem, o empresário do artista, pulando poças de água do terreno dos *Trailers*, sonhando com dias melhores, com hotéis de luxo, “mas homem de visão que é”, consciente dos buracos que deve entrar para transformar um artista em uma mina de ouro. Entre mim e ele, o Empresário, Mister K., a coincidência de acreditar no potencial da arte, e a disponibilidade de estranhar-se no cotidiano para construir um tempo melhor, cada um com sua própria idéia de “tempo melhor”. No verão da Europa, saudades do meu ventilador.

ERLANGEN –09/ 06/ 03

Primeiro dia de ensaios hoje no Gloken, como será em toda a primeira semana. O Gloken é um teatro no centro de Erlangen, pequeno, escuro, com certo ar de abandono, um pouco empoeirado, uma cozinha com louças empoeiradas, um banheiro nada acolhedor, como costumam ser os banheiros dos teatros, ou, pelo menos, boa parte deles.

Passei alguns movimentos de capoeira que o elenco principal já tinha feito. Há agora pessoas que farão o apoio ao espetáculo, os povos das colônias, ajudarão nos momentos de coro, “engordando” a trupe de artistas.

Fizemos um jogo simples: andar no espaço passando por movimentos de capoeira. Começar a andar num espaço, olhando nos olhos, sentindo o chão, sentindo o céu... deve ser o início de aula de muitos e muitos professores de teatro. Sempre me sinto um pouco ridículo quando alguém conta seu início de aula, sinto-me na repetição exaustiva e sem criatividade. O teatro tem, contudo, a busca da plenitude do momento presente e chega a surpreender quando andando num espaço, um grupo de pessoas cria algo que nos interessa olhar. Corpo em movimento, que revela interioridade. Composição coletiva do espaço, que revela uma escolha que se faz no simples ato de andar em grupo.

De repente, ritmo externo. Hora de escolher movimentos de capoeira previamente trabalhados, articular um diálogo, atacar, defender, aceitar, recuar. Esse corpo que muda de intenção, ainda que procurando se manter cênico, dialogando com a realidade daquele momento, daquelas pessoas em movimento, que escolhe alguém e a esse alguém projeta sua energia, sem esquecer da sua posição no espaço e seus diferentes *círculos de atenção*, seus variados objetivos (compor coletivamente o espaço, buscar uma relação com as dimensões do próprio corpo, olhar no olho do outro) é o corpo que queremos conquistar. Esse corpo, preenchido de *materiais* irá formar o *corpo espetacular*.

Nossa peça se dará em três espaços e precisamos, coletivamente, encontrar impulsos que nos levem a compreender fisicamente a expressividade do corpo em cada espaço e em cada momento. As alterações desse corpo, ágeis em mudar o sentido de sua *ação*, para preservar-se cênico e jogar, podem dar ao elenco a presteza de mudar as chaves desse *corpo espetacular* que envelhece em cena.

Andando, em um ritmo que procura ser determinado pela escolha de todos e de cada um ao mesmo tempo. Ao aparecer o ritmo externo (do djembê, instrumento de percussão africana usado em PRIMUS) e sabendo, os atores, do objetivo de compor um jogo, vejo mudar a expressividade. Sinto que essa mudança provoca nos atores-jogadores uma atenção interior. Esse estado de trazer ao corpo o que mudou internamente e que revela a via de duas mãos do ator (interior para exterior, exterior para interior), é um ato simples que deve ser

repetido e repetido, o mais plenamente possível em cada espaço e em cada momento. A capoeiragem, no caso, é importante para dar uma afinação ao estado coletivo. É assim: “*agora tá bom que vamos capoeirar e capoeiramos*”, e essa combinação que se realiza constrói nossa cumplicidade. Como no teatro, a capoeiragem é um ato de conspiração: treina-se, repete-se, estuda-se, e então, é hora do jogo para o povo ver... e o jogo então diz sua cara verdadeira.

GLOCKEN – 3^o DIA – 11/ 06.

