



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

**O CORPO ZERO E AS NOÇÕES DE ENERGIA E  
PRESENÇA NO CORPO DO ATOR NO *PONTE DOS  
VENTOS.***

**LUIS ALBERTO ALONSO AUDE**

Salvador

2020

**O CORPO ZERO E AS NOÇÕES DE ENERGIA E  
PRESENÇA NO CORPO DO ATOR NO *PONTE DOS  
VENTOS*.**

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

Orientadora. Prof<sup>ª</sup>. Dr. Antônia Pereira Bezerra.

Salvador  
2020

Alonso Aude, Luis Alberto.

O corpo zero e as noções de energia e presença no corpo do ator no *Ponte dos Ventos* / Luis Alberto Alonso Aude. - 2020.

198 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Teatro. 2. Representação teatral - Estudo e ensino. 3. Atores - Treinamento. 4. Training. 5. Ponte dos Ventos (Grupo multicultural). 6. Corpo como suporte da arte. I. Bezerra, Antônia Pereira. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.028

CDU - 792.028

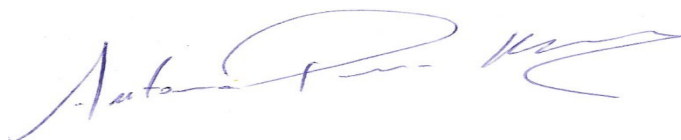
## TERMO DE APROVAÇÃO

**Luis Alberto Alonso Aude**

“O CORPO ZERO E AS NOÇÕES DE ENERGIA E PRESENÇA NO CORPO DO  
ATOR NO GRUPO PONTE DOS VENTOS”

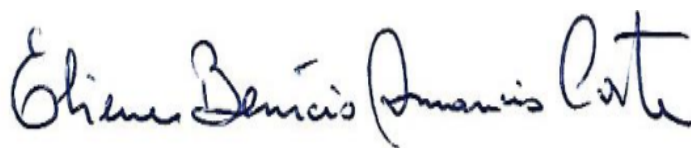
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 21 de dezembro de 2020.



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Antonia Pereira Bezerra (Orientadora)



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eliene Benício Amâncio Costa (PPGAC/UFBA)



---

Prof. Dr. Patrick George Warburton Campbell (Universidade de Manchester/UK)



À minha mãe, que todo dia atravessa a fronteira da “lucidez”, com as mãos tintas de mar, uma prece nos joelhos e o olhar fixo entre gaivotas.

Ao meu pai, que não pude acompanhar na travessia.

Aos meus irmãos, que ainda mantêm o sonho das fronteiras.

A mim.

E, também, ao Rafa.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Vida, que me dá a possibilidade não só de vivê-la, mas também de observá-la com o mesmo olhar que ela me ofereceu.

Agradeço a Iben Nagel Rasmussen, por me abraçar e permitir estar ao seu lado nestes 15, dos 30 anos do grupo *Ponte dos Ventos*. Pelo seu carinho, seu olhar sincero, sua inquebrantável condição de grande mestra e por todos os ensinamentos, eternamente, obrigado.

Agradeço, infinitamente, a Antônia Pereira Bezerra, querida Dinah, minha orientadora, que, primeiramente abraçou meu projeto de pesquisa e deu início de forma silenciosa e delicada, nessa atitude sigilosa, própria das grandes conselheiras, a uma arrumação dos meus pensamentos, fortalecendo minha viagem por este mar de saberes, nesta estreita e funda canoa.

Agradeço imensamente à banca examinadora conformada por Patrick Campbell e Eliene Benício, ambos contribuíram sobremaneira para potencializar esta dissertação.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e a todos os professores com os quais tive a honra de intercambiar saberes, assim, agradeço também a todos os meus colegas de mestrado e especialmente os de Orientação Virtual, Adê Argolo, Kátia Letícia Costa Santos e os doutorandos Aroldo Fernandes e Erick Naldimar Santos.

Agradeço a Rafael Magalhães (Rafa), pelo amor e cuidado e por me dar a possibilidade de habitar esta terra maravilhosa de Salvador, Bahia, pela sua valiosa contribuição servindo como modelo nas imagens presentes neste trabalho, a ele e a Ricardo Pereira, muito obrigado pelos alimentos do corpo e da alma em tempos de total solidão.

Agradeço a Eugenio Barba que, no ano 2007, cedeu-me, generosamente, quinze livros da livraria do *Odin Teatret* e que hoje muito têm servido à minha pesquisa. Obrigado, Eugenio, pelos encontros, por sempre estar por perto embora longe, e por encorpar a minha biblioteca, com tanto carinho, maestria e sabedoria.

Agradeço à amiga Elena Floris, musicista italiana do grupo *Ponte dos Ventos* e do *Odin Teatret*, por dedicar seu tempo a traduzir, em partituras musicais, os cantos utilizados no *Training*.

Agradeço à grande amiga e revisora deste trabalho, Marlúcia Mendes da Rocha que, como sempre, soube ter a paciência da grande mãe protetora e o sorriso largo que oferece amor e confiança.

Agradeço a Francesco Galli, diretor teatral e fotógrafo, o qual nos cedeu a maioria das fotografias presentes neste trabalho e os vídeos e filmes que enriquecem esta pesquisa.

Agradeço a todos os colegas e integrantes do grupo *Ponte dos Ventos*, àqueles que deixaram suas contribuições e seu legado e não se encontram mais conosco, também àqueles que continuam construindo uma história, que fortalece a visão de um teatro que fala a partir da vida, sem fronteiras de países e raças, e pelas contribuições com suas entrevistas e escritos, a: Carlos Simioni (Brasil), Tippe Moslsted (Dinamarca), Lina Della Rocca (Itália), José Yabar Masias (Peru), Franco Acquaviva (Italia), Nikolaj de Fine Licht (Dinamarca), Guillermo Angelelli (Argentina), Petra Lindblom (Suecia), Tina Nielsen (Dinamarca), Isabel Ubeda (Espanha), Antonella Diana (Itália/Dinamarca), Neti Storm (Finlandia), Sandra Pasini (Itália/Dinamarca), Hisako Miura (Japão/Dinamarca), Tatiana Cardoso (Brasil), Rafael Magalhães (Brasil), Caroline Beering (Dinamarca), Francesco Galli (Itália), Francesca Romana Rietti (Italia), Michel Weiss (Austria), Annemarie Waagepertersen (Dinamarca), Anna Stigsgaard (Dinamarca), Hazal Selcuk (Turquia), Mika Jussela (Finlândia), Wu, Wen Tsui (Taiwan), Ylva Jangsell (Suecia), Giovanni Zolin (Italia), Katarsyna Mazimierczuk (Polônia), Iza Vuorio (Polônia/Finlândia), Signe Gravlund Thomsen (Dinamarca), Jiada Filippetti (Italia), Jori Snell (Netherlands/Dinamarca), Elena Floris (Itália), Sofia Monsalve (Colômbia), Emilie Molsted e Frida Molsted (Dinamarca), Adriana la Selva (Brasil/Bélgica), Yteng Ding (China), Miguel Jerez (Espanha), Marcos Rangel Korlowski (Brasil), Rodrigo Carinhara (Brasil), Pernille Abildgaard Ullmann (Dinamarca) e ao finlandês Sebastian Kaatrasalok, *In Memoriam*.

Agradeço aos amigos Romualdo Lisboa e Tania Barbosa, por me darem sua casa, que já é um teatro, como sala de parto das primeiras 60 páginas escritas desta pesquisa.

Agradeço a todos os atores com os quais trabalhei nestes 17 anos no Brasil, eles enriqueceram meus conhecimentos na arte da direção e da atuação, todos em sua medida, com seus corpos e suas histórias: Andrea Mota, Rafael Magalhães, Viviane Sotomaior, Virgílio Souza, Mário César Alves, Carla Teixeira, Tiago Chaves, Diana Ramos, Caio Rodrigo, Claudia di Moura, Lúcio Tranchesi, Evelin Buchegger, Evana Jeysan, Uerla Cardoso, Daniel Farias, Luísa Muricy, Simone Brault, Urias Lima, Jefferson Oliveira, Jorge Santos, Fernando Santana, Danilo Cairo, Antônia Pereira, Bárbara Pontes e Milena Pitombo.

Agradeço a Guillermo Angeleli, por me abrigar no seu lindo apartamento em Buenos Aires, permitir minha entrevista particular e outros afagos.

Agradeço a Tatiana Cardoso, por me receber uns dias na sua amada Porto Alegre, em pleno frio, com seu doutorado nas costas, e me ajudar na surpresa dos despertares da minha pesquisa. Taty, eternamente agradecido.

Agradeço à amiga pesquisadora Beatriz Rizk, pelos seus conselhos sobre pesquisa, pelo seu amor incondicional.

Agradeço a Francesca Romana, por se oferecer a cuidar com carinho e ajudar em tudo o que for preciso desde a Universidade de Roma.

Agradeço a Theophile Choquet que, desde Paris, com amor, colaborou com alguns diálogos e imagens de Antonin Artaud.

Agradeço à família linda que ganhei no Brasil e que sempre me dão todo o apoio: Mamãe Dona Antônia, Irmã Rita Trocoli, Pai Raimundo Trocoli, Sobrinha Renata Trocoli e Sobrinho Gabriel Trocoli.

Obrigado Paulo Atto e Anne Catarine, pelo amor eterno, pela força constante, pelos desmandos e pela luz do Átila.

Agradeço a Adriana la Selva e Gil Vicente Tavares, por serem amigos e insistirem na minha incursão no universo acadêmico.

Agradeço a Hilda Nascimento, pelo amor e empréstimo de tantos livros.

Agradeço a Ana Elizabeth Marback (Bety), pelo seu eterno amor, cuidado e carinho em tempos de solidão e pela ajuda e questionamentos sobre o projeto.

Agradeço a Erick Naldimar Santos, pelos conselhos, o amor e por aguardar o passar das tormentas.

E, por último, agradeço àqueles por quem eu consigo trabalhar e me dedicar ao Teatro, com paz no coração, no desterro, em lugares longínquos, eternamente grato aos meus irmãos, Mario Yamil Alonso e Julio Cesar Alonso, pelo amor que oferecem à nossa mãe.

*Para aprender é preciso esvaziar-se. Vem, pode vir que estou prepara(do). Para ser mais-menos, menos-mais. (FRÕES, 2016)*

*Provérbio africano.*

*O que eu via naqueles corpos (...) Não era uma “habilidade”, não era uma vontade de construir um corpo “belo”, como no balé clássico. Também não era uma estética, algo que vinha de fora. Era alguma coisa dentro. Era isso que decidia, que fazia com que o corpo se tornasse uma outra coisa: não um corpo bonito ou feio. Mas aquele corpo era como... sim, era transparente, e eu via isso muito claramente. No Torgeir, na sequência do gato. Acho que ele também trabalhou com Grotowski (...) A mesma coisa acontecia com a voz de Else Marie: não era simplesmente uma voz bonita ou feia, forte ou sutil, era... não sei, parecia que havia uma força dentro dela e eu sempre tinha essa mesma sensação, como se fosse uma... uma matéria que se tornava transparente. (RASMUSSEN, 2016, p.282)*

*Iben Nagel Rasmussen.*

*(...) no Japão e na China, parte-se da suposição de que a relação corpo-mente muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura e a formação propriamente dita. É apenas depois de adotar este ponto de partida experiencial que se pode perguntar qual é a relação entre corpo e mente. Ou seja, este debate nunca pode ser restrito a uma especulação exclusivamente teórica. Ele se origina em uma experiência prática, vivida, que implica num continuum mente corpo em um sujeito e em seus trâmites com o ambiente. A teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida, porque ela se organiza durante a ação. (GREINER, 2005, p.22)*

*Christine Greiner.*

## RESUMO

O presente trabalho é um estudo ontológico do corpo teatral, corpo *sui generis*, lugar do qual nasce todo o processo de construção de uma poética para a cena. Esta proposta abrange a definição do corpo Zero, a partir da experiência do pesquisador com o *Training* do grupo multicultural de pesquisa teatral, *Ponte dos Ventos*, fundado pela atriz dinamarquesa Iben Nagel Rasmussen, do *Odin Teatret*, e do registro e análise de suas práticas. Corpo Zero, como uma analogia do território onde se localiza a imanência do corpo humano vivo, e como este corpo primevo funciona como lócus que o ator se apropria para construir um ente poético. Para tanto, faz-se uma abordagem profunda do conceito de energia, atrelado às ciências duras, à fenomenologia, à filosofia e à teoria da análise e da produção artísticas, perseguindo maneiras de como reconhecer esse corpo Zero. Neste último, a energia é pensamento, atrelada ao esforço, é movimento, conhecimento e potencializa a presença do corpo do ator, transformando-o em entidade poética.

Palavras-chave: Energia, corpo teatral, corpo Zero, presença, corpo poético, Training, Ponte dos Ventos.

## ABSTRACT

This research proposes an ontological study of the theatrical body - *corpus sui generis*-, from which the whole process of building a scenic poetics is born. This proposal encompasses and frames the notion of corpus Zero, based on the author's long-term experience of the Training of the multicultural theatre research group *The Bridge of Winds*, founded by Danish actress Iben Nagel Rasmussen of *Odin Teatret*, which is articulated through the recording and analysis of the group's practices. corpus Zero acts as an analogy for the territory in which the immanence of the living human body is located, and for how this primeval body functions as the locus that the actor appropriates to build a poetic state of being. To this end, the concept of energy is analysed in depth, through connections to the hard sciences, phenomenology, philosophy and the theory of artistic analysis and production, in order to investigate how this corpus Zero can be recognised and cultivated. In terms of this process of cultivation, energy is related to effort, it is movement, and (embodied) knowledge, which enhances the presence of the actor's body, transforming it into a poetic entity.

Keywords: Energy, corpus Zero, presence, poetic body, Training, The Bridge of Winds

## SUMÁRIO

<b>1. PRELIMINARES</b> .....	15
1.1 O CORPO TRANSPARENTE DE IBEN NAGEL RASMUSSEN .....	15
1.1.1 DE COMO ME TORNEI UM VENTO.....	22
<b>1.2 INTRODUÇÃO.</b> .....	26
<b>1.2.1. SISTEMA CONCEITUAL.</b> .....	31
1.2.2 PRÉ-EXPRESSIVIDADE .....	31
1.2.3 MULTICULTURALIDADE, TRANSCULTURALIDADE, INTERCULTURALIDADE .....	33
1.2.4 PRINCÍPIOS-QUE-RETORNAM .....	34
1.2.5 TERRITÓRIO, DESTERRITORIALIZAÇÃO, RETERRITORIALIZAÇÃO, RIZOMA .....	35
1.2.6 JOGO .....	38
1.2.7 O CORPO-LABORATÓRIO .....	40
<b>1.3 PONTE DOS VENTOS: UM GRUPO NÔMADE DE PESQUISA TEATRAL</b> .....	55
<b>2. O TRAINING DO GRUPO PONTE DOS VENTOS</b> .....	64
2.1 TRAINING .....	64
2.2 A ENERGIA .....	70
2.2.1 ENERGIA PRIMORDIAL .....	77
2.2.2 CORPO 1 .....	79
2.2.3 CORPO 2 .....	80
2.2.4 RELAÇÃO CORPO 1 / CORPO 2 .....	81
2.2.5 FELINEZ .....	83
2.2.6 ENERGIA RELATIVA .....	85
2.2.7 CORPO ZERO .....	87
<b>2.3 AQUECIMENTO</b> .....	90
<b>2.4 DANÇA DO VENTO</b> .....	96
2.4.1 INÍCIOS E PREÂMBULO: O APRENDIZADO .....	96
2.4.2 O VOO NA DANÇA DO VENTO .....	101
2.4.3 INTERAÇÕES NA DANÇA DO VENTO / AS AÇÕES FÍSICAS.....	102
2.4.4 ESTRUTURAS DE JOGO NA DANÇA DO VENTO .....	110
2.4.5 OS PASSOS COGNITIVOS / MULTICULTURALIDADE .....	116

2.4.6 DANÇA DO VENTO E A FILOSOFIA OU PENSAMENTO .....	119
<b>2.5 SLOW MOTION</b> .....	122
2.5.1 MONTANHAS .....	128
<b>2.6 OUT OF BALANCE</b> .....	132
<b>2.7 RESISTANCE OU VERDE</b> .....	143
<b>2.8 SAMURAI E GUEIXA</b> .....	149
<b>3. TRAINING E CRIAÇÃO</b> .....	161
3.1 O SILÊNCIO DOS VENTOS .....	166
3.2 PENSAR COM O CORPO .....	167
3.3 PENSAR COM AS AÇÕES .....	169
3.4 PENSAR COM A ENERGIA .....	173
<b>3.5 ENERGIA, CORPO, PRESENÇA</b> .....	176
3.5.1 ONDE RESIDE A PRESENÇA .....	181
3.5.2 PRESENÇA/VIDA .....	183
3.5.3 PRESENÇA/ALTERIDADE .....	187
3.5.4 PRESENÇA/POÉTICA .....	190
3.6 O LEGADO DO CORPO TRANSPARENTE .....	193
BIBLIOGRAFIA .....	195



## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Figura 1. Grupo Ponte dos Ventos se apresentando para uma comunidade da Dinamarca com o espetáculo “Branco”. Na foto, em primeiro plano, o ator brasileiro Rafael Magalhães. Foto. Francesco Galli - 2000. ....	56
Figura 2. Apresentação do espetáculo “UR-NAT” (A Noite Primordial) em Bogotá, Colômbia. Na foto, em primeiro plano, o ator brasileiro Carlos Simione. Foto. Francesco Galli - 2010.....	57
Figura 3. Trueque com uma comunidade síria em um acampamento de refugiados na Dinamarca. (Nordso Camping Hvide Sande) Na foto a atriz Sandra Pasini à direita, compartilha com um músico refugiado árabe. Foto. Francesco Galli - 2015.....	59
Figura 4. Trueque com comunidade indígena em Paraty, Rio de Janeiro. Foto. Francesco Galli - 2016.....	59
Figura 5. Concerto “As Vozes do Vento”. Na foto, em primeiro plano, a musicista italiana Elena Floris. Ao fundo o ator brasileiro Carlos Simioni (esquerda) e o argentino Guillermo Angeleli (direita) Foto. Francesco Galli - 2011. ....	60
Figura 6. Espetáculo “Freaks”. Na foto a atriz brasileira Tatiana Cardoso. Montopoly de Sabina. Italia. Foto. Francesco Galli - 2016.....	61
Figura 7. A atriz, diretora e escritora, Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret-Dinamarca) assistindo o Training no encontro em Ghent, Bélgica. Do lado, a musicista Elena Floris (Itália). Foto. Francesco Galli - 2018. ....	94
Figura 8. Na sequência de imagens, o ator brasileiro Rafael Magalhães executando a Dança do Vento. De esquerda à direita o passo ternário composto por três pisadas. A Imagem 2 mostra a pisada que eleva o corpo, procurando o ar. Foto do autor - 2019. ....	98
Figura 9. Na sequência de imagens, observamos o ator brasileiro Rafael Magalhães mostrando o passo ternário – 2019. Imagem 1, primeira pisada que provoca o deslocamento do peso para a outra perna; Imagem 2 é onde a perna contrária à imagem 1 vai empurrar o corpo em direção ao ar; Imagem 3 é o corpo no ar; Imagem 4 é a queda com a ênfase fazendo a flexão na mesma perna da Imagem 1; Imagem 5, o peso é deslocado para a outra perna para começar de novo a sequência a partir da perna contrária à Imagem 1. Foto do autor. (ano 2019).....	100
Figura 10. Nas duas imagens observamos, à esquerda, o ator brasileiro Rafael Magalhães - 1998. A atriz brasileira Tatiana Cardoso e o ator finlandês Mika Jussela, à direita, em pleno voo da Dança do Vento - 2018. Fotos. Francesco Galli.....	101
Figura 11, Partitura da canção ‘Campanas de sol’, canção dedicada a Jersey Grotowski, e com a qual iniciam-se os exercícios do Training. Composta em Ayacucho, Peru, ano 1988, em um encontro em homenagem a Grotowski. Música: Denise Garcia (atriz fundadora do Lume) e o grupo Cuatro Tablas (Peru). Escritura da Partitura: Elena Floris.....	104

Figura 12. Na imagem, os atores em círculo para dar início ao Training. Foto. Francesco Galli - 2018.....	105
Figura 13. O ator Rafael Magalhães (Brasil) se inter-relaciona através de um Stop com o ator Miguel Jerez (Espanha) desenvolvendo a Dança do Vento. Foto. Francesco Galli - 2016.....	106
Figura 14. Na sequência de imagens, o ator Rafael Magalhães, puxando e jogando a energia. Prestar atenção ao corpo sempre em equilíbrio instável. Foto. Luis Alonso-Aude - 2019. ....	108
Figura 15. De esquerda à direita. A atriz Jori Snell (Dinamarca) e o ator Guillermo Angeleli (Argentina) executando a Dança do Vento. Guillermo e Jori se encontram no Stop e conseqüentemente desenvolve a Felinez, um instante antes dele dar continuidade à dança. Fot.o Francesco Galli- 2016. ....	109
Figura 16. Canção ‘Yo soy Ogun Balenyo’, cantada durante a execução do Training, canção de República Dominicana. Originalmente possui outro tempo musical. Adaptada ao ritmo da dança do vento por Guillermo Angeleli. Escritura da partitura: Elena Floris - 2019 .....	112
Figura 17. Canção “Ou e le”. Canção popular do francês créole. Escritura da Partitura: Elena Floris - 2019.....	112
Figura 18. Partitura da canção ‘Serenô’, usada durante a execução do Training, canção popular infantil brasileira. Composição. Antônio Almeida. Escritura da partitura: Elena Floris - 2019. ....	113
Figura 19. Atores executando a Dança do Vento. Na primeira imagem, o grupo; na segunda imagem de trás para frente: Tippe Molsted (Dinamarca), Mika Jusela (Finlândia) e Tatina Cardoso (Brasil). Foto. Francesco Galli - 2018.....	122
Figura 20. Os atores no Slow Motion. Observemos como alguns corpos encontram-se em uma sensação de flutuação, derivado da qualidade da energia que aqui se desenvolve. Foto. Francesco Galli - 2016. ....	123
Figura 21. Na foto, ao fundo, o ator Marcos Rangel Koslowski (Brasil). Na frente, o autor deste trabalho, no exercício do Slow Motion. Observemos o desequilíbrio dos corpos. Foto. Francesco Galli - 2018. ....	124
Figura 22. Os atores, a partir do Slow Motion, vão conformando uma Montanha no Training. Foto. Francesco Galli - 2008.....	129
Figura 23. Atores na Montanha. Foto. Framcesco Galli - 2018.....	130
Figura 24. Na sequência de imagens, podemos ver o ator Rafael Magalhães executando o Out of Balance. Nas imagens 1, 2 e 3 o ator se prepara para a queda e deixa seu corpo cair para frente. Até vermos na imagem 4 como o ator saca uma perna para frente ficando na postura da Imagem 5. Nas Imagens 6, 7 e 8, o ator tenta manter o controle desta energia para vir repetir a sequência em uma nova direção. Fotos do autor – 2019.....	134
Figura 25. Observemos novamente. O ator vai procurar uma nova direção para executar novamente o exercício como na Imagem 9. Na imagem 10 o ator se posiciona para iniciar a queda.	

Vemos ele caindo nas imagens 11 e 12. Até chegar à posição da Imagem 13 semelhante à da Imagem 5. Fotos do autor – 2019.....	134
Figura 26. Iben Nagel demonstra como, depois da queda, o corpo se recupera reorganizando-se no sentido que vá a favor da possibilidade de movimento. Depois passará a executar novamente o exercício como um todo. Foto. Francesco Galli.- 2018. ....	135
Figura 27. foto editada mostrando o sentido da continuidade do movimento. Edição do autor-2019.....	135
Figura 28. Na imagem, em primeiro plano, a atriz Sofia Monsalve (Colômbia) executando o Out of balance. Uma última oposição merece ser citada aqui. Se observamos a figura teremos a atriz caindo, mas para poder segurar essa queda no maior tempo possível, há de se recriar uma oposição que partiria da bacia, no sentido contrário ao movimento da queda. Estas oposições todas não são visíveis, o que significa que não precisam ser marcadas pelos corpos dos atores. São oposições que geram tensões internas e potencializam a energia. Foto. Francesco Galli – 2016.....	139
Figura 29. A partitura acima é tocada no violino pela musicista Elena Floris, enquanto os atores desenvolvem o Out of Balance do Training. A modo de oposição do exercício que está sendo executado, às vezes acompanhando o ritmo do mesmo. Imagem cedida por Elena Floris. ....	140
Figura 30. Na imagem, atrizes se colocam em pares, experimentando a sensação dos pontos de resistência. Foto. Francesco Galli - 2018. ....	144
Figura 31. SEQUÊNCIA 1. SAMURAI. Na sequência de imagens, o ator Rafael Magalhães, executando o Passo 1 do samurai. A Imagem 1 mostra a postura base do exercício. Estas imagens servirão de suporte na descrição do trabalho. Fotos do autor - 2019. ....	151
Figura 32. SEQUÊNCIA 2. SAMURAI. A sequência de imagens, mostra o ator Rafael Magalhães, realizando o movimento do Passo 2 do exercício Samurai. Fotos do autor - 2019. ....	153
Figura 33. Na sequência de imagens podemos observar um movimento contínuo de deslocamento com a postura-base do exercício Gueixa. Ator. Rafael Magalhães. Fotos do autor - 2019.....	155
Figura 34. Na sequência acima, o ator Rafael Magalhães desenvolvendo o exercício da gueixa. Fotos do autor - 2019. ....	156
Figura 35. Nas imagens acima, observa-se a sequência da caminhada do exercício Gueixa. Ator. Rafael Magalhães. Fotos do autor - 2019. ....	156
Figura 36. Na imagem, o autor ensinando o exercício do Samurai, em um encontro do grupo Ponte dos Ventos em Paraty, SESC Paraty, Rio de Janeiro. Foto. Francesco Galli - 2016. ....	157
Figura 37. Na imagem, a atriz Jori Snell (Dinamarca) e o ator Mika Jussela (Finlândia) desenvolvendo o exercício do Samurai. Foto. Francesco Galli - 2008. ....	159
Figura 38. Na sequência de imagens, de esquerda à direita, ator de Grotowski (Foto retirada da internet), fotos restantes apresentam atores do grupo Ponte dos Ventos em Training. Fotos Francesco Galli - 2018. ....	167

Figura 39. Ensaio da montagem “Freaks”,do grupo Ponte dos Ventos. Foto. Francesco Galli - 2018.....	172
Figura 40. O homem e sua dor. Antonin Artaud. Desenho em giz de cera e lápis de cor sobre papel, abril de 1946. ....	183
Figura 41. Nas imagens acima Iben Nagel Rasmussen, de esquerda à direita, em treinamento corporal, em demonstração de trabalho e em seu unipessoal “Brança como Jasmin”. Fotos arquivo Odin Teatret. ....	186
Figura 42. Na imagem, cena do espetáculo, O Príncipe Constante, de Jerzy Grotowski. Foto retirada da internet.....	186

## 1. PRELIMINARES.

### 1.1 O CORPO TRANSPARENTE DE IBEN NAGEL RASMUSSEN<sup>1</sup>.

Conhecer Iben Nagel Rasmussen, a atriz dinamarquesa do *Odin Teatret*, diretora do grupo *Ponte dos Ventos*, é se defrontar com a humildade de uma artista que durante toda a vida tem se dedicado à arte de fazer teatro, pensar teatro e viver para ele, sua capacidade de compreensão da cena, é perpassada por uma intuição enaltecida com a sua simplicidade. Estas características que a enaltecem e que dão início a esta escrita, permitem-me, pelos anos de trabalho continuado sob seu comando e pelo carinho professado em cada ensinamento, de poder chamá-la somente de Iben, assim como a natureza e simplicidade da sua existência.

Iben narra no seu livro ‘O Cavalo Cego’ como foi seu primeiro encontro com o *Odin Teatret*. Faço questão de reproduzir aqui o testemunho vivo do acontecimento:

“Em novembro de 1965, o Odin Teatret apresenta Ornitofilene na Holbæk Kunsthøjskole (uma escola de arte popular): fico em estado de choque. O espetáculo penetra em meus ossos, chega na medula. Quanta coragem eles têm. Suas vozes explodem com uma estranha e fêvida convicção. Será que estão cantando salmos? É como se eu os ouvisse pela primeira vez. É uma língua totalmente nova, uma expressão que eu desconhecia. Seus corpos pareciam transparentes, como se a própria alma falasse através deles. Agora, eles nos fazem uma pergunta importante e pedem que nós – público – tomemos uma decisão. Eu gostaria de responder, mas não entendo o que estão dizendo. É que eles falam em norueguês, ainda por cima desse jeito meio esquisito, parece que estão cantando. Quem me dera trabalhar com eles! Daria a minha vida por isso” (RASMUSSEN, 2016, p. 57).

Iben entra por fim no *Odin Teatret*, em qualidade de aluna, no ano 1966, quando o grupo se translada para Holstebro, na Dinamarca, vindos da Noruega. Ela se depara com um coletivo e um diretor que já possuíam uma disciplina em sala de trabalho, embora ela tenha vivenciado a reconstrução do novo espaço físico do grupo, na pequena cidade de Holstebro, na Dinamarca, o *Odin Teatret* não tinha desenvolvido seu próprio treinamento,

---

<sup>1</sup> Iben Nagel Rasmussen, diretora do grupo *Ponte dos Ventos*, é atriz, diretora, professora e escritora dinamarquesa. Trabalhando diretamente com o *Odin Teatret* desde 1966. Nasceu, no ano 1945, em Copenhague. Foi a primeira atriz a conformar o *Odin Teatret* depois que este grupo começou seus trabalhos na Dinamarca em 1966. Em 1983, criou um grupo paralelo ao Odin, o grupo *Farfa*, com atores de vários países. Em Farfa, criou um programa de treinamento pessoal e diversas performances. Em 1989, cria o grupo *Ponte dos Ventos* com jovens atores trabalhando nos mesmos princípios anteriores. Em 1986, Iben Nagel foi ganhadora de diversos prêmios dentre eles o *Best Actress* de Bitez, na Iugoslávia, em 1991 recebeu o *Håbets Pris* na Dinamarca. Sua experiência profissional tem sido registrada em *The Actor's Way* editado e criado por Erik Exe Christoffersen e no vídeo documentário *The Transparent Body* editado por Claudio Coloberti. Tem publicado dois livros *Brev til en veninde* e *O Cavalo Cego* assim como tem escrito diversos artigos para jornais e revistas como *Teatro e Storia* e *The Open Page*.

ao invés disto faziam uso de diversos elementos que vinham de várias disciplinas, da acrobacia, do jazz, a ‘sequência do gato’ e alguns exercícios do Ioga que foram estruturados por Jersey Grotowski e Ryszard Cieślak. A influência de Grotowski era evidente nos primeiros anos do *Odin* e para Iben estes treinamentos eram muito difíceis pois já estavam semeados nos atores que faziam parte do grupo. Eugenio Barba, sendo o diretor, observava os atores e os treinamentos diários e dava algumas dicas, corrigia e passava algumas informações importantes.

Na preparação do espetáculo ‘Kaspariana’, o segundo do *Odin Teatret*, provando as possíveis propostas de figurino, a Iben ficou com um tubo de crepe de nylon vermelho, de quatro metros de comprimento, e inseriu seu corpo dentro dele como vestuário, assim Eugenio Barba lhe fala: *Pode ser que agora você acabe aprendendo a não mexer tanto com os braços* (RASMUSSEN. 2016, p. 60). Entre esta e outras experiências, o início de Iben no *Odin Teatret* não foi nada fácil, como acontece com todos aqueles que se aventuram a fazer parte de um grupo que quer gerar uma forma de fazer teatro de maneira autêntica. No mesmo espetáculo ‘Kaspariana’, ela introduz uma canção em alemão e quando Grotowski é convidado a assistir, sinaliza a ausência de verdade na execução da mesma e Eugenio Barba definitivamente retira a canção do espetáculo. A rigidez do trabalho, as condições que eram exigidas pelo grupo, os dias inteiros a fio em ensaios que duravam muitas vezes até a madrugada, quase que a fazem desistir. A atriz afirma:

É difícil entender o que está faltando em meu trabalho. Eugenio diz que preciso seguir um filme interior ou uma motivação, tanto no treinamento quanto na construção de uma personagem. Faço o que ele pede, mas aqueles dois mundos -o mundo físico e o das minhas imagens interiores- não conseguem se fundir. Será que um dia isso vai acontecer? (Idem, p.70)

Mais tarde, dois atores novos entram no grupo, eles acabavam de estudar com Grotowski e deviam ensinar para os atores do Odin o que eles tinham apreendido: o treinamento de Ryszard Cieślak. Mas, eles traziam o treinamento de uma maneira diferente, mais compulsivo, mudando o ritmo, e vivenciando até três horas concentrados no treinamento. Os atores sofriam muito e o corpo todo doía.

Até aquele momento, o importante para Iben, relacionado aos treinamentos dos atores do grupo, era a atitude, os exercícios não precisavam ser explicados. Eugenio Barba não explicava nada e anterior a isso, na vida de Iben, tudo devia ser explicado minuciosamente. O cansaço era o ponto principal, ficava esgotada desde o início e precisava aprender a lidar com esse cansaço, lidar com o corpo e com a mente, pois ainda

faltariam horas de treinamento e trabalho físico, desenvolvia assim qualidades ou capacidades físicas e uma espécie de atitude mental: como trabalhar e conviver com o cansaço durante longos períodos de tempo? O que mais impressionava a Iben eram os corpos que enxergava nos outros atores, não era virtuosismo, nem corpos belos, nem ginástica, não era uma habilidade como no balé clássico, ela mesma definiu esses corpos como ‘corpos transparentes’, conseguia ver algo de especial, não traduzível.

A partir do ano 1970, ela começa a se opor aos exercícios de treinamento do Odin e cria novos exercícios, originais, diferentes dos outros, uma vez que não conseguia achar dentro do treinamento aquilo que os outros atores conseguiram.

(...) para mim, o treinamento do ator sempre foi um momento importantíssimo, e de repente eu comecei a refletir: o que é uma ação dramática? O que é para mim? Não em geral: para mim. E foi aí que comecei a experimentar todas as maneiras de sentar, de girar, de ir até o chão e de sair do equilíbrio. (...) O próprio treinamento para mim, tinha renascido. Eu tinha encontrado aquele fluir que tinha buscado durante anos e nunca encontrava, porque ele era sempre interrompido por alguma coisa: pelo pensamento, pela fadiga, pela descontinuidade do treinamento. Durante muitos anos não encontrei aquele fluir que estava buscando. E agora, de uma hora para outra, com esses novos exercícios, sim, eu havia encontrado (RASMUSSEN, 2016, P. 282).

Um dos trabalhos mais reconhecidos da Iben foi o espetáculo ‘Itsi Bitsi’ onde Iben, junto aos atores do Odin, Jan Ferslev (guitarra) e Kai Bredoldt (acordeão), evoca episódios da sua vida, do tempo em que viveu um grande romance com Eik Skalø, famoso poeta e cantor dinamarquês que se suicidou na Índia no ano 1968. Elaborando seu trabalho a partir do método de treinamento, a sua pesquisa foi feita a partir de gestos, palavras, voz e sons, achando o espaço da personagem no seu corpo, construindo-a. Antes de começar a montagem, sua proposta, preenchida de ações, estava pronta para ser usada. Ela mesma conta:

O personagem estava pronto antes de que começássemos o trabalho da montagem. Todos esses modos de andar, sentar, de utilizar seus braços, de utilizar sons, eram ações físicas, muito precisas, sem significados específicos e que podiam por tanto ser utilizados em diversos contextos (RASMUSSEN apud PAVIS, 2013. Pág 238).

Patrice Pavis, em um dos seus escritos, esmiúça o trabalho da Iben quando estuda sua Katrin (A Muda), personagem que ela inclui no Itsi Bitsi:

Katrin/Iben herdou diretamente do corpo de Ryszard Cieślak, indiferenciado de origem grotovskiano, um corpo empurrado para o objetivo, por um treinamento esgotante, mais viril do que feminino. (...) Contudo Katrin -e por seu intermédio, Iben- procura sua voz/caminho, procura sua feminilidade, sua maternidade, malgrado o mundo masculino perigoso dos violadores e dos assassinos. Procura desfazer-

se de um treinamento muito viril, de um sacrifício muito exigente e de uma integração forçada, seja ao mundo dos homens, seja -o que também é quase tão grave- ao mundo dos anjos assexuados, sem voz própria, ou então com uma voz imposta pelos homens, pela sobrevivência ou pela ameaça, com uma voz unicamente corporal e que não atinge o simbolismo da linguagem (PAVIS, 2013, p. 242).

Neste momento, Iben já tinha desenvolvido, para além da sua genealogia teatral, um universo próprio de criação, uma maneira diversa de se relacionar com seu próprio corpo teatral, como um renascimento independentista, um corpo em liberdade segurado por uma prisão, um corpo que pulsa e voa dentro dos seus próprios limites de corpo humano vivo. Assim adquiriu, como tantas outras atrizes e outros atores do seu grupo, uma experiência pronta para ser transmitida, multiplicada, disseminada entre colegas, principiantes ou não, do seu ofício.

O *Odin Teatret* sempre se caracterizou por desenvolver o território da pedagogia, seus atores, provenientes de diversas nacionalidades, oferecendo ao grupo um *status* intercultural, ensinam o que apreendem no seu ofício e práticas diárias. As viagens do *Odin Teatret* são uma prática que o coletivo desenvolve desde seus primórdios, não somente para exportar suas produções, mas sobretudo para realizar pesquisas em diversas culturas teatrais, pesquisas que, de certa forma, são impulsionadas pela própria natureza intercultural deste coletivo. Nestas viagens, Iben exercia a pedagogia ensinando seus treinamentos, no entanto perdeu o interesse pelo fato de não achar nesses encontros a possibilidade de os alunos poderem dar seguimento ao trabalho em cursos de curta duração, considerava que eles ficavam em um nível muito primário, sentia que os alunos ficavam órfãos. Nesse momento, começa a pensar em desenvolver seu trabalho pedagógico com um grupo de atores que pudesse se encontrar periodicamente durante um tempo mais dilatado, permitindo assim que esses exercícios fossem desenvolvidos e que conseguissem crescer com as novas experiências que estes atores traziam dos seus lugares de ofício, assim surge no decorrer do tempo, primeiramente, o grupo *Farfa* e, posteriormente, esta experiência promove a criação do grupo *Ponte dos Ventos*, com uma natureza também intercultural, como a sua filiação no teatro, atores e atrizes de diversas nacionalidades.

Abro um parêntese, aqui, para poder referendar uma parte importante dentro da genealogia da Iben, relacionado às suas aproximações ao teatro asiático, um movimento que parte da sua filiação direta de Eugenio Barba a Jerzy Grotowski. É de grande importância este legado uma vez que foi integrado, de maneira orgânica, aos impulsos



mais inatos da atriz, estruturando a complexidade de um pensamento teatral a partir do seu próprio corpo.

Segundo o pesquisador Luis Masgrau, na introdução à obra de Eugenio Barba, *The Moon Rises from de Ganges*, o primeiro diretor teatral europeu que começou a interessar-se pelo teatro tradicional asiático foi Grotowski, quem ficou apaixonado pela filosofia indiana e seu sistema religioso, chegando a fazer que seus atores usassem posições do *hatha* ioga, “e deixava a fala ser realçada por entonações sugestivas derivadas da sonoridade dos mantras” (BARBA, 2015, p.12). No ano 1962, Grotowski teve a possibilidade de assistir a Ópera de Pequim, na China, visitar escolas de teatro e falar com especialistas do meio.

Após Akropolís (1962), do simbolista polonês Stanislaw Wyspianski, Grotowski estabeleceu em seu teatro a prática de treinar, além de performances e ensaios, em que seus atores aprofundaram seus conhecimentos técnicos por meio de exercícios. Desse modo, o Teatro das 13 Filas, conhecido pela ousada mise-en-scene de textos vanguardistas de Jean Cocteau e Vladimir Mayakovski, deu os primeiros passos para sua transformação em história – criando o Teatro Laboratório (...) Grotowski foi o primeiro diretor europeu a ir à Ásia e presenciar in loco apresentações tradicionais chinesas.(BARBA, 2015, p.15)

Por outro lado, Eugenio Barba, que era assistente de Grotowski, no ano 1963, viajou para a Índia por seis meses e, em seu retorno, levou para Polônia importantes informações sobre exercícios do Kathakali, algumas delas Grotowski inseriu nos treinamentos dos atores. Mas, Barba já tinha uma profunda admiração pela filosofia e a religiosidade relacionadas ao Hinduísmo e ao Budismo, o que o leva a, com somente vinte anos, viajar à Índia em 1956. Para além desta e outras experiências com a cultura asiática, especificadas no texto de Luis Masgrau, há um detalhe importante na relação de Barba com o Kathakali, sobretudo quando ele conhece uma escola de Karthakali (Kerala Kalamandala) em uma vila na cidade de Kerala, Índia. Vejamos:

A estadia de Barba em Kerala Kalamandalam teve consequências duradouras. Essa experiência marcou profundamente sua personalidade profissional, e ele se refere a ela repetidamente em seus escritos. Além das formas, da estética, do treinamento e da dramaturgia do ator kathakali, o que realmente impressionou Barba foi o ethos daqueles meninos que acordavam todos os dias de madrugada para fazer seus exercícios por horas em silêncio. Esse ethos não brotou de ideais ou obsessões pessoais, mas da disciplina, da meticulosidade e da humildade com que aqueles meninos aprenderam a exigente técnica de sua tradição. Todo o sentido de seu fazer teatral parecia encapsulado em sua submissão à tradição da qual faziam parte. (Idem, p.17). A experiência no Kerala Kalamandalam mostrou a ele que a técnica é uma ética corporificada - a base da arte (Idem, p.18)

Junto a estas experiências tantas outras se seguiram. Eugenio Barba decidiu dar continuidade ao seu interesse pelo conhecimento dos processos e produções asiáticos, organizou diversos seminários centrados neste tema, criou e desenvolveu o ISTA (*International School of Theater Anthropology*), continuando com as viagens de pesquisa e a sua obsessão com estudos literários. Um dado curioso para aquele momento de final dos anos 1970, Eugenio Barba, para revitalizar seu grupo, proibiu os atores de visitarem o teatro por três meses e que se sentiram livres para fazer o que desejassem nesse período. Nesta ocasião, aconteceu o seguinte:

Alguns deles aproveitaram a oportunidade para viajar e aprender. Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli e Toni Cots foram para Bali, onde aprenderam baris básicos e danças legong. Toni Cots também estudou topeng (teatro de máscaras) e a arte marcial pencak silat. Tom Fjordefalk foi para a Índia para aprender Kathakali. O resto dos atores escolheu outros destinos. Roberta Carreri e Francis Pardeilhan foram ao Brasil aprender a capoeira e a dança do candomblé dos Orixás. Else Marie Laukvik visitou o Haiti. Julia Varley e Tage Larsen aprenderam danças de salão - valsa, passo doble e cha-cha-cha - na pequena cidade de Struer, a 15 quilômetros de Holstebro. Torgeir Wethal pretendia estudar flamenco na Espanha, mas desistiu e ficou em casa. (Idem, p.24)

No reencontro dos atores em sala de ensaio no *Odin Teatret*, estas vivências foram se intercalando, apresentando uns aos outros e contaminando seus corpos. Algo que é próprio dos grupos laboratoriais, em que os corpos dos atores constantemente se encontram em fruição e intercâmbio.