Hoje, após um aquecimento, propus um trabalho com capoeira, uma passagem por alguns dos movimentos mais simples. Percebi que para as pessoas é um pouco difícil encontrar conexões que não sejam aquelas de aquecimento físico, puramente. Se, para mim, o que mais me interessa é a justaposição *interioridade/ exterioridade* que essa prática me faz olhar de um modo bem concreto, para algumas pessoas ela se reduz a um transpirar, como se fosse um exercício aeróbico. Então, realmente, pode se perder o *sentido de jogo* ou mesmo nem encontrá-lo ou nem ao menos vislumbrá-lo. Isso me levou a refletir sobre minha preparação corporal

Há logo um joelho que dói, uma canseira e se esgota a capoeiragem. É preciso mesmo haver uma “fé”, uma crença na capoeira como trabalho técnico para que ele supere o físico e chegue à imagem. Sinto que não consigo transmitir às pessoas dados que sustentem a possibilidade de uma crença nessa prática como despertadora de um estado de jogo. Naturalmente, é preciso haver uma transposição, que torne a prática teatral. É tempo de refletir sobre os sentidos do jogo da capoeira para reorganizar a abordagem em um ambiente criativo para a atuação em cena. Mais resistência, aparentemente, por parte dos brasileiros que têm uma idéia pré concebida do que é a capoeira, e, de certa forma, imaginam saber de tudo de que ela é capaz. Para os alemães, no entanto, “tudo é festa”. A capoeira tende a ser um jogo simples, que pode dar ao teatro a noção de um jogo no espaço e talvez mais nada. Mas se quem a realiza se propõe a transformá-la

em algo mais, teatralmente, ela poderá se tornar mais do que um jogo simples, como no caso de seu uso como *matriz criativa* de um espetáculo teatral. Achar o *sentido de jogo* é o que quero. A afinidade com a *matriz criativa* é importante para o intérprete ir aprofundando seu trabalho tecnicamente, assim como é importante compreender a *matriz* com a qual não se tem afinidade, lidando conscientemente com esse aspecto. Conforme vimos, o espetáculo PRIMUS brotou uma relação mais profunda, de minha parte, com a capoeira. A possibilidade que ela me ofereceu no trato com a cena acabou por me conquistar. Mas, somado a isso, ela vem me proporcionando a observação da individualidade do intérprete em um trabalho coletivo como qualidade e limitação, ao mesmo tempo. Mas como dizer ao outro que ele poderia fazer o que ele não gosta? Como conquistar todo o elenco para o sentido do jogo mais profundo?

Erlangen – 2ª Semana – 17/ 06.

Uma série de problemas vai nos afligindo. A cada dia, uma dificuldade a mais. Várias interrupções de ensaio. *Não era aqui. Não pode aqui hoje. Aconteceu um imprevisto.* O calendário, recebido nos primeiros dias, com horários e locais, vai se desfazendo, em cima da hora. O tempo vai encurtando, as cenas têm que sair.

A capoeiragem vai ficando no lidar diário. *A capoeira é um modo de ser.* Vou ouvindo a voz de Jaça. Agora é preciso ser capoeira, gingar, inventar movimento dentro dessa “lógica”, continuidade, consecutividade. Ensaios nos gramados, na praça, no campo de futebol. Tentamos ensaiar o samba ao ar livre. Nem foram dois compassos e já veio um alemão consciente de seus direitos com algo como: *acabo de chegar em casa do trabalho para descansar.* Não tem discussão, aqui, samba não é lei nacional, é barulho.

3ª SEMANA – MENZA – CASA DO ESTUDANTE – 25/ 06.



Elenco de MISTER K. Ensaio no Menza.
Erlangen (Alemanha).

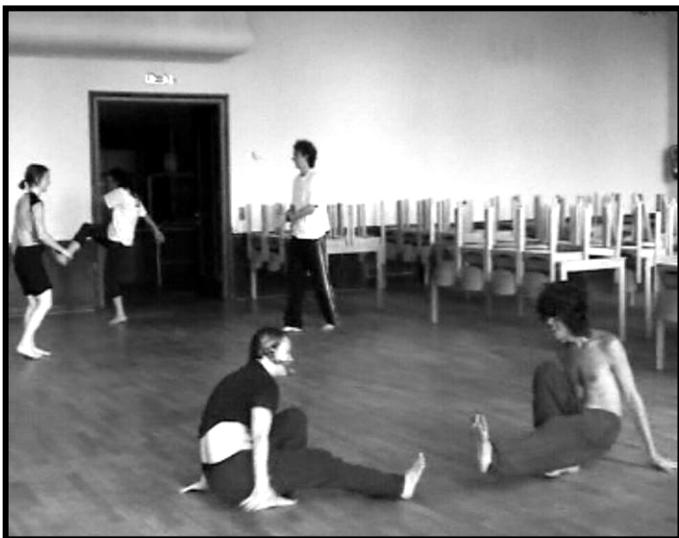
Hoje começamos os ensaios na Casa do Estudante, um lugar onde se almoça, tem festas, um bar para eventos noturnos, espaços para ensaios de música e teatro.