Até aqui, dá para compreender, a longos saltos históricos e sem pretender um aprofundamento em uma cronologia ou uma narração exata de cada momento, a filiação da Iben e de como estas experiências influenciaram na sua carreira como atriz e, mais tarde, na criação do grupo *Ponte dos Ventos*, seu *Training* e suas práticas que analisaremos mais adiante.

Para muitos, o treinamento do ator, é associado à aquisição de técnicas que melhorem as capacidades do ator ou auxiliem na busca por um estilo próprio. Para outros é importante como espaço para encontrar algo mais profundo, mais pessoal, mais íntimo ou espiritual, para Iben, é um princípio que ela tem transposto para todos nós, integrantes do *Ponte dos Ventos*, permitir que o corpo do ator se torne transparente, para além da sua cultura teatral. Neste breve percurso introdutório, na arte teatral de Iben, encontramos as suas produções e seus legados. Ela tem gerado, junto aos colegas do *Odin Teatret* e os membros permanentes do grupo *Ponte dos Ventos*, importantes contribuições no campo da pesquisa no corpo do ator como um laboratório, legado que tem sido difundido e faz parte das

práticas do universo teatral. Iben tem investido muito no conceito de ‘energia’ e como colocá-lo em suas práticas pedagógicas, produto do seu trânsito por diversas experiências teatrais junto ao *Odin Teatret*, experiências teatrais orientais e ocidentais. Eugenio Barba, em entrevista no livro ‘O Cavalo Cego’, traduz a palavra ‘energia’ como ‘tensões’, Iben se nega a usar outra palavra além de ‘energia’. Considera que qualquer outra nomenclatura usada para aquilo que ela observa e é desenvolvido nos corpos dos atores, seja suave, leve, agitada ou calma, não seria bem compreendida se não fosse usada a palavra ‘energia’, pois é, segundo ela, uma palavra normal, cotidiana, fácil de localizar e de perceber na observação e na prática mesma por parte dos atores.

Assim, desde a minha entrada no grupo *Ponte dos Ventos* no ano 2005, a palavra ‘energia’ sempre guardou um certo mistério, por ser uma substância que existe e transita no território do inefável. Tentar ficar perto da ‘energia’, observá-la, analisá-la e protegê-la enquanto conceito indescritível no corpo dos atores, é um dos desafios deste trabalho que, de fato, foi impulsionado pelo corpo de Iben e seus seguidores do grupo *Ponte dos Ventos*.

### 1.1.1 DE COMO ME TORNEI UM VENTO.

Chego ao Brasil no ano 2003, formado em Cuba pela Escola Nacional de Artes (ENA) e depois de ter cursado três anos no Instituto Superior de Artes (ISA), de Havana. As minhas experiências profissionais teatrais, após as experiências acadêmicas, estavam fundadas junto a grandes mestres diretores do teatro cubano, Pepe Santos e Flora Lauten, ambos herdeiros diretos de uma tradição teatral fundada pelo reconhecido diretor teatral Vicente Revuelta, considerado no século XX como o mais importante mestre do teatro cubano, quem protagonizou, na década de 70 a experiência do grupo *Los Doce*, onde explorou os pressupostos do teatro de Jerzy Grotowski e as vanguardas teatrais do momento e desenvolveu alguns outros cursos experimentais.

Em Cuba desenvolvi, no ofício como ator e diretor de teatro, a disciplina e a atitude frente à obra de arte, valores éticos e estéticos iconmensuráveis, que levo comigo até a atualidade. Desde meus dezesseis anos compreendi que a preparação do corpo do ator é considerada fundamental para os futuros resultados em cena, e a convivência com estes dois diretores desenvolveram em mim o ainda incipiente pensar-com-o-corpo, sem o valor de análise que hoje possuo, era mais instintivo e disciplinar, relacionado com as práticas que eram desenvolvidas no momento.

Estas experiências me serviram para fundar, no Brasil, o grupo de pesquisa teatral *Oco Teatro Laboratório*, o Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia, o Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste, o Colóquio Internacional Cênico da Bahia e traduzir inúmeros livros de dramaturgia e teatrologia latino-americanas, assim como publicar ensaios e artigos em revistas especializadas, nacionais e internacionais. Mas uma experiência muito peculiar veio instaurar um pensamento mais generalizado sobre todas estas produções, foi a experiência com o grupo *Ponte dos Ventos*, com o qual tive a oportunidade de ter contato depois de ter pouco tempo de residência no Brasil, e a narrativa a seguir é precisamente o empenho preliminar que levará a compreender um pouco mais a minha filiação a este grupo e as novas conexões que promoveram uma potencialização no meu pensamento criativo.

No mês de dezembro do ano 2005, em Salvador, Bahia, eu aguardava com entusiasmo a chegada dos integrantes do grupo internacional de pesquisa teatral *Ponte dos Ventos*, um projeto pedagógico que naquele momento tinha quinze anos de existência, dirigido por Iben. Naquele ano, eles viriam se encontrar em Salvador. Sentia-me motivado com a possibilidade de poder assistir a um processo de trabalho de um coletivo integrado por atores de diversas culturas e tradições teatrais. O momento estava sendo desenhado para

mim como muito especial e seria daqueles que eu vislumbrava como uma experiência que ficaria gravada em minha memória, no meu corpo, para sempre. E assim foi. Ajudei com toda a produção e os preparativos junto ao meu companheiro Rafael Magalhães, ator teatral baiano e um dos integrantes permanentes e pesquisadores do grupo *Ponte dos Ventos*.

Assim, residiram por vinte dias no Centro de Treinamento de Líderes, no bairro de Itapuã, era o lugar escolhido, um espaço de reuniões pertencente à Arquidiocese de Salvador, uma circunscrição eclesiástica da igreja católica no Brasil.

Aos poucos foram chegando atores da Argentina, Itália, Dinamarca e de outros estados além da Bahia. Instalava-se uma Babel nas primeiras noites, enquanto aguardávamos os outros chegarem. Aquelas línguas tão diversas e distantes, naquele lugar que guardava uma paz eclesiástica frente ao mar da Bahia era, no mínimo, alucinante. Não conseguia pensar muito, somente observar em silêncio cada movimento, cada gesto e tentar aos poucos me adentrar no universo deles como um curioso aprendiz de breve trajetória no teatro. E assim chegou o primeiro dia de trabalho. Lembro que eu pedi a Iben que me deixasse assistir ao treinamento e o processo criativo junto aos seus atores e ela permitiu essa barganha, resultado do meu esforço de colaboração na produção do encontro. Tudo estava pronto. O espaço totalmente iluminado, todas as janelas ao redor dele eram transparentes, sem cortinas e de frente para o mar. Oito horas da manhã, em pleno verão, a sala brilhava e o vento atravessava o espaço como um sopro, saudando os convidados e reconectando-os. Os atores já estavam alongando em seus lugares, aquecendo seus corpos, quando por um breve instante se olham e decidem dirigir-se ao centro do espaço e deram início ao treinamento conformado por um conjunto de exercícios que os atores do grupo chamam de *Training*, e será esse o nome do qual farei uso para me referir a estas práticas durante todo este trabalho.

Sentado aos pés da Iben, ela se voltou para mim e perguntou: -Você conhece o *Training*? Eu respondi categoricamente que sim, pois o ator Rafael Magalhães tinha me ensinado parte das suas práticas. Iben replicou: -Então, siga os atores! Ela disse, e foi a minha primeira grande e vibrante experiência com o grupo *Ponte dos Ventos*. Foi minha primeira entrada em um espaço que iria mudar minha vida e minha forma de pensar e fazer o teatro. Eu os acompanhava, mas, a cada segundo, precisava redobrar minha produção de energia; não era como quando fazíamos somente Rafael Magalhães e eu em sala de ensaio. Eram mais de quinze pessoas em uma mesma pulsação, vibrante, forte, que eu não conseguia entender. Precisava dançar sem pensar, não havia nada a compreender; às vezes, olhava

para Iben, às vezes, eu me olhava, mas precisava guardar energias para os próximos exercícios que completavam o *Training*.

Não lembro exatamente, naquele momento, o tempo transcorrido em todo o trabalho, pois eu estava em uma grande profusão de sensações e experiências, entrelaçamentos de energia e espírito que não permitiam me deter a olhar o tempo, que aqui já era outro. Os atores seguiram-se entre si ou sabiam exatamente qual era o lugar justo de mudar o exercício, tudo combinado, organizado, como em um ritual muito preciso e eu, no meio daquilo, seguia o conjunto, seguia o grupo que dançava não mais a dança do início, era outro tipo de dança marcada por movimentos codificados, formas precisas, eram danças pessoais em vibração de conjunto com moldes e formas estabelecidos, diversos exercícios em uma única pulsação que duravam mais de uma hora para serem executados.

Quando eu pensava que o trabalho tinha terminado com o fim do *Training*, a Iben não parava por aí, não se mostrava satisfeita e não havia intervalo maior do que o tempo de pegar a garrafa com água e ir secando o suor e então ela ia falando das anotações que tinha feito durante o trabalho todo. Chamava à minha atenção, a precisão com a qual falava de coisas muito particulares de cada exercício, especificava posições da bacia, colocação dos dedos dos pés, formas de olhar. Era impressionante perceber a meticulosidade com a qual tinha acompanhado o desempenho de cada ator. Em poucos minutos estava eu, de novo fazendo os exercícios mais difíceis do treinamento junto a dois atores que me corrigiam o tempo todo e ainda sendo observado pela Iben. Lembro que a atriz Lina dela Roca, italiana fundadora do grupo, corrigia a minha *Gueixa*, enquanto o ator brasileiro Carlos Simioni, também fundador, ajudava-me no *Desequilíbrio*. Estava destinado a seguir naquele aparente sofrimento, era como se a vontade vencesse absolutamente toda barreira. -Vai em frente! Sentia uma voz ao meu lado dizendo, não sei mais se era um dos colegas/atores, ou Iben ou se era minha voz interna, eu só conseguia suar, sem compreender, sem entender, doendo, perdendo o sentido do que fazia e tentando recuperá-lo de novo. Nesses tropeços dolorosos estava se reafirmando em mim a força de uma natureza interna que na minha vida já tinha experimentado desde pequeno, a subsistência, a sobrevivência, a teimosia e a não-desistência. Para o quê? Não sei! Algo em mim se movia, mudava e eu, na dor, me ajeitava para seguir caminho

Depois de terminar a sequência que estruturava o *Training* e a revisão daqueles exercícios, eu me sentia mais forte, menos cansado e mais otimista. Era o primeiro dia e tinha conseguido vencer um obstáculo, seguir aqueles atores.

Preparar atores para um processo criativo, foi a primeira coisa que compreendi durante aqueles vinte dias ininterruptos de trabalho, preparações e produções. Eu comecei a enxergar o *Training*, a sua natureza desconstrutiva, embora tivesse de passar mais de dez anos no grupo, como membro permanente, para compreender a sua essência transformadora.

Esta foi a minha experiência, como se estivesse dentro de um casulo de parede muito grossa, fui sentindo como essas partes externas que protegiam meu corpo iam se quebrando e aos poucos iam deixando meu corpo totalmente nu, exposto, transparente, sem forma, sem estrutura, massa amorfa, atravessável, moldável, mas como toda vida que surge de dentro de um casulo, totalmente nova. Depois, viria de fato o processo criativo, a finalidade do nosso ofício operário, a obra de arte, o ente poético.

Os dias passaram, o tempo do encontro acabou, todos partiram, Rafael Magalhães e eu acabamos de executar os últimos passos da pós-produção do encontro. Na última noite, ao deitar na minha cama, olhei para o teto, em silêncio, por longo tempo. Uma lágrima escorreu de algum lugar do meu corpo, não tenho certeza de onde, mas expressava algo. Tinha descoberto que assim é a nossa sábia profissão, precisamos espremer o corpo-mente, para tirar dele, por breves instantes, uma gota de substância preciosa qualquer e seguir a andar. Muitas músicas e cantos na minha cabeça; era verão, mas eles tinham trazido os invernos, outonos e primaveras das suas terras longínquas e levaram de volta, pros seus lares, deixando um enorme espaço vazio em mim. Eu seguia pensando e já ia sonhando, misturavam-se o sonho com a realidade e a cama não era mais uma cama, era uma ponte e sem perceber em qual plano estava, sentia-me cruzado e descoberto e sem medos e visível, muito visível. Acho que por isso muitas outras lágrimas foram saindo do meu corpo, até dormir profundamente naquela ponte onde até o dia anterior dançavam todos os ventos.

## 1.2 INTRODUÇÃO.

A pesquisa e análise aqui propostas partem da interação de duas vivências. A primeira, relacionada com a minha experiência *in loco* durante quinze anos no trabalho com o corpo do ator, através da prática do *Training* do grupo multicultural de pesquisa teatral *Ponte dos Ventos*. Esta prática desencadeou, neste processo de pesquisa, o desenvolvimento de uma ‘teoria da produção’, que segundo Jossette Féral:

(...) são teorias cujos objetivos são a compreensão do fenômeno teatral como processo e não como produto. Elas procuram fornecer instrumentos ou métodos para que o prático desenvolva a sua arte. Elas visam a experiência. (...) Entram nessa categoria os textos de Appia, Craig, Meierhold (...), Stanislávski, Brook, Grotowski e tantos outros. (FÉRAL, 2005, p.60)

Teorias necessárias, uma vez que trazem à luz os processos criativos experienciados pelos próprios teóricos/criadores e desvelam, através de esquemas e proposições, o momento no qual os únicos partícipes são os integrantes da equipe criadora.

A segunda vivência está relacionada com os fundamentos sem os quais seria quase impossível enfrentar um estudo desta natureza, são as ‘teorias analíticas’, outra denominação de Josette Féral, que coloca estas abordagens como partindo, muitas vezes, da representação cênica. “Elas têm por objetivo compreender melhor o espetáculo e produzir noções, conceitos, estruturas, referências que permitam apreender a construção do sentido em cena e a natureza das trocas que aí ocorrem (...)” (FÉRAL, 2005, p. 60). Segundo a autora, estas últimas teorias agem de duas maneiras, uma de forma ‘indutiva’, a partir da observação da prática para estabelecer metodologias, criar sistemas, gerando conclusões não específicas do espetáculo, mas de ordem mais geral e podem ser aplicadas a diversas práticas. A outra forma é a ‘dedutiva’, que dá conta daquelas produções que partem de sistemas de pensamentos já constituídos para analisar o fenômeno da representação. São as relações que se estabelecem com a sociologia, antropologia, filosofia, psicanálise, semiologia e outras, oferecendo novos caminhos e olhares para o teatro em questão.

Localizando estas duas vivências e maneiras de abordagem do meu objeto de estudo, do qual faço parte, necessitei me afastar deste objeto, em certa medida, para compreender as suas potencialidades e nuances. A ordem destas vivências não deixou claro, para mim, uma medida exata da legitimidade do meu estudo na sua origem prática, no entanto o fato de ter experienciado os exercícios deste *Training*, iluminou a segunda vivência que se remete mais às teorias que foram alinhavando os meus pensamentos e, ao mesmo tempo,



a 'teoria analítica' refletiu sobremaneira na 'teoria da produção'. Assim, nesse jogo de abstração do meu objeto de estudo, tentei aproximar-me em uma articulação de entradas e saídas, fazendo as vezes de observador e, em outros momentos, de executor. Este movimento de análise pode, de fato, ter sido, por momentos, traiçoeiro, se não tivesse a tensão e atenção ligadas para o ato de, no trânsito entre uma teoria e outra, perder-me nas ideias e provas tão necessárias aqui expostas.

Importante salientar que os conceitos de Josette Féral, utilizados nesta pesquisa, serão vinculados aos processos anteriores ao da representação cênica ou anterior mesmo ao do processo criativo, centrando-se na preparação do corpo do ator, na conformação do corpo teatral, permitindo realizar um enquadramento teórico que potencialize uma pesquisa sobre a arte do ator, com base no trabalho desenvolvido por Iben e o grupo *Ponte dos Ventos*.

Por outro lado, neste trabalho é escolhido o *Training* como modelo, por duas razões; a primeira é pelo fato de que a partir dele experienciei, em profundidade, o trabalho com o corpo do ator, motivando a transformação desta vivência em experiência teórica. A segunda razão está relacionada com esta pesquisa, onde a partir do *Training*, e com toda a análise aqui proposta, podemos reconhecer e localizar um conceito básico de energia no corpo do ator, analisar e estudar, pormenorizadamente, os processos relacionados ao momento que antecede o processo criativo e desvendar o conceito de *corpo Zero* como estado de potencialização energética do corpo do ator, para a partir daí construir um corpo poético/teatral. Importante ressaltar que esta vivência colaborou para compreender como pensar com o corpo, pensar com as ações e pensar com a energia, temas todos que trataremos durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Assim, deparei-me abrindo caminhos de compreensão sobre o *Training* dos atores do grupo *Ponte dos Ventos*, cavando em suas características, na procura de um produto que surgisse deste trabalho com exercícios de preparação para a cena, um produto que permitisse uma observação minuciosa e criteriosa e que não tivesse sido explorado sobremaneira no meio acadêmico. Fui encontrando, assim, uma sutil grandeza que é modulada em todo o trabalho deste grupo: a energia no corpo dos seus atores. A partir daqui posso afirmar que todo este trabalho gira em torno da energia e é nesse centro pulsante que se instaura esta análise, estudando a relação que ela estabelece com determinados fenômenos do campo teatral, como por exemplo a presença.

Sobre o conceito de energia, nos Estudos teatrais tem se desenvolvido ainda pouco material. No entanto, sobre os diversos treinamentos, sobre as ações físicas, a composição

cênica partindo de partituras físicas, a bibliografia é ampla, e esta experiência do grupo *Ponte dos Ventos* pode trazer algumas contribuições referentes à importância do desenvolvimento da energia dos atores para a cena. Meu ponto de vista sobre a prática prevaleceu, de fato, mas o esforço foi acionado em tentar ser preciso e objetivo nas considerações, sem deixar de analisar conceitos, fenômenos e suas inter-relações, por ser produtor e modelador desta energia no encontro anual que o grupo organiza. Procurando uma compreensão relacionada ao fato de como localizar, exercitar, produzir, modular e aplicar o que chamamos de energia nos processos de preparação do ator de teatro, através do *Training* e assim tornar consciente o seu uso. No entanto, encontrei diversos obstáculos que vão desde a própria compreensão do termo energia, até a sua aplicação presente em estudos desenvolvidos por importantes pesquisadores, críticos, teatrólogos e criadores das artes cênicas. O olhar destes últimos parte, na sua maioria, do poder da observação dos diretores, seja dos processos criativos que dirigem, seja dos resultados teatrais apresentados e por eles assistidos. De qualquer maneira, todas as pesquisas, em seu conjunto, têm sido experiências importantes que nos ajudam a compreender, de alguma forma, a energia, mas não têm sido suficientes para poder traduzir o que acontece no corpo do ator, sensações que somente a ele pertencem.

Por todas estas razões, foi necessário abrir, nesta pesquisa, espaços de debate e análise com diversos campos do saber:

- 1) O campo dos estudos teatrais, que envolve as técnicas e estruturas que emolduram os processos de preparação, pesquisa e criação dos artistas de teatro e, como expliquei acima, fazendo uso das teorias da produção, a partir da minha própria experiência no *Training*.
- 2) O campo que permite relacionar o teatro e as ciências sociais em uma teoria analítica, com a capacidade de estruturar, por meio da observação, o pensamento do ser humano em sociedade, levantando questões essenciais sobre o corpo, comportamento, existência, valores, conhecimento, razão, mente, linguagem, encontrando-se em toda estrutura de processo artístico e de recepção do mesmo, um campo intrinsecamente atrelado aos pressupostos do teatro;
- 3) O campo das ‘ciências duras’ (física, química, biologia), importante na compreensão das formulações que aqui serão relacionadas ao termo energia.

Tal trajeto exigiu uma análise de natureza etnometodológica, a qual trabalha a partir de uma perspectiva compreensiva que, sendo proveniente das ciências sociais, ajudou a estruturar, em um estudo análogo ao teatro, um sistema de compreensão do objeto aqui tratado, as relações e inter-relações dos corpos dos seus integrantes, suas subjetividades

e a estruturação de um modelo de trabalho que parte do convívio de diversos atores em residência. Conceitos desenvolvidos pela etnometodologia, trazidos ao campo teatral serviram de estratégia para aprofundar na pesquisa: o estudo das circunstâncias práticas e o raciocínio sociológico vinculado às artes da cena, levando a uma análise das suas atividades quotidianas teatrais; o compartilhamento das práticas dos atores envolvidos caracterizando a intersubjetividade e promovendo uma aproximação às interações simbólicas dos atores; o uso com propriedade não somente das narrativas e falas dos atores e atrizes envolvidos na pesquisa, mas também o fato indicial de o próprio pesquisador ser uma voz ativa nesta vivência que virá aqui a ser analisada, tornando estas reflexões legítimas, por serem desenvolvidas pelo próprio pesquisador, o qual possui um conhecimento contextualizado do local onde a sua fala se insere.

Também foi usada a estrutura da cartografia deleuziana-guattariana, aplicando a estrutura de um mapa de conceitos e ações, mapa sempre inacabado, aberto e sem limites, o que permitiu desmontá-lo, conectá-lo e atravessá-lo, promovendo modificações constantemente. Desta forma, deu-se um suporte a este trabalho, a partir das diversas pulsações que foram surgindo na pesquisa.

Neste ponto, estabeleceu-se outro problema: aparece como natureza deste objeto de pesquisa, como território onde o objeto está ancorado, características multiculturais, transculturais e interculturais. Embora este não seja o ponto central deste trabalho, e sim o tema da energia que os atores desenvolvem através do seu *Training*, é importante não afastar esta base cultural onde o coletivo se movimenta, pois é o seu nicho de origem, que ilumina a alteridade, onde ocorre o trânsito, a abertura e abrangência do tema aqui tratado para as artes cênicas, perpassando por diversas culturas.

No campo das teorias da produção, nos estudos teatrais, foi imprescindível o conhecimento da atriz e diretora do grupo, Iben Nagel Rasmussen com seus livros, artigos, entrevistas, documentários e com a sua imersão na produção de conhecimentos através de registros de processos, imagens e depoimentos, organizados por Francesca Romana, Franco Acquaviva e, mais recentemente, por Francesco Galli. Foram também importantes os artigos e a dissertação de mestrado da atriz e colega de trabalho Tatiana Cardoso e um breve estudo da pesquisadora e colega Adriana la Selva, além das reflexões de Renato Ferracini sobre as práticas que seu grupo, *Lume* teatro, desenvolveu a partir da utilização destes exercícios do *Training*, criados pelo grupo *Ponte dos Ventos*. Também faz parte desta bagagem todo o material relacionado com a Antropologia Teatral do diretor e pesquisador Eugenio Barba, bibliografia obrigatória que, em algumas produções

junto a Nicolas Savarese, compila-nos um estudo muito precioso e preciso. Relacionado à fisiologia do ator, seus níveis de organização, sua energia e sua presença, em processos criativos, além dos reconhecidos estudos de Jerzy Grotowski, o qual nos deixou um legado com importantes contribuições sobre o trabalho psico-físico do ator, pois ele considerava que o material principal de trabalho do ator é seu próprio corpo, possuindo uma disciplina e uma chave metódica a partir da qual ele deve ser treinado para permanecer flexível e disposto ao momento da criação, sem resistência e com espontaneidade. Mas, observar todo um percurso que explicasse a compreensão da importância do trabalho com o corpo do ator, também foi necessário, aprofundando em algumas referências de mestres e, sobretudo, atores/pesquisadores, que vão desde Constantin Stanislávski até Antonin Artaud. E, por último, o material relacionado às entrevistas feitas a todos os integrantes do grupo *Ponte dos Ventos*, depoimentos que enriquecem sobremaneira este trabalho.

No campo das teorias analíticas, relacionando o teatro com estudos sociais, urgia a necessidade de estabelecer os vínculos com Deleuze e Guattari, a abertura do conhecimento e pensamento que eles propõem enquanto conectividade rizomática, relacionados estreitamente com o fluxo energético que veremos mais adiante ao adentrarmos os estudos do *Training*. Mas, também foram muito importantes as teorias de Lyotard, Bachelard, Derrida, Edward Tull e Johan Huizinga, referentes a vários campos do saber social e que se inter-relacionam com a minha pesquisa, assim como abordagens relacionadas com o fenômeno da percepção visual, pois os estudos articulados à fisiologia do ator não têm como descartar a intrínseca relação entre o trabalho deste profissional e seu receptor. Neste campo, também ressalto a importância da obra de Michel Henry, onde estabelece uma reflexão filosófica bem aprofundada sobre uma fenomenologia do corpo, a partir de uma revisitação crítica da obra do filósofo francês Maine de Biran.

A Física entrou como parte das ‘ciências duras’ que ajudam a corroborar alguns conceitos específicos para a compreensão do processo de trabalho do ator, uma vez que é a conformação do corpo humano vivo, a base que aqui nos ocupa, e este corpo é um compêndio de agenciamentos tanto maquínicos quanto de enunciação. Ressalto, finalmente, a importante contribuição dos estudos que a pesquisadora Jossete Féral tem feito sobre as artes cênicas e quantas questões pude esclarecer a partir das suas pesquisas, colaborando para poder alinhavar este universo tão complexo relacionado com o corpo do ator e a sua energia.

Desta maneira e com estas ferramentas reunidas, deu-se início à definição de um conceito de energia no corpo do ator e ao estudo de um percurso na construção do corpo teatral, a partir das práticas aqui descritas, conceitos e processos que desenvolveremos mais adiante. Foram registrados e analisados os exercícios que compõem o *Training*, assim como a relação desse *Training* com a energia, como localizá-la e modulá-la. Assim, em forma de análise retrospectiva, foi apontada a importância destas abordagens e as intrínsecas relações que guardam com os estudos da presença do ator.

### **1.2.1 SISTEMA CONCEITUAL**

À continuação, serão apresentados alguns conceitos que chamarei aqui de ‘chaves’ que, posteriormente, serão dissecados com maior detalhamento ao relacioná-los com o objeto de pesquisa, buscando abrir ‘portas’ que iluminem este trabalho e funcionem como *starts* importantes para a análise e compreensão dos exercícios que conformam o *Training* e seus desdobramentos.

### **1.2.2 PRÉ-EXPRESSIVIDADE.**

“O pré-expressivo é um nível base de organização, comum a todos os atores” (BARBA E SAVARESE, 2010, p.275). É uma categoria pertencente ao campo da Antropologia Teatral. Para maior entendimento, é um lugar na complexa bagagem corporal do ator, um lugar onde repousam as experiências estruturais físicas relacionadas com o trabalho do ator na cena, suas técnicas, visto desta forma bem racional. O pré-expressivo é um nível operativo, uma categoria pragmática que, na sua práxis, durante o processo de preparação do ator e suas performances, pretende enriquecer e potencializar o *bios* cênico do ator, sua presença em cena, o que o espectador recebe do ator em matéria visual e cinestésicamente. A pré-expressividade, sendo uma categoria pragmática, não abrange o terreno psicotécnico do ator, quer dizer, suas emoções, seus sentimentos, suas intenções, pois, a psicotécnica do ator o direciona a um querer expressar, vontade que não traz implícita o que o ator *deve* fazer. O mais importante na pré-expressividade é alcançar o que o ator faz. A expressividade do ator é um resultado do que ele faz em cena, da sua presença física. A pré-expressividade é uma espécie de local onde se encontram as ferramentas para organizar o futuro trabalho expressivo do ator, por exemplo, uma partitura física à qual, posteriormente, dar-se-lhe-á vida. Diz-se do ator que, tecnicamente, não está emocionado, mas emociona com o que ele expressa como resultado, pois que trabalha no campo da pré-expressividade.

É importante salientar que, no trabalho sobre o nível pré-expressivo do ator, não se opera com a diferenciação social que é feita do masculino e do feminino. Este trabalho acontece em uma zona de 'trânsitos' constantes, 'trânsito' chamado aqui a partir do que o corpo da menina e o corpo do menino são direcionados a ser desde criança.

Eugenio Barba traça um paralelo entre dois tipos de atores, estabelecendo dois territórios diversos de criação, divididos por ele em atores do Polo Norte e atores do Polo Sul, unindo experiências de atores orientais e ocidentais, estabelecendo estudos comparativos entre formas teatrais provenientes das tradições asiáticas e euro-americanas, não tipificando estas em margens culturais, mas visando o trânsito entre elas, permitindo assim uma comparação entre dois procedimentos criativos bem diversos, que de alguma maneira não deixam de estar interconectados. Neste paralelo, ele compara os fenômenos de *enculturação* e *aculturação*, no campo da Antropologia Teatral, sendo o primeiro tudo o que se apreende em uma cultura determinada, como agir, como andar, como atuar em sociedade. Aqui, o ator utiliza toda sua espontaneidade organizando aquilo que lhe é natural e levando-o à cena, não possuindo um repertório de regras a respeitar, valendo-se daquilo que é conhecido como talento ou dotes inatos. O segundo fenômeno, o da aculturação, trata-se de uma imposição de formas, técnicas, posturas, totalmente conscientes, para desenvolver, através da sua prática e exercício, uma expressão no resultado. O campo da pré-expressividade abrange os dois fenômenos, tanto para um quanto para outro tipo de ator; o importante é ter noção do conhecimento destas ferramentas para potencializar sua expressividade em cena.

Pré-expressividade é uma terminologia que se faz necessária nesta pesquisa, embora Iben considere que seu trabalho junto ao grupo *Ponte dos Ventos*, não guarda uma relação direta com a Antropologia Teatral, de qualquer maneira, o berço desta ciência pragmática é o próprio corpo analítico de Eugenio Barba, mentor de Iben e quem abriu as portas e ofereceu caminhos e chaves à atriz através de uma troca consciente e profunda entre atriz e diretor, embora a Iben tenha dado continuidade a um processo autêntico e legítimo de preparação do ator. Assim, desta maneira serão observados, no decorrer desta pesquisa, as práticas realizadas no *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*, princípios, categorias e conceitos cunhados e analisados a partir do campo da Antropologia Teatral.

### 1.2.3 MULTICULTURALIDADE / TRANSCULTURALIDADE / INTERCULTURALIDADE.

Esta tríade, conformada por conceitos e definições, com uma profunda análise realizada por pesquisadores antropólogos e sociólogos, provocando debates, desencontros e reformulações de conceitos nas últimas décadas, é colocada aqui como uma ferramenta de análise pragmática do território onde o objeto de pesquisa, aqui apresentado, se desenvolve. Sendo assim, faço a escolha de redefinir estes termos, não a partir de análises feitas por outros pesquisadores, como é o caso de Patrice Pavis no seu livro *O Teatro e o entrecruzamento de culturas*, mas a partir das diversas e desencontradas definições mais atreladas ao *socius*, ao fato de acionarem em sociedade. Uma vez que o desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada não se debruça sobre o campo da criação, montagem e/ou apresentação/recepção (*mise-en-scene* e/ou *mise-en-vision*), mas em um território primevo a todas estas etapas do processo criativo, em que se procura, através do *Training*, um corpo teatral onde a cultura, seja qual for seu significado clássico ou contemporâneo, não tem soberania nem interferência, assim, tentando demonstrar que estes conceitos serão somente localizadores para compreender a transitividade de princípios, nos corpos dos atores, para além das suas tradições.

Vale a pena ressaltar que os conceitos que serão aqui, pragmaticamente, apresentados e, posteriormente, utilizados na análise de pesquisa, não visam transitar pelo viés negacionista que reforça uma luta necessária contra tudo aquilo que pretende nos igualar em nossas expressões e comportamentos sociais, pelo contrário, estas categorias serão veículos de aproximação a um campo de pesquisa das artes cênicas, onde se procura uma pulsação imanente e transcendente a todo corpo humano-vivo, incluindo o corpo do ator. Segundo análise de diversos textos do cubano Raul Fonet-Betancourt (2004) em seu livro *Interculturalidade. Críticas, diálogos e perspectivas*; e observações feitas por Charles Taylor na compilação de escritos feitos com Anthony Apphia, Jurgen Habermas, Steven Rockefeller, Michael Walzer e Susan Wolf (1994) em *Multiculturalismo. Examinando a política de reconhecimento*, posso reestabelecer uma denominação para cada categoria, permitindo-me poder modular seus conceitos a partir do propósito associativo ao meu trabalho em questão.

Multiculturalidade é uma definição que pode servir como suporte estático para reconhecimento e observância de um lugar onde coabitam pessoas de diversas culturas. No seu reconhecimento e, para o uso valorativo posterior das relações dessas culturas, neste trabalho, a multiculturalidade, como categoria, não sugere um movimento maior do

que o próprio fato de corpos culturalmente diferentes ocuparem um mesmo território de vivência, seja temporário ou vitalício. Considero que é uma ferramenta pragmática, estática. O seu maior exemplo nesta pesquisa é o coabitar de diversos corpos provenientes de diferentes nacionalidades, em um mesmo espaço/tempo cedido à pesquisa teatral.

A transculturalidade, embora seja uma definição que levando o prefixo trans compele a um deslocamento, esta movimentação na verdade se encontra no método de análise no qual descobrimos que, há princípios pertencentes a uma cultura que se mantém ou se diferenciam de princípios pertencentes a outras culturas, o que torna estes princípios transculturais, quer dizer, o que se move neste conceito são os princípios e características destas culturas em função da sua análise. O exemplo mais claro no nosso trabalho está relacionado com a análise que será feita, mais adiante, de corpos que na prática do *Training* acessam princípios básicos que perpassam por todas as tradições teatrais pertencente a qualquer nacionalidade.

A interculturalidade é uma categoria que sugere movimento incessante, está relacionada diretamente com a alteridade, com o outro, o reconhecer do outro, o ‘escutar’ primeiro o outro para estabelecer a relação dialógica entre culturas. Assumir o diferente a partir do respeito pelo outro, sem uma pretensa homogeneização cultural, mas se intercalando, entrecruzando-se, intercambiando, “quer designar aquela postura ou disposição pela qual o ser humano se capacita para, e se habitua a, viver “suas” referências identitárias em relação com os chamados ‘outros’, quer dizer, compartilhando-as em convivência com eles”. (FORNET-BETANCOURT, 2004, p.13). Este exercício de tradução, como bem referenda Fornet-Betancourt, é uma funcionalidade que se vislumbrará desnecessária no processo de prática do *Training*, mas que está presente no convívio quotidiano dos corpos sociais inseridos naquilo que não é parte do nosso corpo primevo, a cultura.

#### **1.2.4 PRINCÍPIOS QUE RETORNAM**

Categoria também da Antropologia Teatral e que está estreitamente ligada a princípios que se encontram em diversas culturas e que, de fato, são transculturais<sup>2</sup>, constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade. Os princípios-que-retornam são aqueles princípios que se encontram na base das estruturas do ator de qualquer cultura teatral e não variam sob as individualidades pessoais, estilísticas e

---

<sup>2</sup> Muitos têm sido os debates no universo acadêmico relacionados ao termo transcultural, usado por Eugenio Barba no seu tratado de Antropologia Teatral. Aqui faço alusão ao mesmo pois ele colabora, como especificado no seu significado anterior, para a compreensão de princípios que perpassam por diversas culturas para além das suas tradições teatrais.



culturais destes atores. Quer dizer, são princípios que podem ser localizados transitando por diversas tradições teatrais. A expressão ‘eles *retornam*’, significa, a grosso modo, que no devir histórico das diversas configurações de estilos e modos de fazer teatrais no mundo todo, eles transitam, vão e vem, retornam constantemente entre culturas milenares e culturas contemporâneas, perpassam geografias e territórios criativos, contêm em si um movimento de traslado, de pertencer a todos os atores para além das suas heranças teatrais. Para a pesquisa teatral voltada para o *Training* do ator que aqui pretendo analisar, esta é uma categoria importante, pois funciona tanto para análise de comportamento cênico, quanto para estabelecer relações de comparação e interseção no trabalho coletivo que pretende uma mesma pulsação no meio das diferenças. Conceito que tem sido muito útil para a comunidade do Terceiro Teatro, devido à sua natureza pragmática.

### **1.2.5 TERRITÓRIO / DESTERRITORIALIZAÇÃO / RETERRITORIALIZAÇÃO / RIZOMA.**

Embora sejam conceitos provenientes do pensamento filosófico dos pós-estruturalistas, Deleuze e Guattari, podemos aduzir aqui, para melhor compreensão, diversos estudos relacionados com estas categorias, estruturando uma assimilação dos termos da forma mais acertada e mais perto do tema desta pesquisa.

Precisamos partir do princípio de que a filosofia de Deleuze-Guattari foi definida por eles mesmos como uma ‘teoria das multiplicidades’, multiplicidade que reflete a própria realidade e em constante movimento, em transformação, que supera as dicotomias corpo-alma, consciente-inconsciente, natureza e história. Há uma pulsão imperante nestes conceitos; eles são fugidios, múltiplos, as suas nascentes se encontram no incessante deslocar de outros conceitos, pois para eles o conceito sempre está em aberto, habitado por um certo nomadismo, por uma constante transferência de novas interações, como acontece na própria natureza.

Na hora de avaliar conceitos, subjetividades, unificações, a filosofia de Deleuze-Guattari reafirma que estes são processos que se produzem nas multiplicidades acima citadas, neste movimento incessante, porém não há neles nenhuma unidade, nenhuma totalidade e também não remetem a um sujeito. Seu modelo de realização, porém, não é a hierarquia da ‘árvore-raiz’ (como figura de linguagem), quer dizer, não é a verticalidade, não é a dicotomia, a centralização do poder de um só, mas a pluralidade, multiplicidade e infinidade do ‘rizoma’ (rizoma também como figura de linguagem para a compreensão espacial das relações que eles propõem). O princípio do rizoma é uma proposta de

construção de pensamento, onde não há hierarquia nos conceitos, sendo assim não partem de um ponto central de poder ou de referência. O rizoma é uma cartografia que aciona através de encontros e agenciamentos, uma verdadeira cartografia das multiplicidades. Enquanto o modelo da ‘árvore-raiz’ é decalque, cópia, vertical até o infinito, o ‘rizoma’, que é mapa de canais é aberto, desmontável, sujeito a modificações infundáveis, uma experimentação que se encontra ancorada no real. Como pontuam os autores:

(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE e GUATTARI, 1995<sup>a</sup>, p.15)

Mas, Deleuze e Guattari não opõem a ‘árvore-raiz’ ao ‘rizoma’, ao contrário. Para eles, ambos os sistemas se relacionam, coexistem e um ultrapassa o outro, onde a natureza de cada um é modificada,

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um [a árvore] age como modelo e como decalque transcendente, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro [o rizoma] age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. (Idem, p.31)

Neste ponto, podemos falar sobre os demais termos de forma geral, aqueles relacionados aos territórios. Na obra *Micropolítica: Cartografia do Desejo*, Felix Guattari e Suely Rolnik estabelecem esta noção de território da seguinte forma:

A noção de território é aqui entendida em um sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios (...) O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar pragmaticamente toda uma série de comportamentos, de investimentos nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p.323)

Deleuze e Guattari definem os territórios como uma categoria com quatro componentes: os agenciamentos maquínicos de corpos, os agenciamentos coletivos de enunciação, a desterritorialização e a reterritorialização.

As máquinas sociais são os agenciamentos maquínicos de corpos, as relações entre os corpos animais, humanos, cósmicos. Estes agenciamentos dizem respeito ao estado de relações e entrosamento entre os corpos em uma sociedade. E assim como no pensamento em rizoma, não há forma de ver o corpo social fora do corpo da natureza, eles são um único corpo de multiplicidades.

Assim, por outro lado remetendo aos enunciados, temos os agenciamentos coletivos de enunciação, agenciamentos de caráter linguístico, pertencem a um “regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995b, p.32). Não há um sujeito preponderante a quem diz respeito estes agenciamentos, pois a sua produção está intrinsecamente atrelada ao *socius*, já que implicam um regime de signos compartilhados, à linguagem, a um estado de palavras e símbolos.