Chegar para ensaiar à hora do almoço é engraçado, lembra-me um pouco os tempos de minha Graduação na UNICAMP. A maneira como estou fazendo as coisas aqui me parecem mesmo uma certa volta

ao passado, dois passos atrás para dar um à frente, ou algo assim.

Diante de nossa pressa, cada vez menor é o tempo para aquecimento, que para mim serve como um processo de *instalação*. Instalar-se é conectar-se ao tempo e ao espaço imaginários para criar e/ou atuar na cena. Quando alongo, respiro controladamente, projeto sons e cores no espaço, pintando o espaço real com pequenas brincadeiras coloridas, estou me lançando em um universo criativo, estou tentando me colocar em jogo. Existem sempre muitas coisas práticas a se fazer que nos distanciam do processo sensível, mas é preciso ter um desejo de ficção, uma atitude para com um outro tempo e espaço. Não basta ir ao ensaio, é preciso um esforço, de minha parte, para estar de fato presente e em condições de produzir *materiais*.

Nessa Torre de Babel tudo conduz à desconcentração, o espaço cheio de mesas, grandes janelas para a praça, saídas do espaço para trabalhar cenas separadas, espanhol, português, inglês. A própria diferença de se colocar em atitude criativa, peculiar a cada indivíduo deste grupo, determina certa descontração. Aqui, em terra estrangeira, percebo melhor o que criei com *meus companheiros*. Ao longo dos anos elaboramos juntos um modo de trabalhar, um jeito de estabelecer um *sentido de jogo*.



Idem texto anterior

Venho usando a capoeiragem para reorganizar o *sentido de jogo* antes das passagens dos ensaios corridos. A própria dificuldade, para os alemães, parece despertá-los para um estado de atenção importante para a cena. Aos brasileiros parecem trazer uma segurança: disso entendemos, somos nós que levamos agora. Isso possibilita o que precisamos,

eu e *meus companheiros*: assumir o *jogo* para que seu *sentido* brote mais forte, usar da cumplicidade que já temos para maximizar o poder do grupo todo.

A capoeiragem, diversa em sua sonoridade e em sua atitude física perante o espaço e o outro, propõe um tempo ficcional, e através dela noto que o grupo entra em uma sintonia mais harmoniosa.

Não propus a roda, e sim que os atores apenas realizassem os movimentos em duplas, em duas colunas. Frente a frente, eles vão percorrendo o espaço. Um faz determinado movimento, o outro responde. Treina-se a ação e reação, o foco, a relação com o chão (a base), as mãos como organizadoras de intenções⁴. Vendo os outros e fazendo o movimento na seqüência, fico mais atento a esses elementos ao agir.

As mãos, por exemplo, que muitas vezes ficam soltas, penduradas e sem dialogar com o centro do corpo, podem dar um suporte palpável na relação de toda a parte superior do tronco com o espaço. Essa relação ativa a musculatura posterior superior (do meio da coluna até o pescoço) ativando também (“abrindo”) o peito. Tal mecanismo me proporciona perceber o coração e a cabeça como

⁴ As mãos, para mim, têm o sentido do *fazer* e se relacionam também à palavra, à expressão verbal, o estar atento à musculatura que liga as mãos ao centro do corpo e me coloca em prontidão para afinar a palavra e o *espaço interno*, em uma relação de interdependência. O “acordar das mãos” contraposto ao contato dos pés com o chão me conscientiza do *espaço externo*, da própria realidade, estar nesse lugar específico, entre o céu e a terra, e aqui atuar, conjugando *objetivos*, intenções.

órgãos reais da cena, já que muitas sensações vêm da região central interna do corpo, que se torna sensível ao estímulo das mãos e do topo da cabeça, conectados ao espaço. O fato de fazer das mãos o “agente que enfeitiça” na capoeiragem, revigora o meu corpo, me torna mais perceptivo. As mãos na capoeiragem, além de ter a função de proteger o rosto e todo o corpo, dependendo do momento, também tem a função de criar um campo para a simulação, um magnetismo que forja intenções ou até as sinaliza. Essa função das mãos tanto pode ludibriar quanto indicar direções e movimentos. Ela assume por vezes um caráter narrativo, descritivo, do tipo: *vou pular*, ou *vamos com calma*, ou *desculpe-me*, ou *você me machucou*. Essa função me ajuda a treinar as mãos e desenvolver seu papel expressivo no *corpo espetacular*.

3ª SEMANA – MENZA – 27/ 06.

A distância das coisas comuns do meu dia a dia, muitos textos em inglês para dizer, alguns problemas externos ao trabalho (se é que se pode separar as coisas em uma convivência tão estreita entre vida e trabalho; é praticamente o dia todo em contato com alguém ou nas atividades da montagem). A insegurança gerada por essa atividade em que estou envolvido e que voltando para casa, levarei apenas um currículo melhor e algumas dívidas (vendo de determinado modo), tudo isso acaba trazendo determinada qualidade ao trabalho. Sem desmerecer a experiência artística contundente que estou vivendo, pagar para estar aqui é incômodo. Tudo meio misturado, em cena é preciso colocar também a realidade como pano de fundo, os *materiais* que criam o *espaço imaginário* vêm impregnados desse estar fora de casa, desse olhar estrangeiro sobre as coisas.

Percebo que a construção de minha personagem é cheia de ironia, cheia de um escracho que me ajuda a estar sadio. O tema do espetáculo, o artista em uma luta absurda e incompreensível (para os outros, não para ele) pela sua arte contraposta à curiosidade e ao interesse desmedido pelo inusitado de sua pessoa

e de sua obra, torna o processo saboroso e doloroso (há certo sabor na dor de ser ator, com o perdão da rima fácil). Estou falando, na peça, do que significa arte para esse nosso mundo, para esse lugar entre o céu e a terra, em que o homem acaba fazendo o que era inesperado para si mesmo. Sem intenção deliberada, as ações são resultantes de escolhas que não previam esse aqui e agora.

A relação que a capoeiragem me proporciona com o tempo presente e que, algumas vezes, já me referi, instaura uma dimensão mais suave com o futuro que advém desse presente, me dá alegria para realizar o que tem que ser realizado. Tem que ser porque esse é o meu propósito, minha intenção, meu *objetivo*.

O espaço da luta e da dança (o jogo), ou seja, a roda, que é metáfora da realidade, cultivou em mim a força de simular territórios, e tenho a coragem de gritar meu inglês imperfeito. E posso ver que ainda me protejo no ataque, literalmente **grito**. Persiste o excesso de força. Não posso me esquecer dos pés no chão, das mãos conectadas ao centro do corpo, da *circunstância proposta* da personagem (seus *objetivos*), do *sentido de jogo* que alivia o ímpeto de defender-se, de *ativamente analisar* minhas atitudes e minhas escolhas na *partitura* e no *roteiro de ações*.



Elenco de MISTER K. Ensaio no gramado.
Erlangen (Alemanha)

4ª SEMANA – NO GRAMADO
DO SPORTZENTRUM – 30/06.

Ainda estamos ensaiando na Casa do Estudante às tardes. Nas manhãs, contudo, sem lugar, ensaiamos quando necessário no gramado do campo em frente ao nosso alojamento. Hoje trabalhamos toda a seqüência inicial, uma

cena em que o empresário está apresentando o artista da fome e seu assessor, Pipi (interpretado por Jörg Hunsdorfer, citado no primeiro dia desse DIÁRIO

MISTER K.) está traduzindo o que Mister K. fala, minha personagem fala em inglês e Pipi traduz para o alemão.