Não existe, porém, essa relação de reduzir um agenciamento ao outro. Segundo eles afirmam, há uma relação entre os dois agenciamentos, percorrem um ao outro e se intervêm um ao outro. E é nesse movimento mútuo e múltiplo desses agenciamentos que se funda, constrói e constitui um território.

Um coletivo de atores em *Training* é um território, composto de agenciamentos maquínicos de corpos e agenciamentos coletivos de enunciação. O pensamento de Deleuze e Guattari tem a possibilidade de poder absorver este exemplo, porque estes agenciamentos acontecem, segundo eles, a partir do pensamento e do desejo, desejo aqui visto como força criadora, como força produtiva. Deleuze e Guattari articulam, assim, desejo e pensamento.

Se existe a definição de um território, no pensamento deleuziano, podendo ser transposto a qualquer exemplo na pesquisa do real, poderíamos dizer que este território se desenha e se preenche das características que norteiam o desenvolvimento desta filosofia: as multiplicidades, os transbordamentos, a não verticalidade, as linhas de fuga, o rizoma-canal. E assim então existindo território, não será no pensamento da ‘árvore-raiz’ que ele se constitui, mas na relação entre esta e o ‘rizoma-canal’. Traduzindo: só pode estar vivo um território em seus deslocamentos. Deslocamentos chamados de desterritorialização e reterritorialização, duas últimas partes que conformam o território.

De maneira bem reduzida, porém sem perder a abrangência que este trabalho exige e tendo em vistas a utilidade destes conceitos, podemos afirmar de maneira precisa que a desterritorialização é o movimento através do qual o território é abandonado, é o movimento da linha de fuga, o escape, a translação a partir do território de origem, e a

reterritorialização é o movimento de construção do território, reconstruído, reestruturado. Segundo Deleuze e Guattari, no primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação.

Ambos os movimentos são indissociáveis, se um acontece teremos o outro.

É importante compreender que, nestes movimentos, a cada reterritorialização não se retorna a um território de origem, ‘primitivo’, mas se constrói um novo território, sempre, pois ele está permeado de novos agenciamentos, sejam eles de corpos ou enunciações.

Estes pressupostos são potencializadores para um enquadramento da análise do *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*, pelo fato de que os exercícios que são desenvolvidos promovem, no espaço dos corpos como territórios, estes deslocamentos e atravessamentos sem hierarquias, embora estes corpos sejam sempre segurados pelas suas bordas de confinamento, permitindo, no seu devir, a não perda da sua existência como corpos em sistema de trabalho. Estes corpos se articulam neste ofício de preparação do ator, partindo do desejo criativo e nessas articulações se entrecruzam e sempre se transformam, desterritorializando-se e reterritorializando-se sem cessar. Estas são algumas análises primárias que analisaremos e aprofundaremos mais adiante.

### **1.2.6 JOGO.**

Johan Huizinga, historiador, filósofo e linguista holandês, no seu livro *Homo Ludens*, define características essenciais que determinam a natureza do jogo. Jogo este, visto e comprovado, como um ato preenchido de uma profunda seriedade. Vejamos:

É lícito dizer que o jogo é a não-seriedade, mas esta afirmação, além do fato de nada nos dizer quanto às características positivas do jogo, é extremamente fácil de refutar. Caso pretendamos passar de “o jogo é a não-seriedade” para “o jogo não é sério”, imediatamente o contraste tornar-se-á impossível, pois certas formas de jogo, podem ser extraordinariamente sérias. (...) O riso, por exemplo, está de certo modo em oposição à seriedade, sem de maneira alguma estar diretamente ligado ao jogo. Os jogos infantis, o futebol e o xadrez são executados dentro da mais profunda seriedade”. (HUIZINGA, 2005, p.8)

Sobre as características do jogo, ele pontua: 1) o jogo é livre, executado na mais profunda liberdade, o fato dele próprio ser liberdade; 2) o jogo não é vida “real”. Ele é uma evasão da vida real para uma esfera de atividade com orientação própria, com vida própria; 3) o fato de ser isolamento, limitação, diferenciando-se da vida comum, tanto pelo lugar quanto pelo tempo que ocupa. É jogado até o fim dentro de certos limites de tempo e espaço e 4) o fato de reinar dentro do jogo uma ordem específica e absoluta. O jogo cria

e ordena, ele é ordem. Introduzindo na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada. Se alguém desobedece a esta ordem, ‘estraga o jogo’.

Nesta última característica do jogo, Huizinga faz uma análise relacionada ao pertencimento do jogo ao domínio da estética, precisamente pela sua característica da ordem que a própria natureza do jogo imprime. Ressaltando sua tendência de ser belo a partir dessa ordem.

Deduzo aqui a sua possível preponderância apolínea neste sentido, uma análise muito particular nossa, uma vez que o dionisíaco está intrínseco na própria emoção desconcertante que o jogo nos imprime, nas tensões e estratégias, estratagemas, ardis, enganos, astúcias dos jogadores. O apolíneo vem aqui para colocar ordem e estrutura, criando assim um equilíbrio que permite pertencer a este campo específico da estética.

Sigamos:

Segundo Huizinga, as palavras que usamos para denominar os elementos do jogo são quase todas as mesmas que são usadas para descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo possui duas qualidades nobres: o ritmo e a harmonia, o que provoca sobre nós um feitiço fascinante.

Huizinga faz uma ressalva na palavra ‘tensão’, a qual significa incerteza, acaso, onde existe um esforço para levar o jogo até o fim, desfazendo a tensão. E esta tensão é o que domina todo jogo, seja ele em coletivo ou solitário, de destreza como os quebra-cabeças, os jogos de armar, as paciências etc. Esta tensão chega ao extremo nas competições esportivas, por exemplo:

Embora o jogo enquanto tal esteja para além do domínio do bem e do mal, o elemento de tensão lhe confere um certo valor ético, na medida em que são postas à prova as qualidades do jogador: sua força e tenacidade, sua habilidade e coragem, e, igualmente, suas capacidades espirituais, sua ‘lealdade’. Porque, apesar do seu ardente desejo de ganhar, deve sempre obedecer às regras do jogo. (HUIZINGA, 2005, p.8)

No entanto, embora Huizinga faça toda uma introdução relacionada especificamente ao elemento jogo como o conhecemos, chega um momento de sua análise onde, como em efeito de contaminação, ele concebe o conceito a partir de diversos campos da cultura, o Direito, a Guerra, o Conhecimento, a Filosofia, a Poesia e a Arte.

Nessa perspectiva, o autor faz um estudo sobre o culto como sagrado e o associa ao espetáculo. Além de conceber o ator como um jogador, “que quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo ‘jogo’ da representação teatral, ao mesmo tempo que tem

consciência da natureza desta. (...) Portanto, a qualidade lúdica, pode ser própria das ações mais elevadas”. (Ibidem). Neste caso, refere-e especificamente à Arte. E vai concluir:

A identificação platônica entre o jogo e o sagrado não desqualifica este último reduzindo-o ao jogo, mas, pelo contrário, equivale a exaltar o primeiro, elevando-o às mais altas regiões do espírito. (...) o jogo é anterior à cultura, e, em certo sentido, é também superior, ou pelo menos autônomo em relação a ela. (HUIZINGA, 2005, p.8)

Assim, se instaura, dentro do *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*, uma natureza de jogo, que abrange todas as características acima citadas e que cultua, na sua imposição ética, essa natureza da ordem, do belo, do sagrado, trazendo para si características que podem catalogá-lo no plano estético, como um objeto que possui ritmo e harmonia, adquirindo assim a nobre qualidade do belo.

Feitas as apresentações da primeira parte do Sistema Conceitual que servirá de base para o estudo analítico do *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*, abriremos um segundo espaço para o caminho de experiências relacionadas ao que denominaremos aqui de um Corpo-Laboratório.

#### 1.2.7 O CORPO-LABORATÓRIO.

*A proveniência (o Herfunkt) vincula-se ao corpo -e tudo aquilo que a ele se liga, a alimentação, o clima, o solo- é o lugar do Herfunkt: sobre o corpo, encontra-se o estigma de acontecimentos passados, bem como dele nascem os desejos, as fraquezas e os erros; nele igualmente eles se entrelaçam e subitamente se exprimem, mas nele eles igualmente se desenlaçam, entram em luta, se destroem, uns aos outros e prosseguem seu insuperável conflito. (NIETZSCHE apud COURTINE, 2013, p.18)*

A experiência - do que chamo aqui - de um corpo-laboratório (ou um corpo como laboratório) é uma herança que perpassa todo um século de inquietações no ocidente, com suporte de vários mestres, pesquisadores, criadores que vieram se debruçando tanto na

prática quanto nas reflexões teóricas sobre o corpo do ator e diversos sistemas que perpassam seus aspectos fisiológicos e psíquicos, em contextos históricos e sociais diversos. Deixando princípios articulados, categorias formuladas, ‘chaves’ de acesso à pesquisa, desvendando o fato da existência de princípios que já tinham sido desenvolvidos na trajetória do teatro ocidental e como eles serviram de influência, direta ou indiretamente, nas práticas recentes, sendo bem-vindos para uma análise atual do corpo do ator em *Training*. Desta maneira, sinto-me impelido a me deter em um breve esboço sobre esses projetos que inundaram o século XX destas práticas, uma espécie de exercício que de fato nos ajudará a obter maiores subsídios para analisar, estruturar e compreender com maior profundidade esta pesquisa.

A decupagem para a seleção dos referentes aqui explanados teve como premissa:

- 1) Que tenham vivenciado a experiência de serem atores no ocidente, embora tivessem contatos com tradições asiáticas e possam ter sido também diretores, que tomaram seus corpos como laboratórios de pesquisa. Isso permite ter em conta o lugar de onde eles falam. Uma relação que, a depender de cada caso, pode enriquecer a auto-observação (como ator), ligada ao processo de observação do outro (como diretor), potencializando e legitimando esta pesquisa;
- 2) Que cada qual, ao seu modo e dentro de suas possibilidades, tenha deixado um traço marcante na transformação do pensamento da cena teatral ocidental, a partir da visão do corpo do ator como laboratório de pesquisas, e
- 3) Que tenham atuado em diversas manifestações que, em seu conjunto, trouxeram para o pensamento do corpo do ator em cena, importantes contribuições.

O primeiro corpo-laboratório que poderia ser abordado aqui é o da Iben, a idealizadora, diretora deste projeto artístico-pedagógico, deste grupo, Ponte dos Ventos, no entanto, a sua voz e o legado do seu corpo já perpassa por todo este trabalho, de forma implícita e explicitamente. Desta maneira, preferimos nos concentrar em outros nomes como Stanislávski, Meierhold, Decroux, Laban, Lecoq e Artaud, sendo estes os referentes selecionados para armar este corpo-laboratório que também possui um sentido histórico, por conseguir traçar entre eles uma linha, com explicações bem sintéticas que perpassam por todo um corpo histórico laboratorial no ocidente. Como estes mestres e estas manifestações já fazem parte da nossa herança ocidental na linguagem teatral, vou me limitar a expor deles particularidades dos seus sistemas de trabalho, sem aprofundar em detalhes, mas pontuando aqueles princípios destinados ao propósito desta pesquisa e sobretudo, porque destes exemplos, muitos estudiosos têm dedicado extensas e inúmeras

investigações cujas descrições ultrapassam o alcance deste trabalho. Considero importante salientar que o que se pretende aqui é extrair, de maneira sintética e pragmática, ferramentas ou chaves que nos ajudem, no percurso da análise do *Training*, a aprofundar no estudo das práticas dos exercícios que o compõem.

Laboratórios teatrais surgiram desde as primeiras inquietações motivadas pelos movimentos artísticos, na Europa, no final do século XIX e início do século XX, promovidos pela mudança de paradigma no teatro, sendo friccionado nas suas bases pela ópera wagneriana que trouxe um novo pensamento de integração ao teatro como arte total. A música, a pintura são ‘instrumentos’ que tentam ser integrados em uma engrenagem que ajudaria a retomar uma direção diferente para o teatro, ‘instrumentos’ que, nas suas potências, irrigavam conceitos e princípios para todas as estruturas teatrais, incluindo o ator.

Surgem assim diversas escolas-laboratórios na Europa. Appia (1862-1928), Meierhold (1874-1940) e Craig (1872-1966), em consonância fundam novas artes da cena. Como bem ressalta Beatrice Picon-Vallin - referência obrigatória no estudo minucioso da obra de Meierhold- no tocante às circunstâncias relacionadas com o pensamento sobre o corpo do ator:

O ator vê seu estatuto se transformar. É um paradoxo e não dos menores que o teatro que está sendo buscado encarne a ideia de um teatro do Espírito, não no rosto que pode desaparecer por trás da máscara, mas no corpo, no qual se opera a conjunção dos meios de expressão extralinguísticos. (PICON VALLIN, 2013, p.23)

Justo aqui surgem duas concepções que se opõem à condição do corpo na cena: a primeira é uma retomada do corpo natural, livre de instintos primitivos, de curvas sinuosas, o reencontro com o corpo grego, do qual a maior expoente foi a Isadora Duncan; e a segunda é a ideia de elaborar um corpo artificial, livre justamente por se organizar a partir de um pensamento e de uma disciplina muscular que dominam o caos do gesto natural, “é o modelo do ator chinês e do acrobata, levados ao extremo”.(PICON VALLIN, 2013, p.23)

Um primeiro modelo como Sistema para o trabalho do ator é desenvolvido por Stanislávski (1863-1938). O ator e diretor russo pauta um estudo que hoje é considerado base de toda pesquisa que surgiu posteriormente. A partir dos sucessos do Teatro de Arte de Moscou (TAM), em sua primeira turnê pela Europa, e pelo acolhimento exacerbado da crítica, “fizeram-no pensar ainda mais na necessidade de fixar no papel as novas abordagens à arte de ator que ele estava desenvolvendo”. (VÁSSINA e LABAKI, 2015,



p.36) A partir daí e em um longo período começam as suas contribuições naquele momento. Denomina a ‘memória afetiva’ e a ‘linha de ação transversal’, que davam um suporte não somente à criação do papel, mas também ao sentido da verdade na cena. Porém, o psicologismo da primeira parte da sua carreira, embora bem-sucedido nas primeiras inquietações do mestre, foi transmutado<sup>3</sup> mais tarde, evoluindo para uma nova estrutura que ele denominou de ‘método das ações físicas’. Estes novos impulsos surgem a partir da sua experiência decorrente das duras críticas ao Estudo da Ópera do Teatro Bolshoi e do TAM. Trabalhando com cantores-atores, ele se orienta pela busca de uma ação rítmica e tudo começa a girar em torno do termo ações físicas, do qual ele é o criador. A ausência de um suporte que viesse colaborar na fixação de memória afetiva, sentimentos, faz com que transforme seu olhar e o faz voltar para o lugar onde esta questão não seria um problema, o suporte das ações. O ritmo começa a tomar conta do pensamento da cena em Stanislávski. “Para unificar a música, o canto, a palavra e a ação, é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual” (STANISLÁVSKI apud BONFITTO, 2011, p.24). Um ritmo interno, espiritual que estaria estreitamente ligado à construção de ações, ações que funcionariam aqui como ‘iscas’ para motivar o sentimento, dando a elas a natureza do pertencimento a um universo psicofísico. Desta maneira, chegou a estabelecer uma intrínseca relação entre o que denominou de ação externa e ação interna. O método das ações físicas foi o ponto de chegada de Stanislávski, a vida não lhe ofereceu tempo para dar seguimento ao seu esforço hercúleo, dedicado ao núcleo pulsante do seu trabalho, o ator.

Considero que uma das maiores grandezas do legado de Stanislávski, além de todo o grandioso *corpus* teórico-prático que veio dignificar a arte de ator na primeira metade do século XX, encontra-se no seu discorrer sobre um sistema entre a arte e a natureza. No livro *Stanislávski. Vida, Obra e Sistema*, Elena Vássina e Aimar Labaki, apresentam, minuciosamente, uma série de escritos que, pela primeira vez foram traduzidos do russo para outra língua, o português. Escritos que se mantiveram ocultos meio século, desde o regime stalinista, pois abordavam a parte existencial, espiritual e subjetiva do sistema. Necessário se faz, então, recorrermos às palavras de Stanislávski: “Não existe sistema nenhum. Existe a natureza. A preocupação da minha vida inteira é me aproximar o

---

<sup>3</sup> Esta expressão ajuda a não incorrer no erro de muitos pesquisadores ao dizer que Stanislávski abandonou os conceitos primários do Sistema, substituindo-os pelo Método das Ações Físicas quando, na verdade, no Método das Ações Físicas encontramos elementos do chamado ‘psicologismo’ anterior, tornando mais complexas e abrangentes as suas proposições. Quer dizer, ele atravessou um Modelo com o outro e retocou, revisitou e transformou.

máximo possível daquilo que se chama sistema, ou seja, da natureza da criação. As leis da arte são as leis da natureza.” (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA, 2015, p.81)

No livro, *Stanislávski e o Yoga* de Serguei Tcherkásski, que foi lançado, no ano 2019, fica revelada a análise feita pelo autor ao avaliar - de maneira histórica e em estruturas comparativas - as possíveis apropriações que o mestre russo fez desta prática oriental para estruturar seu Sistema. Este olhar de Stanislávski, sobre as leis da arte coincidindo com as leis da natureza e a procura da experiência do vivo, demonstra a importância da busca, no trabalho de preparação do ator, não de uma verdade interpretativa, mas da exposição da verdade como transparência do corpo. Inúmeros exercícios e formas de treinamento e adestramento de técnicas, segundo Tcherkásski, partiram do seu contato com o Yoga, a sua posição sobre o inconsciente e sua divisão entre subconsciente e superconsciente. O Yoga supõe-se que sugeriu caminhos práticos para a realização do princípio básico do Sistema: do consciente ao inconsciente. “Diferentemente do pensamento ocidental, que contrapõe corpo e mente, o Yoga propôs a Stanislávski um olhar total, holístico do ser humano.” (TCHERKÁSSKI, 2019, p.112).

Outros princípios como o da respiração, o ritmo, a energia (ou *prana*), que surgem, segundo Tcherkásski, deste contato com o Yoga, serão utilizados na análise do *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*.

Mas, ao mesmo tempo em que Stanislávski se debruçava sobre estudos da arte do ator e achava subsídios para a construção dos seus espetáculos, Meierhold (1874-1940), também ator e diretor russo, contemporâneo de Stanislávski, onze anos mais novo, trabalhava com as mesmas ‘obsessões’, convertendo-se em outro grande renovador da cena teatral, a partir do pensamento não somente do espaço cênico, mas também do trabalho com o corpo do ator, tornando-o um produtor de maestria na sua arte, trazendo à luz um pensamento produtivista e construtivista, como salienta Picon-Vallin: “Eles apresentam os postulados materialistas de uma ciência da arte, recusando a estética sublimante, consideram a arte produtora de uma nova realidade através da ‘ação direta de um material’” (PICON-VALLIN, 2013, p.131).

Meierhold, grande ator e encenador, firma seu teatro em profundos suportes científicos. Rompe com a psicologia francesa, voltando-se para a psicologia americana, as teorias periféricas das emoções e a reflexologia soviética pavloviana. Liga, no início das suas pesquisas, a sua herança tradicional do teatro aos seus jogos e danças e ao que ele vem chamar de biomecânica. Opõe ao Sistema de Stanislávski um método de atuação fundado na matéria fisiológica, “uma base científica experimental à afirmação do homem-máquina

biológico, do homem biomecânico, cujas estruturas e funções fisiológicas são estudadas segundo as leis da mecânica” (Idem, p.131). Por outro lado, “A reflexologia não conhece as divisões em atos fisiológicos e psíquicos, cada, momento do comportamento humano é ditado por um conjunto de excitações internas e externas que suscitam reflexos naturais ou apreendidos.” (Idem, p.131)

A Biomecânica é “um treinamento global, que envolve o corpo e o cérebro do ator. Este treinamento não era um sistema de representação, mas era pensado em correlação com o momento da representação.” (MALCOVATI apud BONFITTO, 2016, p.43). Considerava que um estudo demasiado aperfeiçoado do balé, por exemplo, marcava o ator, assim como os acrobatas, inclusive os esportistas, conferindo-lhes um certo ‘estilo’. Meierhold apreciava altamente a expressividade do corpo, queria que, livre de toda obsessão de forma e estilo, a Biomecânica, que fazia parte de um treinamento mais completo, não aceitasse mais do que alguns elementos racionais e naturais. Seu sistema biomecânico se modificou e ampliou sem ter chegado nunca a ser um dogma, salvando os maneirismos que alguns biomecanicistas desenvolveram, indo contra as propostas originais que, na verdade, teriam um fim em si mesmas. Para esta compreensão bastaria sinalizar alguns exercícios que chamaria aqui de exercícios primeiros simples, a partir das reflexões de Meierhold:

(...) o ator servindo-se de um determinado procedimento, pega o corpo do seu colega estendido no chão, joga ele nas suas costas e o transporta. Faz cair esse corpo. Lança um disco e usa um arco e flecha imaginários. Dá uma bofetada em seu companheiro e recebe uma no seu rosto. Pula sobre as costas do seu colega que começa a correr levando-o. Outros exercícios eram mais simples, pegar na mão do colega e puxar seu braço, rejeitar seu colega, pegar ele pelo pescoço, etc. (MEIERHOLD, 1988, p.110)

Neste mesmo espírito, assinala: “Embora no princípio, fazíamos algumas vezes a demonstração destes procedimentos, ao longo das apresentações não devíamos transladar estes para o palco; deviam, unicamente, servir, para nos dar o prazer do movimento consciente na cena.” (MEIERHOLD, 1988, p.110). Aqui prenuncia-se uma característica do *Training*, um princípio básico relacionado com a sua execução, onde é vivenciado um percurso energético do ator, sem transladar os exercícios para a Cena.

Em outras etapas da pesquisa de Meierhold, os exercícios ficam mais complexos e exigem uma sequência de ações e posições que trabalham ritmo, uma rede de tensões musculares, trabalhando com o espaço e o pensamento do ator na cena.

No caso do ritmo é importante assinalar que Meierhold considera a música como um elemento que devia fazer parte da educação do ator. Nesta direção, disse: “Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que gosta de música. A interpretação<sup>4</sup> do ator é, para falar de modo imagético, seu duelo com o tempo” (PICON-VALLIN, 2013, p. 480). Ele fazia questão de que os atores laborassem com música tanto na cena quanto no treinamento, o que colaborava para que não trabalhasse somente a parte técnica e mecânica do corpo, mas também o ritmo. A música pode “até não ser ouvida absolutamente, mas deve ser sentida. Eu sonho com um espetáculo ensaiado com música e interpretado sem música.” (PICON-VALLIN, 2013, pág 480).

Eisenstein apontaria, mais tarde, que Meierhold era antes de tudo “a ordenação de uma experiência puramente empírica” (PICON-VALLIN, 2013, p.130), ordena uma ideologia produtivista centrada no trabalho sobre o material e a eficiência técnica, cruzando-a com as ferramentas lógicas das ciências humanas, dentro de um sistema de desenvolvimento do trabalho do ator, nas artes do início do século XX. “As bases e cauções científicas vão permitir eliminar o acaso da cena, canalizar a energia do ator e inseri-lo no movimento mesmo do mundo moderno.” (PICON-VALLIN, 2013, p.130)

Em sincronia com Stanislávski e Meierhold, mas em um outro terreno, se destaca Rudolf Laban (1879-1958) coreógrafo, dançarino, teatrólogo, musicólogo e intérprete húngaro, é considerado o maior pesquisador da dança do século XX. Pai do que veio se chamar dança-teatro. Trouxe para o corpo uma reflexão muito minuciosa a partir das suas pesquisas, passando por uma profunda reflexão analítica e, às vezes, com características bem sintéticas no seu ofício, a contribuição que destaco e que atinge este estudo está relacionada com a denominação que ele faz de esforço e sua relação com o espaço. Para Laban, o esforço é definido como o impulso interno gerador de movimento, mas ao analisar os textos que compõem *Domínio do Movimento*, podemos observar que o esforço ganha uma espécie de categoria concreta, sintética, que se encontra em todas as ações humanas e envolve outros fatores de movimento.

---

<sup>4</sup> Importante salientar que a palavra ‘interpretação’ aparece em três citações deste trabalho, mas não é esta a palavra que importa no núcleo central da ideia desenvolvida pelos autores citados, considerando não descartar tais citações pela sua importância. Ainda, na atualidade, se estabelece uma querela no uso desta palavra e da palavra ‘representação’, debate que não concerne a este trabalho em questão. Mas, pelo devir histórico, pelas transformações do teatro e do corpo do ator no teatro, e pelas experiências pessoais como ator e diretor, estas duas palavras, estarão pulsando no significado que Derrida oferece a partir de, entre outros estudos, aqueles relacionados com o pensamento de Antonin Artaud: ‘*Representação como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros*’. Embora apareça em citações de diversos autores, a leitura que faço delas é apropriando-me desse único sentido.

Para Laban, por exemplo: “O esforço feito para levantarmos, não é apenas composto por tensões musculares fortes ou fracas; é também constituído de formas espaciais variadas”. (LABAN, 1978. p.113). Há, porém, uma força interior que vai determinar as qualidades desse esforço e que guardam estreita relação com o peso, o espaço, o tempo e a fluência. Ele coloca o esforço em duas fases de existência ou modalidades: um esforço que parte do impulso do corpo, em seu estado puro e que eu denominarei aqui de *esforço concreto*; e o esforço que é resultado das possíveis inter-relações ou arranjos entre os fatores do movimento, e que denominarei aqui de *esforço relativo*<sup>5</sup>, pois está relacionado a certas condições e princípios dos movimentos. Permeando assim um estudo que perpassa tanto pelo comportamento cotidiano, quanto pelos resultados criativos, expressivos, artísticos. Laban ressalta que:

O ator, o bailarino e o mímico, cujo trabalho é o de apresentar pensamentos, sentimentos/sensações e experiências, de modo conciso, através de ações corporais, devem não somente deter o domínio desses padrões, como também entender seus significados. Deste modo enriquece-se a imaginação e aprimora-se a expressão. (LABAN, 1978, p.113)

Referente ao espaço, Laban diferencia, primeiramente nos seus estudos, o espaço geral daquele espaço que se encontra entorno do corpo e dá a este último o nome de cinesfera. Para ele, o corpo humano é totalmente orientado em seu eixo, sobre si e se encontra livre nesse espaço. O seu único ‘repositório’, por chamar de alguma forma segundo a minha leitura, é o seu ambiente, sua esfera no espaço, compreendo assim que infinitos aros conformam esta cinesfera que está em sua volta e onde ele pode movimentar e alongar seus membros. Assim, Laban faz um estudo minucioso do binômio corpo-espaço, inserido em complexidades, formulações e tabelas. Chega a uma conclusão, quase um axioma: “não é somente o espaço que contém o corpo e o modifica, mas também o corpo passa a construir, transformar e definir o espaço”. (Idem, p.113). Sendo assim, esse corpo precisa conhecer conscientemente as qualidades, arranjos e configurações do esforço.

Nesta cronologia dos fatos, embora muitos tenham se instaurado concomitantemente, aparece nos estudos do que chamo aqui Corpo-Laboratório, o ator e mímico francês Ettiene Decroux (1898-1991). Antes de mais nada, ele pretende deixar bem claro sua visão sobre o teatro em oposição às visões já vigentes. Nos seus princípios, encontramos a crítica à sujeição ao texto escrito, à dominação desse texto antes da existência do

---

<sup>5</sup> *esforço concreto* e *esforço relativo*, são duas derivações minhas a partir da apropriação e entendimento do conceito de esforço segundo Laban e que farei uso deles no capítulo dois do presente trabalho.

espetáculo, onde ele considera a palavra aparecendo sem justificativa alguma, uma vez que o ator não tem como se desfazer da sua corporeidade em cena.

Estudou no Vieux Colombier, com Copeau, onde aprendeu o trabalho com máscaras, e com o corpo. A pesquisa que desenvolveu se destacou pelo rigor na observação, classificação, separação, decupagem e codificação, exprimindo ações, tendo como resultado um movimento corporal. Para Decroux, somente o corpo pode concretizar o objetivo de traduzir a alma do ator.

Em decorrência do fértil campo de influências que gerou, considera-se o valor de Decroux não na invenção de uma técnica, mas na constituição de uma abordagem cinésica do fenômeno teatral, o que cumpre a missão muito mais abrangente de investigar no teatro a comunicação pelo gesto e pela expressão social. (ROMANA, 2008, p.57)

Segundo estudos de Matteo Bonfitto, expressos no seu livro *O Ator Compositor*, para Decroux, o corpo pode ser um espelho da sua mente, responder aos comandos da mesma, e esta capacidade somente pode ser alcançada através de um treinamento rigoroso e adequado, para a construção e emolduração deste novo ator. Diretamente relacionado às ações físicas do ator, Decroux sinaliza que, primeiro, o ‘tronco’ será o núcleo central expressivo de todo movimento, onde braços e pernas serão uma prolongação dessas rajadas de forças. O segundo aspecto importante está relacionado com as oposições musculares, o impulso e o esforço, uma tríade que interage na conformação das ações físicas. O impulso é relacionado a um jogo muscular que envolve torções, tensões e variações rítmicas. O terceiro aspecto refere-se ao equilíbrio instável e o relaciona a uma espécie de negação à força de gravidade. E o quarto e último aspecto ele chama de princípio de equivalência, e está relacionado com as tensões, oposições e esforços que o corpo registra da vida cotidiana, estas tensões devem ser deslocadas para outras partes do corpo, transformando-os assim em equivalentes daqueles que acontecem na vida cotidiana.

Assim, por meio da eliminação da palavra e da intensificação da presença do ator com o treinamento preciso, o corpo do ator transforma-se em um corpo vivo, não ilustrativo ou ‘anedótico’, segundo Decroux.

Eugenio Barba reconhece em diversos escritos e no seu Tratado de Antropologia Teatral a importância de Decroux, considerando-o um dos poucos mestres no ocidente que conseguiu construir um treinamento de preparação do ator semelhante aos mestres orientais. Seu foco central nos movimentos cotidianos do corpo humano foi essencial para gerar um novo corpo, o corpo cênico, com disciplina e rigor. Um corpo dilatado. Embora

tenha sido preferencialmente um mímico, seus princípios de pesquisa transitavam e pertenciam a toda classe de expressão que envolvesse o corpo. Ainda há uma especificidade que considero fonte de todo o trabalho de Decroux, segundo o autor:

Para Etienne Decroux, ‘O teatro é a arte de ator’, ele estabeleceu a sutil, mas fundamental, diferença ao dizer l’art d’acteur e não l’art de l’acteur. Ele se refere a uma arte que emana do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do ‘ser ator’. E não à arte do ator, pois ela não lhe pertence, ele não é seu dono, mas é quem a concebe e realiza.” (BURNIER, 2015, p.18.)

Esta sutil diferença, também é cuidadosamente utilizada em todo este trabalho, uma vez que esta análise que Decroux faz da relação entre ator e arte traz, à tona, a importância que para ele tinha tanto o trabalho sobre o corpo do ator, quanto o cuidado com essa entidade amorfa chamada de arte, onde o ator é seu sujeito.

Mas, a mímica corpórea, através de Decroux, e como toda grandeza, ao mesmo tempo que estabeleceu importantes parâmetros e ofereceu contribuições incomensuráveis para a arte de ator, também gerou seus limites, limites nos quais era emoldurado o ator, vejamos a seguir.

Jacques Lecoq (1921-1999), mímico e ator francês, foi muito reconhecido pelos seus métodos de ensino no que veio se chamar em uma época de ‘teatro físico’. Um dos aspectos mais importantes do trabalho deste artista francês, enquanto contribuição para o teatro, foi a superação que ele atingiu burlando os limites da mímica, dando espaço à imaginação e à expressividade do ator. Para Jaques Lecoq, o mais importante e expressivo da mímica, não é a ausência de textos falados, mas a revalorização feita do silêncio e o som, onde é gerado um corpo expressivo que emprega o sonoro e o visual. O visual é meio e não fim para o estabelecimento da presença expressiva do ator.

Jacques Lecoq conheceu as propostas e os trabalhos de Decroux e investigou os mesmos princípios do mestre da mímica corpórea, relacionado com o estudo da presença do ator, no aqui e agora, através de um emprego de signos não convencionais. Mas ele rejeitava o que chamava de “corredores onde habitam os esteticismos particulares que querem definir o gênero”. (ROMANO, 2008, p.59). Para ele não havia conflito entre a palavra e o silêncio, considerando que o silêncio dava à palavra a sua profundidade.

Na escola que ele fundou e onde lecionou até sua morte, semeava princípios que ficavam estabelecidos no primeiro dia de encontro. A sua ideia de arte traçava um paralelo que permearia o resto do seu trabalho, pois para ele “não existe diferença entre os universos do teatro e da natureza, visto que mesmo no mundo natural o movimento já aparece

codificado”. Algo que se assemelha à relação que Stanislavski estabelece entre a arte e a natureza.

No *Laboratoire d'Etude du Mouvement*, onde fazia pesquisas em paralelo às suas atividades pedagógicas, em parceria com seus colegas de ofício, Lecoq estabelecia um estudo intenso sobre a relação entre corpo e espaço, uma ciência do espetáculo que englobava os efeitos da cor e do espaço no espectador, a arquitetura, o espaço criado pela forma (objetos ou movimentos) e os efeitos que os objetos geravam nos corpos que lhes proporcionavam movimento.

Além de todas as contribuições relacionadas à parte prática da preparação do ator, o que se considera a ressaltar aqui, é o fato dele colocar o ator no centro do processo criativo; o ator não sendo mais quem responde a comandos estéticos ou estruturais do encenador, mas o ator como um criador, onde a autoria da obra é democratizada. Para ele, o importante era desenvolver um ator maduro consciente das suas ferramentas, fundamentado no treinamento que desenvolvesse a sua expressividade na cena, mas com liberdade para ter um corpo em relação com o espaço da cena desde o próprio processo criativo. Ele deslocou o peso da responsabilidade da obra de arte, levando-o para o ator em exercício coletivo, em um entrecruzamento de potencialidades criativas, quebrando a mão única que vai do diretor ao ator. A instauração de um grupo de atores que pode explorar a mímica e o teatro, a partir das suas vontades criadoras, propiciando o nascimento de um espetáculo que viesse pulsar como coletivo, é uma herança de Lecoq, relacionada com uma intenção criativa que ele impulsiona e coloca no centro da cena.

Até aqui, sinto que, neste processo de Corpo-Laboratório, há uma cronologia dos fatos e ao mesmo tempo uma lógica que é comum a todos os mestres aqui apresentados, que perpassa por todos os instintos e necessidades de estruturar o corpo do ator com maestria absoluta, apesar das oposições à ideia de um ‘atleta’ do palco, por parte de alguns, todos buscam aprimorar, introduzir o ator em uma forma sistêmica de trabalho, de traduzir sentimentos de maneira coerente e organizada através do exercício, o pensamento e a reflexão, de estudos minuciosos científicos e sobretudo da própria prática.

Agora, chegamos a Antonin Artaud, que nasceu no ano 1896 e morreu em 1948, e de cujo destino, Eugenio Barba declara: “Antonin Artaud foi o mais pobre, o que mais sofreu, de fato o menos acreditado como profissional entre os protagonistas da grande reforma do teatro na primeira metade do século passado.” (BARBA, 2015 PÁGINA?). Diversas razões afastaram Artaud do olhar atencioso que devia ter sido dado aos seus pressupostos,



mas não me deterei a discorrer sobre este ponto, só posso dizer que Artaud pode ser reconhecido como o nosso contemporâneo.

Talvez seja o único que não deixou concretamente um legado, no sentido prático, um sistema de direções claras a seguir, uma estrutura gráfica de visões transparentes que possam servir de guia para serem alcançadas por outros atores que lhe sucederam. No entanto, ele deixou uma herança de um pensamento transgressor e transformador como nenhum outro conseguiu fazê-lo. Talvez, não caiba no corpo de Artaud a qualificação de um laboratório consciente, na significância que essa palavra vem sendo aqui expressada, porque no caso do laboratório, no exercício da pesquisa, há uma vontade, uma aproximação aos instrumentos utilizados e aos objetos dissecados, instaurando como resultado, gráficos semânticos, linguísticos que ofereçam corpo a um sistema que atue por autonomia própria a partir dos seus desejos criativos. Mas o corpo de Artaud ‘esburacado’, ‘perfurado’, tem servido de inúmeras investigações e profundas análises. Talvez, o laboratório de Artaud tenha sido um laboratório inconsciente, fruto do próprio jogo entre a sua consciência e os avatares da sua alma ‘enferma’. Neste sentido, uma aproximação ao seu corpo é a única forma de encontrar uma lógica de sentido. Deleuze falando de Artaud - revisitando Freud-, afirma: “Corpo coador, corpo despedaçado e corpo-dissociado, formam as três primeiras evidências do corpo esquizofrênico.” (DELEUZE, 2009, p.90). E arremata:

A primeira evidência esquizofrênica é que a superfície se arrebentou. Não há mais fronteira entre as coisas e as proposições, precisamente porque não há mais superfície dos corpos. (...) A consequência é que o corpo todo não é mais que profundidade. (...) como diz Artaud: nós temos nas costas vértebras plenas, atravessadas pelo cravo da dor e que, pelo andar, pelo esforço dos pés ao se levantarem, a resistência ao abandono, formam caixas ao se unirem umas com as outras. Uma árvore, uma coluna, uma flor, uma vara crescente através do corpo, sempre outros corpos penetram em nosso corpo e coexistem com suas partes. (DELEUZE, 2009, p.90).

A medicina diagnosticou Artaud como esquizofrênico. Deleuze parece adotar esta qualificação por oposição à lógica comum e vulgar, dando um valor incomensurável a obra artaudiana, ratificando que dentro dessa esquizofrenia há um universo demasiado humano que se aproxima do real, às relações próprias do real, a lógica do sentido do real. Um mergulho na mente de Artaud através do seu *corpo sem órgãos*, é assim, que este termo é usado por Deleuze como peça chave em sagrados volumes de *Capitalismo e Esquizofrenia*.

Corpo sem órgãos pode vir a ser o mais perto de um sistema criado por Artaud, pois ele já traz implícito a noção de corpo como território de intensidades. Geralmente, refere-se à realidade mais profunda que subjaz em um todo, corpo bem formado, bem organizado, constituído pelas partes inteiramente funcionais, mas do qual há de se retirar todos seus órgãos, pois eles possuem funções determinadas herdadas pelo tempo e por ele tingidas. Considero pertinente pontuar aqui os estudos que Artaud realizou no encontro com os índios mexicanos Tarahumaras, numa análise exaustiva de Sydow Quilici, no seu livro *Antonin Artaud. Teatro e Ritual*. Ele começa com um escrito de Artaud para depois refletir sobre o mesmo:

Entre todas as ideias que passam na nossa cabeça, há aquelas que aceitamos e outras que não aceitamos. No dia em que nossa consciência e nosso eu se formaram, um ritmo distintivo e uma escolha natural se estabeleceram nesse movimento incessante de incubação, obrigando nossas ideias próprias e só elas a sobrenadarem no campo da consciência, sendo o resto automaticamente apagado. Talvez precisemos de um tempo para talharmos nossos sentimentos e isolarmos nossa própria figura (...) (QUILICI, 2004, p.174)

E Quilici continua:

O sacrifício dessa ‘consciência’ traz, portanto, o mesmo sentido e impessoalidade e da ‘não-identidade’ que pautaria a relação dos Tarahumaras com o corpo. Um sacrifício que apagaria as marcas distintivas pelas quais figuramos um ‘rosto’, região corporal que tende a concentrar os caracteres que atribuímos à individualidade. (QUILICI, 2004, p.174)

Ao que parece, o corpo sem órgãos que propõe Artaud, é essa clivagem entre o pensamento ocidental, cartesiano, que foi pautado pela cultura europeia secular, e os achados nas experiências e conhecimento da cosmovisão, por um lado nas culturas orientais e por outro, no corpo dos índios Tarahumaras.

O corpo sem órgãos de Artaud é uma analogia ao corpo do ator desprovido de uma forma acabada, o ator com seu corpo atravessável, transponível, livre de ataduras e dissecado, se aproxima em certa medida ao ‘corpo transparente’ de Iben Nagel Rasmussen.<sup>6</sup> Quando não resta nada é como um corpo morto nesse sentido de paralisação dos órgãos, a ausência deles deve pressupor uma necropsia, ficando somente ossos e músculos. Um corpo ‘seco’. Morto no sentido de livrar dele os fantasmas do passado. Inaugurando um teatro da não-representação e fugindo do textocentrismo, comunicando diretamente ao centro dos sentidos, o sistema nervoso, e não à mente com seus filtros morais.

---

<sup>6</sup> O ‘corpo transparente’ é uma expressão usada por Iben Nagel Rasmussen e que utilizaremos neste trabalho.

Artaud só pontuou e descreveu este corpo metafórico, mas não deixou uma maneira de fisicalizá-lo. Muitas práticas cênicas poderiam servir como exemplo análogo deste conceito que tanto tem reverberado e que utilizaremos mais adiante. Corpo como uma potência exponencial igual a zero, “mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero”. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.12)

Com Artaud, fechamos um ciclo, o que significa que se abre outro, o seu pensamento é precursor de um corpo vindo da mais concreta realidade, um corpo sem órgãos que junto a outros conceitos como ações físicas, ação externa, ação interna, pensamento construtivista, ritmo, tensões musculares, esforço, esforço concreto, esforço relativo, cinesfera, impulso, oposições musculares, equilíbrio instável, equivalência, corpo dilatado, falam mais de um ator atleta que representa, um atleta do coração, embora seus criadores tenham rejeitado esta denominação, do que em um ator preenchido de todo um psicologismo interpretativo de personagens. E, não seria pertinente analisar, que poderia ter sido uma sorte de intuição, destes criadores, perseguir um corpo que pensa por si só, a partir da sua fisiologia, do que na sua psique cartesiana, construída através dos séculos? Um corpo não cindido da sua cabeça, mas ele todo como um órgão pensante?