No ensaio pude ver frutos da nossa tentativa de criar cumplicidade através da capoeiragem, consegui desenvolver com Jörg uma comunicação interessante para a cena, apesar de sua pouca experiência com teatro e de minha limitação no inglês, que me tira a mobilidade. Pudemos, mesmo no gramado ao sol, com gente passando, montar um *roteiro de ações* satisfatório para esse momento inicial do espetáculo.

Conseguimos brincar com a nossa própria dificuldade de comunicação, não somente no nível da língua, mas, também na própria maneira de estar em cena e de pensar a cena. O esqueleto do roteiro foi elaborado por Verônica, a partir de improvisações e da adaptação de Christine, em cima dessa dificuldade de viajar e articular a comunicação entre diferentes línguas e jeitos de ser⁵. Em certos momentos mais delicados, em que precisávamos definir *ações* e ocupações do *espaço externo*, quando já não conseguíamos conversar direito e explicar um ao outro nossas idéias e as respectivas justificativas é que o *sentido de jogo* apareceu.

Posso sentir, ao olhar para o Jörg, nesse olhar que comecei a entrar em contato na capoeiragem em Campinas, o momento em que não devo mais apelar às palavras, em que devo aceitar o silêncio e conduzir na cena minhas intenções. Desse modo, através da *análise ativa*, o sentido das ações ganha um significado que transcende a minha intenção e a de Jörg também. A capoeiragem despertou em nós a *calma e a ponderação* no lidar com a *circunstância proposta* a que se refere Kusnet⁶.

4ª SEMANA – MENZA – 03/ 07.

⁵ Note-se como a montagem de uma cena pode ser feita a muitas mãos e, nesse caso, é importante ver o papel da encenadora que, a partir de uma série de *materiais* reunidos, nos apontou um caminho para costurá-los na criação de nosso *roteiro de ações*. Mais ainda do que apontar um caminho encontrou um mote para que os *materiais* criassem *objetivos* que dialogassem com o *superobjetivo da encenação*. No ensaio de hoje estava presente Eduardo Osorio, também ator da Boa companhia, outra mão que participou dessa costura.

⁶ Ver nota 27 do capítulo 1. Stanislavski, no trecho 1.1 Capoeiragem.

As passagens por aquecimentos, conforme já comentei, ficam cada vez mais rápidas, embora na Boa Companhia sempre se procure dar o tempo inicial de aquecimento individual e também um tempo posterior, de aquecimento coletivo. Nesse tempo individual cada ator escolhe como vai trabalhar tecnicamente, elege os que ele considera os exercícios que o ativam para a cena, que o *instalam* no universo imaginário. Eu gosto de trabalhar a ginga e movimentos básicos da capoeira nesse momento. No espetáculo PRIMUS costumo usar mais desse expediente, pela própria maneira mais direta que a *matriz criativa* é associada a essa montagem. Aqui, em MISTER K., venho utilizando a capoeira mais no momento coletivo dos aquecimentos, no rastro de utilizá-la para ativar o *sentido de jogo* coletivamente.

Ainda que nem sempre seja possível, considero muito importante (e o grupo também) um tempo de aquecimento que lida mais com as **imagens**, de modo **coletivo**, um aquecimento em que os atores manipulem suas *ações*, preenchendo os *espaços internos e externos (o espaço imaginário)* fora das marcações definidas da cena. Dialogando em um nível mais livre com as *circunstâncias propostas*, procura-se colocar a personagem em outras situações, situações que brotam do próprio improvisar. Basta um espaço e um desenho mais definido da personagem para colocá-la em improvisação e deixar que seu agir provoque, no encontro entre as personagens no espaço, novas situações que, embora não sejam exatamente as *circunstâncias propostas*, servirão de estofos para a cena.

A capoeiragem vem servindo como um modo intermediário de aquecimento, que é coletivo, mas não está trabalhando com personagens propriamente ditos. Ela apóia um fluxo imprescindível para a improvisação, que é o fluxo da aceitação da proposta do outro. Isso se dá também na medida em que a capoeiragem tem em seu princípio a ginga e a esquiva. As esquivas são os diferentes modos de “fugir” do ataque, saindo do choque, aceitando a direção do movimento e continuando sua trajetória no espaço, de preferência e na maioria das vezes, em um princípio circular, em uma *estrutura espiralada*. A ginga pode ser considerada uma sucessão de esquivas e, embora ela seja algo mais complexo, é a matriz primordial do jogo, todo movimento da capoeira parte dessa

matriz. Ela funciona em um princípio de aceitação: o outro dá um passo atrás, eu faço o mesmo, no lado inverso a ele (como num espelho). Voltamos à mesma posição (de cavalo⁷), e repetimos sucessivamente essa manobra levando em consideração o ritmo externo, dançando a música.