O que sim fica claro, é que até aqui o corpo do ator ganhou um amplo repertório de ferramentas e de assimilações discursivas, ferramentas e agenciamentos maquínicos e de enunciações em seus corpos-territórios, corpos-laboratórios. O corpo do ator se transformou através do tempo em um corpo semiotizado, um corpo pensamento, um corpo livre para a criação. Transitando de forma diacrônica entre um Corpo-Laboratório e outro, como em um salto impulsionado, o corpo ganhou um espaço de intensidades, de atravessamentos, chegando a uma qualidade bem diversa na atualidade. A presença atual do corpo do ator se verifica nas palavras exatas de Jossete Féral:

Um corpo em jogo, em cena, um corpo pulsional e simbólico em que a histeria fricciona a maestria. O corpo é, a um só tempo, o lugar do conhecimento e da maestria (...) quanto menos é portador de informação e saber, quanto menos leva em conta a representação, não assumindo a mimese, mais fala da presença do ator, do imediatismo do evento e de sua própria materialidade. (...) Exibido enquanto espaço, ritmo, ilusão, opacidade, transparência, linguagem narrativa, personagem, atleta, o corpo do ator é um dos elementos mais importantes da teatralidade em cena. (FÉRAL, 2015, p.93).

A partir daqui, vale a pena ressaltar que, em matéria de corpo teatral, estes mestres, atores e diretores teatrais, tiveram, em algum momento, contatos esporádicos com produções cênicas asiáticas. Embora estas produções não tivessem influência direta nestes artistas, nem fossem suficientes estes encontros para desenvolver práticas na preparação dos

atores, nem desvendar processos para a preparação de espetáculos, é um fato que, como criadores, tudo o que fosse compartilhado em matéria estética, cinestésica e sob certos códigos e estruturas marcadamente diferenciadas, incidiria no pensamento e provocaria questionamentos sobre o próprio ofício, embora de maneira inconsciente. Retomando os escritos de Luis Masgrau na introdução do livro, *The Moon Rises from the Ganges*, vejamos, com certa precisão, momentos, datas, locais onde a maioria destes criadores e tantos outros tiveram contato com as produções asiáticas. Vale a pena reproduzir aqui um trecho precioso desta introdução:

(...) Stanislávski e Meierhold tiveram a oportunidade de assistir a arte de dois atores japoneses, Sada Yacco e Hanako. Em 1928, Meierhold assistiu a Companhia de Kabuki de Sadanji Ichikawa (...) em tourné pela União Soviética (...) Dois anos mais tarde, em 1930, Meierhold assistiu outra produção Kabuki em Paris do Dotombori Theatre de Osaka, dirigido por Tokujiro Tsutsui (...) Meierhold assistiu fragmentos da Ópera de Pekin que eram apresentados pela Companhia de Mei Lanfang, durante um Congresso de teatro em Moscou, no ano 1935 (...) Stanislávski e muitos outros diretores, assistiram demonstrações de trabalho desenvolvidas por famosos artistas chineses (...) Artaud testemunhou um espetáculo de danças de Cambodia em 1922. Depois, em 1931, ele descobre o teatro balinês, em Paris, no Dutch Pavilinn of the Colonial Exhibiton (BARBA, 2015, p.12)

A influência da tradição teatral asiática no teatro ocidental possui uma trajetória complexa, pois permeia todo um universo que une campos de pesquisa que vão desde a sociologia, passando pela antropologia, a historiografia e enquadrando os recortes necessários no campo das artes cênicas, lembrando sempre que, as práticas teatrais que não foram registradas, a natureza sutil e delicada dos processos de preparação do ator, processos que muitas vezes se tornam invisíveis, e os processos de pesquisa que não foram depurados e colocados fora dos caminhos criativos, se perderam considerando o passar do tempo e não há como resgatá-los, pois residiam na memória dos corpos dos seus fazedores.

A partir de então, já estamos prontos para dar início à apresentação de um território, de outro Corpo-Laboratório, do coletivo que desenvolve o nosso objeto de estudo, o grupo Ponte dos Ventos. É pertinente salientar a importância desta apresentação, o reconhecimento das suas estruturas de base, como se situam nos espaços de encontro e as produções que eles desenvolvem, porque tudo está estreitamente relacionado ao seu centro motriz: o trabalho com a *energia* no *Training* para a preparação do ator.

### 1.3 PONTE DOS VENTOS, UM GRUPO NÔMADE DE PESQUISA TEATRAL.

*“Il punto è, in verità, che la sua natura più profonda è tutta racchiusa in quella fertilissima anomalia che fa coesistere la solidità di un ponte con l’inafferrabilità e l’invisibilità del vento che soffia”.<sup>7</sup>*  
(ROMANA, 2001, p.III)

*Ponte dos Ventos*, é um grupo multicultural<sup>8</sup> de pesquisa teatral que tem como base de trabalho o *Training* do ator de teatro. Foi criado, no ano 1989, sob a direção de Iben, quem deu início a uma reunião de artistas com intenções pedagógicas e começaram a trilhar o caminho da preparação do corpo do ator para a cena, cedendo, nesse exercício de mestra, uma herança do seu trabalho pessoal em paralelo ao seu trabalho como atriz, um legado vivo e sempre em constante transformação. Hoje, o grupo *Ponte dos Ventos*, desenvolve uma série de encontros anuais durante um mês a cada ano, tomando para cada espaço de encontro um país diferente, a saber:

Não é um grupo no sentido mais tradicional do termo: é uma rosa de atores que trabalham normalmente em seus respectivos países, mas, quando se reúnem periodicamente com o “Ponte dos Ventos”, cultivam -juntos- um próprio terreno profissional. (RASMUSSEN, 2016, p. 308)

---

<sup>7</sup> Francesca Romana sobre Bridge of Winds: “A questão é, na verdade, que sua natureza mais profunda está toda contida nessa oposição fértil, que faz a solidez de uma ponte coexistir, com a indescritível invisibilidade do vento que sopra” (Tradução Nossa)

<sup>8</sup> A seguir, os nomes dos integrantes do grupo *Ponte dos Ventos*. Por ordem aparecem primeiro os integrantes atuais, depois, sinalizado, aqueles que não integram mais o grupo. INTEGRANTES ATUAIS: Carlos Simioni (Brasil), Tippe Moslsted (Dinamarca), Lina Della Rocca (Itália), Guillermo Angelelli (Argentina), Antonella Diana (Itália/Dinamarca), Sandra Pasini (Itália/Dinamarca), Tatiana Cardoso (Brasil), Rafael Magalhães (Brasil), Luis Alonso-Aude (Brasil/Cuba); Jori Snell (Netherlands/Dinamarca), Elena Floris (Itália), Sofia Monsalve (Colômbia), Francesco Galli (Itália), Adriana la Selva (Brasil/Bélgica), Yteng Ding (China), Miguel Jerez (Espanha), Marcos Rangel Korlowski (Brasil), Rodrigo Carinhara (Brasil), Pernille Abildgaard Ullmann (Dinamarca), Annemarie Waagepertersen (Dinamarca), Mika Jussela (Finlândia), Katarsyna Mazimierczuk (Polônia), Iza Vuorio (Polônia/Finlândia), Signe Gravlund Thomsen (Dinamarca)

INTEGRANTES PASSADOS. José Yabar Masias (Peru), Franco Acquaviva (Italia), Nikolaj de Fine Licht (Dinamarca), Hisako Miura (Japão/Dinamarca), Neti Storm (Finlandia), Caroline Beering (Dinamarca), Petra Lindblom (Suecia), Tina Nielsen (Dinamarca), Isabel Ubeda (Espanha), Francesca Romana Rietti (Italia), Michel Weiss (Austria), Anna Stigsgaard (Dinamarca), Hazal Selcuk (Turquia), Wu, Wen Tsui (Taiwan), Ylva Jangsell (Suecia), Giovanni Zolin (Italia), Jiada Filippetti (Italia), Emilie Molsted e Frida Molsted (Dinamarca), Sebastian Kaatrasalok (Finlândia)-*In Memoriam*.

Constituído por atores, uma cenógrafa-figurinista e iluminadora, uma musicista, um fotógrafo, uma diretora e pesquisadores teóricos, conformam uma teia multicultural onde perpassam pulsações da Finlândia, Cuba, Argentina, Dinamarca, Itália, Brasil, China, Japão, Austria, Turquia, Polônia, Suécia, Espanha, Bélgica, Peru, Taiwan. *Ponte dos Ventos*, que começou como uma espécie de Seminário, com a natureza de uma residência investigativa, hoje, depois de trinta anos, conta com um *Training* desenvolvido em salas de ensaio e é praticado por diversos coletivos e atores mundo afora, possui montagens de espetáculos de palco, de rua e performances que se encontram em repertório, um concerto de músicas autóctones, workshops ministrados a cada encontro e os intercâmbios através dos chamados ‘trueques’<sup>9</sup> com as localidades vizinhas onde residem a cada ano.



Figura 1. Grupo *Ponte dos Ventos* se apresentando para uma comunidade da Dinamarca com o espetáculo “Branco”. Na foto, em primeiro plano, o ator brasileiro Rafael Magalhães. Foto. Francesco Galli - 2000.

*Ponte dos Ventos* possui duas características essenciais na sua base de formação. A primeira está relacionada com a sua multiculturalidade, por acolher integrantes de diversos países, a transculturalidade e a interculturalidade permeiam todo o trabalho de pesquisa. A sua segunda característica é ter se tornado ‘nômade’ nos espaços de residência, uma vez que não possui um lugar fixo a cada ano para desenvolver seu trabalho. Este nomadismo faz com que as práticas que eles desenvolvem se desloquem em espaços e fronteiras territoriais e gerem novas camadas de interação com novas culturas a cada encontro. Há, neste grupo, uma pulsão de um certo desenraizamento, de um desterritorializar-se, de um estar fora e dentro. Talvez como premissa ou como um dever, ou como uma consequência, esta estrutura de trabalho foi adotada por Iben e seu grupo. No entanto, vale destacar as considerações de Barba a respeito desta qualidade que também tem estado presente na construção do seu percurso como criador e pesquisador:

---

<sup>9</sup> *Trueque*, é o nome que o grupo dá ao exercício da troca artístico-cultural. Palavra do castelhano que significa comercializar, intercambiar, compartilhar, mas reinventando em formas dinâmicas e atrativas.

“O desarraigamento educa o olhar a participar e a distanciar-se, dando nova luz ao seu ‘país’ profissional.” (BARBA, 1994, p.25).



Figura 2. Apresentação do espetáculo “UR-NAT” (A Noite Primordial) em Bogotá, Colômbia. Na foto, em primeiro plano, o ator brasileiro Carlos Simioni. Foto. Francesco Galli - 2010

O ator argentino, Guillermo Angeleli, em entrevista, cita Iben e suas experiências com o aspecto cultural do grupo *The Brige of Winds*:

Iben, em alguns encontros, falava que tínhamos de aprender a olhar através desse invólucro ou casca cultural. Olhar atravessando as culturas para chegar a algo mais profundo, mais próximo do universal. Acredito que o nosso trabalho como artistas é ir até esse local que é universal, não ficarmos nas aparências culturais, mas tentar transcender tudo isso, como disse Iben, ‘olhar através’. Transcender os nossos próprios limites culturais e pessoais, para criar algo onde o nosso ser possa ser expandido e não fique reduzido na forma cotidiana de existir. Este trabalho sobre o extra-cotidiano, tem a ver também com isso, com o fato de poder alcançar outras culturas, que não tem a ver, talvez, com nossas próprias raízes, talvez uma raiz última que é a do ser humano em si.<sup>10</sup>

Nos primeiros anos, o grupo se dedicava somente a desenvolver o que hoje é chamado de *Training*, conformado por diversos exercícios que foram criados e estruturados na combinação de conhecimentos dos seus integrantes, advindos de diversas culturas e heranças teatrais. Estes exercícios têm como nome: *Dança do Vento (Wind Dance)*, ‘*Slow Motion*’, ‘*Samurai*’, ‘*Gueixa*’, ‘*Resistance*’ e ‘*Out of Balance*’; e complementam o

<sup>10</sup> Entrevista dos atores e atrizes do grupo *The Bridge of Winds* – 2019. Não publicada.

*Training* outras ações e cantos que permitem a continuidade entre um exercício e outro, as suas conectividades e o fluxo na prática do mesmo, sendo executados no percurso de aproximadamente uma hora, sem repouso.

Na atualidade, continuando a trabalhar durante um mês a cada ano, durante esse mês de trabalho, o grupo desenvolve, nas primeiras semanas, este *Training* que se converte em um território de reencontros e redescobertas dos corpos poéticos involucrados. A partir da segunda semana, paralelo a este trabalho e em horários alternados, vão sendo levantadas as partituras físicas dos espetáculos que estão em repertório, a depender da ocasião e da escolha de qual espetáculo se apresentará em cada ano e com que finalidade ou evento preparado. Paralelo a este trabalho de ensaios dos espetáculos, vai sendo levantado também o concerto de músicas autóctones, *As Vozes do Vento*, que tem a natureza de uma performance cantada em diversas línguas. Um coro é conformado pelos atores, onde as músicas que são cantadas fizeram parte de um processo de seleção durante anos de encontros, onde os atores iam trazendo cantos achados em lugares recônditos, pouco conhecidos e nada comerciais. É importante ressaltar que as montagens do grupo foram realizadas em diversas circunstâncias, ambientes, territórios, processos fragmentados que são retomados um ano após outro, assim como novas montagens podem ir surgindo nesta mesma estrutura de produção: fraturada, a saltos, cenas que ficam em repouso durante meses e depois são retomadas.

Outra atividade do grupo são os ‘*trueques*’, sendo uma ação indispensável, o grupo se desloca para comunidades que pertencem à cidade onde está acontecendo o encontro, intercambia com elas suas expressões e experiências artísticas, recebendo em troca novas expressões vindas dos interlocutores comunitários, previamente organizados para esta ocasião, culminando com um encontro de intercâmbios culturais.

A escolha das comunidades se dá no sentido adverso ao movimento de escolha da maioria da sociedade, estas comunidades estão compostas por imigrantes ou camponeses locais, crianças ou idosos, refugiados de guerra ou mulheres sírias refugiadas na Bélgica, comunidades indígenas, homens que trabalham em fábricas de queijo ou em minas, entre outras.





Figura 3. Trueque com uma comunidade síria em um acampamento de refugiados na Dinamarca. (Nordso Camping Hvide Sande) Na foto a atriz Sandra Pasini à direita, compartilha com um músico refugiado árabe. Foto. Francesco Galli - 2015.



Figura 4. Trueque com comunidade indígena em Paraty, Rio de Janeiro. Foto. Francesco Galli - 2016.

*Ponte dos Ventos* tem acumulado trinta anos de experiências em um devir constante, criativo, que organiza em camadas os seguintes processos:

a) Um profundo trajeto de pesquisa de preparação do ator através do *Training*;

- b) Vivências de processo de pesquisa e montagem de espetáculos e performances tendo como base princípios desenvolvidos no *Training*;
- c) Estudo minucioso da voz e do canto como prolongações desses corpos no espaço e a construção de um concerto;
- d) Desenvolvimento de trocas criativas entre culturas de diversos países através dos *trueques*, privilegiando estatutos marginalizados, corpos de diversas histórias, culturas, se manifestando em constante fruição e
- e) Um espaço de formação itinerante que multiplica os conhecimentos através de *workshops* e demonstrações de trabalho.



Figura 5. Concerto “As Vozes do Vento”. Na foto, em primeiro plano, a musicista italiana Elena Floris. Ao fundo o ator brasileiro Carlos Simioni (esquerda) e o argentino Guillermo Angeleli (direita) Foto. Francesco Galli - 2011.

*Ponte dos Ventos* desenvolveu, durante trinta anos, um trabalho semeado no ato da troca, sobretudo na preparação do corpo do ator.

Nesta dimensão do trabalho intercorporal, no qual o ator confronta sua identidade técnica e profissional com as dos demais, é que podemos esperar apreender os mecanismos dessa troca. Com efeito, o corpo é um campo de contradições sociais e políticas, e não apenas instrumento da expressão corporal neutra. (PAVIS, 2015, p.X)

Não existe ‘homogeneização cultural’ neste processo de *Training*. Caso existisse, privilegiaria para seu não-desenvolvimento, formas de reflexão, de expressão e de institucionalização próprias de uma cultura determinada, por exemplo, a ‘cultura da Iben’ ou no pior dos casos o que conseguimos ainda chamar hoje de ‘cultura teatral

européia' que aqui seria a 'cultura dominante'; estas ficam bem longe de serem um paradigma na construção de treinamentos e ações derivadas desses encontros. Tudo é relacional e interconectado, auto-inteligível como o rizoma deleuziano, em constante mutação.



Figura 6. Espetáculo "Freaks". Na foto a atriz brasileira Tatiana Cardoso. Montopoly de Sabina. Italia. Foto. Francesco Galli - 2016.

Para além da vontade de uma pessoa, neste caso a idealizadora do projeto, existe a capacidade de cada um abraçar o costume de viver as referências identitárias e heranças teatrais de um sujeito em relação com os outros. É um princípio de alteridade, uma atitude que abre o ser humano e o recoloca num processo de aprendizagem constante, pois as culturas não são entidades espirituais e estruturais fechadas, como muitos pretendem nos fazer crer. "Não há prática intercultural sem vontade, nem exercício de tradução." (FORNET-BETANCOURT, 2004, p.14)

Neste exercício de tradução e interculturalidade não existe neste grupo a intenção de homogeneizar as práticas presentes em cada encontro, nem no *Training* nem nos processos derivados deste. Não há uma tentativa de criar a figura da 'mestiçagem', síntese criada do dominante e do dominado, do civilizado e do selvagem, do conquistador e do conquistado, sendo uma palavra que serviu para denominar aqueles filhos nascidos de pais de raças diferentes, síntese tão daninha para se falar de territórios como, por exemplo, quando se fala da América Latina, olhando de longe como um continente homogêneo em

sua mestiçagem, figura de linguagem que resulta em um ato de colonialismo cultural, diluindo as diferenças, e na prática oprimindo e marginalizando o outro.

Barba ilumina o processo de produção artística de maneira muito singular quando expressa que:

o que caracteriza cada aprendizagem é a aquisição de um ethos, isto entendido como comportamento cênico, ou seja, técnica física e mental como ética de trabalho, como mentalidade modelada pelo environment: o ambiente humano no qual a aprendizagem se desenvolve. (BARBA e SAVARESE, 2015, p.354)

Nesta via de pensamento, as fricções e fruições de cada um dos integrantes deste coletivo, os leva à tarefa de, a cada instante, olhar para o outro e deixar que a voz desse outro *prime* como exercício de respeito e observação às diferenças. Como o convívio ultrapassa a barreira da criação, do tempo em sala de treinamento e de ensaios de produções artísticas, a capacidade de entrosamento é aguçada, todos acordam e deitam se olhando e compartilhando todo o tempo. O ‘Bom dia!’ antes do café da manhã, dito nas diversas sonoridades e musicalidades que cada língua original pode emitir, as refeições, os horários de banho, os treinamentos, a higienização dos locais onde permanecem residindo. A culinária de vários países, feita diariamente por cada um dos integrantes, a compra dos alimentos, o carregamento do material para ser transportado. Por outro lado, as construções das cenas, os ensaios dos concertos de músicas autóctones, para os quais cada um tem que decorar letras em outras línguas, os horários da maquiagem, os aquecimentos vocais e alongamentos, as montagens, os intercâmbios com habitantes de determinados espaços de redutos sociais de cada país onde é feito cada encontro, a colaboração com a iluminação e o figurino, absolutamente tudo está entrecruzado neste encontro de aproximadamente um mês de trabalho a cada ano.

Neste ponto preciso, lembro da entrevista feita ao historiador belga Thierry de Duve, que na ocasião propunha uma leitura de Kant enquanto preparava para lançar no Brasil quatro volumes de teoria estética, no ano de 2005. Ele disse:

Muitos defendem que há uma arte chinesa, uma arte africana ou uma arte gay. Eu não concordo, pois essa é uma forma de transformar a arte em um gueto. Do ponto de vista político, o multiculturalismo é uma crítica ao imperialismo, com o que eu concordo, mas acredito que existe uma direção universal para a arte.<sup>11</sup> (DE DUVE, 2005)

---

<sup>11</sup> Fonte: *Folha Ilustrada. Historiador da arte vem ao Brasil, propõe releitura de Kant e prepara quatro volumes de teoria estética.* . Por Fabio Cypriano da Reportagem Local. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409200511.htm>

É nesse pensamento de Duve e na concepção universal da arte por ele proposta que o grupo *Ponte dos Ventos* se encontra. Em um espaço permeado pelos trânsitos e os deslocamentos, sendo assim, em um espaço primordial que visa o descobrimento de técnicas de trabalho do ator que permeiam qualquer processo criativo em qualquer herança teatral.