Ao praticar essa constante aceitação vou mergulhando num *olhar perceptivo* para com o outro, acolhendo sua atitude e por ele sendo acolhido. Assim sendo a idéia de luta se dilui e se atinge o território do jogo. Nos pequenos momentos em que nos dedicamos à capoeiragem, procuro explorar tal princípio.



Elenco de MISTER K. Ensaios no Schilostgarten.

Erlangen (Alemanha)

ERLANGEN – NA PRAÇA, NO
TEATRO E NOS FUNDOS DO
TEATRO – 07/ 07.

Hoje passamos pelos espaços em que se dará o espetáculo: a praça, o teatro e o fundo do teatro. Foi muito instigante experimentar todos os *roteiros de ações* que criamos “recriados” nesses novos espaços, recriados na medida em que começamos a transpô-los para outro *espaço*

externo. O espaço realmente ressignifica os *roteiros* e *partituras*, novas distâncias externas exigem novas relações internas e também novas relações com as *partituras* dos outros atores. É preciso reajustar *projeções* e *energias*, detalhes que se relacionam ao ponto em que estará a platéia e o ponto em que estão os

⁷ A *posição do cavalo* é com pernas abertas e flexionadas, portanto em um nível mais baixo do que estar em pé, como uma posição de samurai ou como estar mesmo em um cavalo. Acho importante se ater ao joelho estar na mesma direção dos pés, usando bem as bordas externas dos pés para mantê-los firmes e com o peso bem distribuído, embora em geral não se fale isso no treino de capoeira. Aqui nos defrontamos com uma questão que não preocupa tanto aos capoeiras, mas, que para um ator é importante, preservar as linhas

outros intérpretes, um reajuste dos *círculos de atenção*. A *análise ativa*, nesse caso, se dá em um momento muito delicado, em que estão em jogo energias muito intensas por parte dos intérpretes e da direção do espetáculo. Essa *análise ativa* tem uma natureza diferente, ela pretende mais colocar *objetivos* em tensões e distâncias diferentes do que procurá-los, ainda que considerando a importância de resignificar os *objetivos* a cada novo ensaio e a cada nova apresentação de uma cena. Nessa hora, em que se está **finalmente** no espaço (e isso tem a especificidade desse processo, embora no teatro muitas vezes aconteça assim) é preciso concentrar-se em colocar *roteiros* e *partituras* nesse novo espaço sem perder suas motivações, ainda que aberto aos seus novos caminhos resultantes de um novo *espaço externo*.

Creio que em decorrência do treinamento na roda da capoeiragem meu corpo está mais preparado a se reorganizar nesse sentido, não só no nível puramente externo, mas, como venho expondo, numa relação interna que procura um sentido dialogante de construção poética com esse espaço e com essas pessoas.

FESTIVAL – 09/ 06.

Estrear um espetáculo me parece como parar no tempo, na busca de um *agir poético* para criar o *espaço imaginário* me confundo no espaço real, ainda mais agora que essa busca se afunila em formas e conteúdos mais definitivos. Os sonhos da noite vêm preenchidos de imagens e expectativas da estória a ser contada, do espetáculo que está por nascer. O espetáculo, que só nasce quando o público o vê. Sinto-me suscetível às ilusões da cena, sinto que é tempo de viver a revelia do controle absoluto. Esse DIÁRIO pede para parar por hora, ele também tem seus desejos independentes. Deseja descansar. Deito minha criatura para que repouse, para que sozinha deixe seus frutos amadurecerem. Parado, meu DIÁRIO se potencializa, em outro lugar, em outro tempo, como *roteiros* e *partituras*, ele ganhará novos significados. Pretende ir e pretende voltar. Esse

naturais da estrutura óssea e muscular aprendendo a torná-las harmoniosas para poder saber desconstruí-las na

registro tem também uma estrutura externa que se resignificará nos meus diferentes momentos internos, e de cada leitor que um dia venha a lê-lo. Assim espero.

E eu deixo o mundo girar e giro com ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estar atento às conquistas e aos percalços, sentir o prazer de realizar independentemente do acerto, em busca da **presença**. Na cena essa presença está relacionada ao *sentido de jogo*. A **memória** é um instrumento importante na tentativa de organizar sensações e experiências na busca de motivações psicofísicas para realizar os desejos da personagem. Esses desejos e suas buscas se fazem *corpografados* e *coreografados* via uma *análise ativa*, dentro de um *sentido de jogo*, a partir de *circunstâncias propostas*.

As descobertas deste trabalho se relacionam à busca da presença. Como passo por muitos lugares e tempos em poucos segundos, como me deixo levar pelo passado e pela expectativa do futuro, como perco, sem atenção, os ensinamentos de outrora.

O que eu quero? O que eu faço para conseguir o que quero? **Onde estou** buscando o que quero? A consciência de estar e de ser. E sendo e estando, manter-me leal ao meu desejo. Atuando no meu propósito.

O jogo na cena, o jogo entre a personagem e mim mesmo, entre o espetáculo e nós mesmos. O espetáculo busca ser plenamente presente no espaço restrito da cena bem como dialogar com seu espaço externo maior, com o meio social em que está inserido, ele revela ludicamente as contradições do sistema do qual faz parte. O *corpo espetacular* nasce desse corpo que reclama seu direito de ser lúdico, livre, expressivo, único ainda que universal, existindo aqui e agora.

A capoeiragem me revelou caminhos para descobrir meu próprio modo de acionar o *sentido de jogo*, e por meio desse sentido acionado buscar a presença plena da ação cênica e à própria presença no sentido sagrado de estar no mundo.

A interdição do corpo é uma sombra que pode me rondar, mas que não devo temer. Esse conceito serviu como suporte a um olhar que busca perceber todas as influências negativas e positivas a que pode estar sujeito um corpo que procura se fazer *espetacular*. Esse *corpo espetacular* pretende **jogar** com todas as forças que possam movê-lo e mobilizá-lo, e através desse *sentido de jogo*, construir um discurso cênico que transforme as relações.

O corpo pode passar a fazer sua própria grafia no *espaço imaginário* quando dialoga criticamente com as superestruturas sociais e com as suas próprias características. Assim com Paulo Freire propõe a aquisição do saber da linguagem escrita de um modo coletivo para a superação da opressão, o corpo oprimido pode criar, também via um processo coletivo, essa grafia própria que o liberta para compreender a si e ao seu meio.

Na procura de diferentes *corpos espetaculares* vou investigando minha própria grafia corporal. A capoeira é um elemento que me proporcionou uma compreensão mais atenta das minhas características e intensificou a busca, que pretende ser cada vez mais profunda, da minha própria maneira de estar e de me expressar no mundo.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Stella. *Técnica da Representação Teatral*, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1982.

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de. *O Amor é um Animal de Duas Costas: um estudo sobre a Encenação de Otelo de Shakespeare*, Campinas (Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Artes da UNICAMP sob orientação da Profa. Dra. Neyde Veneziano de Castro), 1996.

O Desagradável e a Crueldade: O Teatro Mítico de Nelson Rodrigues sob a perspectiva do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. São Paulo (Tese de Doutorado em artes defendida na Escola de Comunicação e Artes – USP sob orientação do Prof. Dr. Sábato Magáldi), 2000.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo (Martins Fontes), 1993.

ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*, São Paulo (Perspectiva), 1995.

BARBA, Eugenio. *Além as Ilhas Flutuantes*, São Paulo (Hucitec), 1991.

A Arte Secreta do Ator, São Paulo (Savarese), 1992.

BONFITO, Matteo. *O Ator-Compositor*, São Paulo (Perspectiva), 2002.

BOSI, Alfredo. (organizador). *Cultura Brasileira: temas e situações*, São Paulo (Ática – 2ª ed.), 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1978.

Diários de Brecht, Porto Alegre (L&PM Editora), RS, 1995.

BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*, Rio de Janeiro (Vozes), 1970.

O Ponto de Mudança, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1994.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito, com Bill Morris*, São Paulo (Editora Palas Atena), 1991.

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*, Campinas (Papirus Editora), 3ª ed. 2003.

CHÖGYAM TRUNGPA. *Shambhala – A Trilha Sagrada do Guerreiro*, São Paulo (Editora Cultrix), 1996.

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro & Pensamento*, São Paulo (Perspectiva), 1980.

DIAS, Luiz Sergio. *Quem tem medo da Capoeira*, Rio de Janeiro (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro), 2001.

DUARTE JR., João Francisco. *O Sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível*, Curitiba (Criar Edições, 3ª ed.), 2004.

DUVIGNAUD, Jean. *El Juego Del Juego*. Santafé de Bogotá, Colombia (Fondo de Cultura Económica: Breviarios, 2ª ed.), 1997.

FERRACINI, Renato. *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ato*, Campinas (Editora da UNICAMP), 2001.

FREIRE, Ana Maria Araújo, *Analfabetismo no Brasil: da ideologia da interdição do corpo à ideologia nacionalista, ou como deixar sem ler e escrever desde as Catarinas(Paraguaçu), Filipas, Madalenas, Anas, Genebras, Apolônias e Grácias até os Severinos*. São Paulo (Cortez Editora: Biblioteca da Educação, Série 1 – Escola, Volume 4), 1989.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1978.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida* (Nova Fronteira), 1980.

GUINSBURG, Jakob e outros. *Semiologia do Teatro*, São Paulo (Perspectiva), 1978.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1971.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, São Paulo (Pensamento, 12^a ed.), 1994.

HILLMAN, James. *O Código do Ser – Uma busca do caráter e da vocação pessoal*, Rio de Janeiro (Editora Objetiva), 1997.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura*, São Paulo (Editora Perspectiva, 2^a ed.), 1980.

JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*, São Paulo (Ática), 1986.

JUNG, Carl Gustav. “Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética” in *O Espírito na Arte e na Ciência* (Editora Vozes, Obras Completas de C. G. Jung, 54), 1985.

“Psicologia e Poesia” in *O Espírito na Arte e na Ciência* (Editora Vozes, Obras Completas de C. G. Jung, 73), 1985.

O Homem e seus Símbolos, Rio de Janeiro, (Nova Fronteira, 4^a Ed.), 1987.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*, Rio de Janeiro (SNT), 1975.

WRANGHAM, Richard e PETERSON, Dale. *O Macho Demoníaco, as origens da agressividade humana*, Rio de Janeiro (Editora Objetiva), 1996.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*, São Paulo (Summus), 1978.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo (Difusão Européia do Livro), 1962.

MATA, João da. *A Liberdade do Corpo – Soma, capoeira e anarquismo*, São Paulo (Editora Imaginário), 2001.

NUNES, Celso. *O Treinamento Psicofísico do Ator*, São Paulo (Tese apresentada ao Departamento de Cinema e Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Sábato Magáldi), 1982.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola, Ensaio Sócio-Etnográfico*, Salvador (Editora Itapuã), 1968.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A Arte do Ator*, Rio de Janeiro (Zahar), 1987.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*, Rio de Janeiro (Funarte), 1997.

PAVIS, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*, vários autores, New York, EUA (Routledge), 1996.

PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. *Corpo do Ator: metamorfoses*,

simulacros, São Paulo (FAPESP: Annablume), 1999.

SCHILLER, F. Von. *A Educação Estética do Homem*, São Paulo (Iluminuras), 1995.

SILVA, Jorge Anthonio da. *O Fragmento e a Síntese ...a estética objetiva de Schiller em: A Educação Estética do Homem*, São Paulo (Doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-São Paulo), 2000.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Capoeira Escrava – e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 - 1850)*, Campinas (Editora da UNICAMP, Col. Várias Histórias), 2001.

SOARES, Carmem (Organizadora). Vários autores. *Corpo e História*, Campinas (Editora Autores Associados), 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção do Personagem*, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira, 9ª Ed.), 1998.

A Criação de um Papel, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1984.

A Preparação do Ator, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1984. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1989.

STRASBERG, Lee. *Um Sonho de Paixão*, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira) 1987.