Ora, acredito que começamos a compreender com maior clareza as arestas que amparam este coletivo, suas vontades, suas práticas e as heranças que eles possuem. O trabalho com o corpo do ator, desenvolvendo a sua *energia*, na procura de algo singular, através do *Training*, tem sido o *leitmotiv* deste território de trocas durante trinta anos.

Então, poderíamos inserir esta forma de encontro do grupo *Ponte dos Ventos* como um corpo-laboratório, como uma residência artística com os membros permanentes, que instauram a cada ano um espaço de investigação, fazendo uso do próprio corpo de cada um dos integrantes e se deixando contaminar, polinizar pelas heranças teatrais e culturais que portam consigo. Este grupo instaurou um laboratório desde o ano 1989. Um laboratório de pesquisa sazonal, estacional. Um território onde convergem corpos do desejo. Desejo criativo, investigativo. Um território que tem como premissa a indagação de uma estrutura, que só se tornou sistêmica quando vingaram os espaços relativos a tempo e experiências, onde foram se alinhavando, com o decorrer dos anos, vivências, que fizeram surgir um *Training* como reconhecimento de algo próprio, forjado na própria essência destes corpos, instaurando assim um lugar de *mysterium*, não como dogma religioso, mas como causa oculta ou inexplicável, como segredo.

O *mysterium* do grupo, *Ponte dos Ventos*, reside no fato de ter dado para cada integrante um segredo e espalhá-lo pelo mundo. Mas é um segredo que não é um objeto oculto. É um legado que se converte em segredo, porque reside em um lugar onde nada da experiência única pode ser “roubada”. Esse segredo mora na imanência e transcendência do corpo humano.



## 2. O TRAINING DO GRUPO PONTE DOS VENTOS.

*Nós vemos o mundo uma única vez, na infância.  
O resto é memória.*

*Louise Glück.*

*Mas não é a memória o que perseguimos com o  
Training, ao contrário, é a procura da infância,  
é a tentativa de ver o mundo mais do que uma  
única vez.*

*Luis Alonso-Aude*

*“(...) o exercício constitui para o ator o desafio  
ao qual deve encontrar resposta o seu  
organismo, enfrentando o risco de superar a  
dificuldade nele contida. O exercício que não  
seja um desafio ou que deixe de sê-lo porque foi  
assimilado à rotina, não tem valor como  
treinamento e deveria ser abandonado. Desafio  
para o ator pode ser cada tarefa, o papel, enfim  
a própria vocação de artista de teatro. E em  
uma esfera mais ampla: a vida. O confronto  
com o desconhecido. Ultrapassar o  
impossível”. Ludwik Flaszen sobre o trabalho  
de Grotowski. (FLASZEN, 2001,p.29)*

### 2.1 O TRAINING

O sistema que pretendo aqui analisar, que guarda relação intrínseca com o trabalho da energia no corpo do ator, e que é objeto da minha dissertação, a estrutura e as técnicas utilizadas, mostrará o *Training* que é executado em uma sessão diária do grupo *Ponte dos Ventos*, revisitando, quando necessário, momentos específicos dos exercícios que compõem este *Training*, que foram amadurecendo com o tempo, desde a fundação do grupo até a atualidade, uma vez que foram evoluindo com os integrantes do grupo junto com a Iben e sob a supervisão dela. Procurando também dialogar com mestres e

pesquisadores que têm desenvolvido escritos sobre este tema em circunstâncias similares a este trabalho.

Estes exercícios têm me permitido conhecer meu universo cênico, observando a cada instante uma atitude assumida de aprendizagem constante, não a partir de proposições congeladas no tempo, mas o movimento consequente de ‘aprender a aprender’. Esta atitude é imprescindível para aqueles que não têm o interesse de ficar dentro de moldes físicos, onde a técnica superaria o nosso trabalho criador. “Aprender a aprender é essencial para todos. É a condição para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele.” (BARBA, 1994, p.24). Esta atitude de aprender a aprender se relaciona com algo que acontece no nosso corpo humano vivo, quando praticamos o *Training*, que para além da estrutura na qual estamos inseridos, na sua prática, achamos um espaço de total liberdade, não somente no que se refere ao ato criativo em si, mas para o desenvolvimento da presença do ator em cena. O corpo do ator assume a atitude de aprender a aprender como uma pulsão imanente ao corpo.

A memória dos exercícios é um ponto importante. Tenho percebido na minha experiência no grupo *Ponte dos Ventos*, que os exercícios, em si, não têm memória, “porque a memória é um fenômeno corporal, encontra-se em qualquer atividade sensorial como seu elemento constitutivo” (HENRY 2012, p.104), porém, os exercícios não têm história, os corpos que os praticam roubaram deles essa memória, onde “a cada corpo corresponde uma espécie de jurisdição” (GREINER, 2005, p.27), cada corpo é um território deleuziano de regras e vivências, estruturas e informações, criando as suas próprias recordações, e pode até transformar os exercícios e gestar novas ações, segundo a natureza de cada um.

Aqui o espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. (BACHELARD, 1974, p.203)

O corpo do ator é um microterritório de agenciamentos, maquínicos e de enunciação, corpo em constante pulsão e movimentação rizomática. Fechar os exercícios do *Training* em uma memória, como a conhecemos, em um pulsar cartesiano, seria como decalcá-los, fazer uma fotografia, fotografia como *momento moris*, segundo Susan Sontag, pois tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade ou da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa) (SONTAG, 2008). Então, aqui a proposta é mostrar as estruturas dos exercícios e analisar como a energia surge, modela-se, transforma-se dentro destas

estruturas. As estruturas são fundamentais pois elas precisam dialogar com o caos criativo para gerar um processo orgânico de criação, como afirma:

Todavia, para que esse processo orgânico não se desvie no caos, é necessária a estrutura que o canalize, a partitura composta do movimento e do som. Essa presença simultânea de dois elementos opostos favorece a tensão interior que potencializa a expressividade do ator. (FRASZEN, 2007, p. 30).

O *Training* tem, porém, uma natureza certamente infantil, pueril, pois procura um corpo ‘imemorial’, ali, onde se encontram as pulsações mais puras, busca a sua energia em estado natural, mais do que suas origens, busca o primitivo no sentido mais arcaico do termo. Já o disse Bachelard, “uma voz tão distante em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam a fundo a memória, no extremo da memória, além talvez da memória no campo do imemorial.” (BACHELARD, 1974, p.206)

O *Training* é o nome geral que damos a um compêndio de exercícios, cada um deles com uma estrutura diversa, que provoca diversas qualidades de energia e expressão nos corpos dos atores. Os exercícios podem surgir de duas experiências práticas, a partir de conexões com referências externas (*outside*), quer dizer, proveniência de territórios externos ao corpo, lugar de posturas, fixas ou em movimento, como bases de uma dança ou de um passo determinado, de uma caminhada, ou de outros corpos estilizados -aculturados ou enculturados-.<sup>12</sup> Esse *outside* guarda relação com o ambiente e a cultura, aspectos fenomenológicos relacionados ao corpo. A segunda experiência surge de práticas a partir de posturas ou movimentos inconscientes, que partem de pulsões internas (*inside*), esforço, impulso concreto, um desejo, uma vontade, o impulso sem pré-organização da ideia, o impulso puro do corpo-pensamento, um empuxo natural, uma condição biológica do ser, motivado por uma busca, por uma procura, puramente viva, um esforço empurra um ‘pensamento’ secular, intangível, que repousa no nosso inconsciente pré-expressivo. O *outside* pode modificar o *inside* e vice-versa, no processo de amadurecimento dos exercícios, um jogo saudável de oposições em constante retroalimentação provocando assim uma experiência que vai ser explorada no processo criativo. “A experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica, (...) não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator.” (BARBA apud BOURNIER, 2015, p.19) A filosofia, como uma extensão da nossa existência material e

---

<sup>12</sup> *Que tiveram surgimento nos fenômenos da aculturação ou enculturação, explanados no Sistema Conceitual*



espiritual, trata amplamente desta dualidade que conforma a unicidade do corpo, segundo Christine Greiner:

No Ocidente, parece ter sido o filósofo Merleau-Ponty (1908-1961) (...) quem disseminou amplamente a proposta de corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isto significou um reconhecimento importante de fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos. (GREINER, 2005, p.23)

Barba disse: “Os exercícios físicos são exercícios espirituais”. Stanislávski arremata: “Em cada ação física há algo de psicológico, e no psicológico há algo de físico.” (VÁSSINA e LABAKI, 2015, p.308) Com certeza. Stanislávski não pensava, naquele momento, no corpo sem órgãos de Artaud, mas estava ciente da compreensão deste corpo que não consegue clivar, em fases, sua existência fisiológica e humana.

Iben, no seu livro, *O cavalo cego*, debate com Barba seus primeiros impulsos na procura de um treinamento pessoal, ainda não relacionado ao *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*. Vejamos:

(...) para mim, o treinamento do ator sempre foi um momento importantíssimo, e de repente eu comecei a refletir: o que é uma ação dramática? O que é para mim? Não em geral: para mim. E foi aí que comecei a experimentar todas as maneiras de sentar, de girar, de ir até o chão e de sair do equilíbrio. (...) O próprio treinamento para mim, tinha renascido. Eu tinha encontrado aquele fluir que tinha buscado durante anos e nunca encontrava, porque ele era sempre interrompido por alguma coisa: pelo pensamento, pela fadiga, pela descontinuidade do treinamento. Durante muitos anos não encontrei aquele fluir que estava buscando. E agora, de uma hora para outra, com esses novos exercícios, sim, eu havia encontrado. (RASMUSSEN, 2016, p.282)

Neste caso específico, podemos ver o exemplo de uma motivação totalmente interna, que vem de um *inside*, empurra a atriz a desenvolver movimentos e ações, embora na sua procura, ela estruture e exponha relações com formas externas de ação.

Mas, encontramos outra característica essencial na experiência da Iben na hora de executar os exercícios e que dialoga com a prática do nosso *Training*. Ela fala com Barba, vejamos:

O importante era a atitude. Os atores começavam imediatamente a fazer. O exercício não precisava ser explicado. Você não dizia nada. Antes na minha vida, as coisas tinham sido diferentes. Alguém sempre precisava explicar. Até mesmo na escola tudo era explicado com palavras, tudo tinha uma longa explicação.” (RASMUSSEN, 2016, p.279)

Neste trecho, Iben ressalta o fato de não existir uma explicação, antes do exercício ser executado, o exercício é feito sem uma noção teórica que lhe anteceda, não há uma ideia motivadora, somente há que fazê-lo. “A ideia não é fundamento do real, é o contrário que é verdadeiro (...) um real capaz de ser efetivamente a origem das nossas ideias, porém o lugar onde se realiza originariamente a verdade” (HENRY, 2012, p.95). Assim, é nesse real onde os exercícios se instauram para a preparação e o desenvolvimento do ator. Por isso, o *Training*, tem na sua natureza a pulsação constante do aprendizado; é a construção de uma estrutura para a preparação e formação do complexo corpo teatral.

A partir desta premissa me aproximo dos estudos da *Epistemologia Genética* de Piaget, onde ele observa a forma como os bebês, as crianças, até a idade de um ano e meio ou dois anos, experimentam o que ele chama de imitação senso-motora, que acontece sempre com um modelo presente, seja pessoa, objeto ou circunstância, neste caso temos a estrutura do *Training*. A criança vai imitar tudo aquilo que pode a partir da sua observação. O mais interessante deste período é que a criança vivencia o ato da execução sem saber o quê provoca ou promove esta execução, levando assim a inferir que, a construção das ideias surge desse lugar que chamamos corpo, dessa imanência do corpo semeada no real. Essa sensação ou experiência vai perdurar em nós pelo resto da nossa vida, mostrando que partimos de impulsos e desenvolvemos ações, das quais não conseguimos compreender porque acontecem, não conseguimos achar o seu âmago. Esta experiência atrelada ao *Training* é muito importante, pois é o que nos ensina a aprender a aprender, é como se de adultos revivêssemos o passado, fazendo constantemente o mesmo percurso.

Dando continuidade à construção geral do *Training*, uma vez os exercícios criados, são colocados em uma ordem e fixados em uma estrutura, e alcançam um *status* decalcado que só toma vida quando são praticados, fazendo ressurgir, sempre, nesse jogo huizinguiano, uma condição de sentir primevo, uma evasão do real, vivência vista como efeito para compreender, conscientemente, a vida e um afastamento para compreender o próprio real. Mas, como a cada prática, a cada instante de prática, a cada dia, esta estrutura é retomada, então esta vivência do corpo, que ao mesmo tempo é pensamento, é desfeita e refeita constantemente. Àqueles que a vida lhes dá o sacrifício da dedicação ao trabalho do ator, vivem, impreterivelmente, refazendo esta anamnese corporal, no seu universo intrínseco de imanência, em um eterno corpo-laboratório.

A consecução destas práticas, colocadas em uma estrutura, em continuidade, traz à luz, na execução do *Training*, um dos aspectos da sua finalidade. No entanto esta ordem

também é a base da estrutura de cada exercício por separado. Esta ordem permite “que cada exercício tenha um início, um pequeno ‘nó’ e uma solução. Assim nunca vira uma ginástica.” (RASMUSSEN, 2005, p.285) Estas práticas trazem em si a imperiosa necessidade de procura de um corpo diverso em cena, mas não podemos esquecer que não é um corpo com funções esportivas e sim, um corpo com funções para representar a sua presença em cena, é um corpo teatral, é o seu ofício o que define as suas práticas. O exercício ganha assim, uma espécie de dramaturgia, um “drama-ergon, ‘trabalho’, ‘obra das ações’” (BARBA e SAVARESE, 2010, p.73). Para Iben:

Em realidade, o que realmente importa, é o ritmo, a concatenação de um exercício com outro, a forma orgânica com que o ator dirige esta concatenação. Assim como quando se fala não são pronunciadas as palavras sublinhadas, senão que o final de uma coincide com o início da outra, em uma série de ondas que refletem o nosso ritmo emotivo, racional, os momentos de moderação e suspensão, e os momentos de força e determinação. (RASMUSSEN, 2005, p.353)

Este elemento de costura das partes de cada exercício, é levado também à passagem entre um exercício e outro, em sua continuidade provoca o desenvolvimento de um fluxo contínuo, como uma viagem que perpassa por diversos percursos mais ou menos acidentados, preenchida de experiências individuais e coletivas, é o modo de experienciar o treinamento em analogia prática ou paralelismo discursivo de um espetáculo teatral. É o modo de experimentar o ritmo natural do acontecer de um corpo em vida, experiência que será análoga à vivência de um percurso de vida do corpo teatral, Lócus da encenação. É o descobrimento -na caminhada- de um fluxo de energia que, como um rio que desemboca no mar, trilhou incessantemente, entre florestas e montanhas, espasmos e quedas profundas, em correntes de leve deslizar.

Na maioria das vezes, resulta difícil descrever, de forma analítica, como é feito um exercício, sem que isto não traga à tona confusões ou incompreensões. Há de se tirá-los do terreno da prática, do que eles provocam na sua prática, e nos resulta complexa a narração de um devir, de um acontecer, sem correr o risco fugidio de migrar para terrenos discricionais, mais perto de uma poesia surrealista, demasiada subjetiva. Isto aqui é um desafio. Tenho passado horas a fio tentando desenvolver associações e esquemas autoexplicativos a partir da execução dos procedimentos do *Training*, considerando importante seguir o impulso de vontade de transposição em linguagem escrita daquilo que, em sua essência pura, pertence ao terreno da linguagem corporal.

Quando um exercício é criado, muitas vezes, não sabemos definir para que serve especificamente, somente a experimentação constante, e o estar presente nesse corpo-

laboratório, permite descobrir a sua essência e o que promove no corpo de cada ator. Os exercícios do *Training* devem ser levados para ‘casa’, para se dormir com eles e acordar com novas luzes que iluminem o caminho da criação, longe do palco, mas nele, de maneira oculta, é o que eu chamaria da propriedade oculta do treinamento.

Os exercícios físicos para preparar o ator, devem ser feitos conscientemente para este uso. Muitos diretores impõem nos seus processos criativos aulas com técnicas sofisticadas de dança ou de uma dança tradicional, que se bem podem servir para uma finalidade estética, pouco servem para cuidar da complexa estrutura da presença do ator, impondo um certo esteticismo, impregnando no processo um olhar mais externo, ao invés de ir no centro muscular e nervoso do ator, de onde fluirão as pulsações para o processo criativo. Esse centro do ator é a sua energia.

## 2.2 A ENERGIA.

*A Arte nasce, portanto, do âmago da vida.*

(BURNIER, 2015, p.19)

O termo energia presta a muitas confusões no campo teatral e sobretudo se estiver relacionada ao corpo do ator. A palavra energia sempre está carregada de um significado atrelado à vitalidade ou virtuosismo executivo, mas a energia, em nosso caso, é algo que está na base dessa capacidade ou fisicalidade que observamos nos corpos dos atores, neste caso relacionado ao *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*. “(...) temperatura-intensidade pessoal que o ator pode localizar, despertar e modelar. Mas que, sobretudo, deve ser explorada.” (BARBA e SAVARESE, 2015, p.101)

Não devemos evitar o uso da palavra energia em processos criativos, ao contrário, deveríamos cada vez mais fazê-la consciente, mas com profundidade de conhecimento da mesma, evitando assim o risco de quando se falar de energia, os atores, por reação automática, virem somente potencializar um movimento ou ação determinados.

Grotowski, referindo-se às leis pragmáticas de Barba, detém-se na análise do processo da ação executada pelo ator e que pode ser observada na perspectiva da energia no espaço ou energia no tempo. Ele pontua:

A energia no espaço (...) é fazer aflorar o processo em movimento como qualidade de energia que se produz no espaço, ou comprimir aquilo que está na base de um movimento possível no espaço e ocultá-lo sob a pele. Então, percebe-se um corpo que está vivo e algo que acontece no espaço, mas isso é como se estivesse retido sob a pele; o corpo está vivo, faz alguma coisa muito precisa, mas é na ordem do tempo que

vemos este rio que passa: a cinética no espaço passa a segundo plano. Esta é a energia no tempo. (GROTOWSKI apud BARBA,2010, p.339).

Barba torna-se, de fato, no tema relativo à energia, uma referência obrigatória pois, em seu livro *A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral*, ele disseca a relação da energia com o trabalho do ator, a partir de diversos exemplos que perpassam conhecimentos teatrais orientais e ocidentais, e mestres de ambas culturas. No entanto, tentarei aqui dialogar com os escritos de Barba e seu trabalho com Savarese, com algumas experiências pessoais, filosofia, fenomenologia e alguns conceitos vindos das ciências duras, para tentar compreender, à guisa de primeiros passos, uma certa ontologia da energia no corpo do ator, quer dizer, a energia do corpo teatral, e assim poder avançar na análise do *Training*, como estrutura, que permitiu descobrir, a partir do próprio corpo, a relação com esta sutil grandeza.

É bom salientar que uma análise feita a partir dos conceitos científicos de energia, tem sido pouco explorada por todos os pesquisadores referidos, sobressaindo a importância de se centrar somente no campo da linguagem teatral.

Existe uma espécie de senso comum quando se evoca a palavra energia. Se perguntarmos à maioria das pessoas se sabem o que é energia, responderiam automaticamente que sim. Na busca de uma explicação sobre o conceito encontraríamos diversas respostas associadas ao sinônimo de força, à atividade humana (antropocêntrico), como resultado de um processo, associada ao movimento, como fonte de força, como por exemplo: a energia do ferro de passar roupa, a energia solar, a energia do corpo humano, a energia elétrica para nos iluminar, a energia produzida pelos combustíveis fósseis, etc. Aí percebemos que, o que estão nos colocando, são exemplos do produto e da utilização da energia, não seu conceito, como é produzida, armazenada e transformada. Isto torna o conhecimento da energia um pouco nebuloso.

A palavra energia vem do grego e significa “trabalho”. Desde o ponto de vista da física, é uma grandeza das mais importantes dentro desta ciência. A capacidade que um sistema físico tem de realizar um trabalho é o que comumente se denomina de energia ou a capacidade de mover-se ou de transformar a matéria. Mas, como conceito científico só pode ser entendido mediante a análise de dois entes ou sistemas físicos em interação. Qualquer ente ou objeto que esteja a trabalhar, como por exemplo, mover um outro ente ou objeto, deslocá-lo, estará transformando a sua energia, transferindo-a ao ente, sistema ou objeto sobre o qual está acionando. A energia pode ser analisada de duas formas, como

energia potencial e como energia cinética. A energia potencial é a energia que um corpo possui em relação ao sistema onde ele se encontra, por exemplo: o vapor da água nas nuvens, um martelo suspenso no ar antes de bater, um arco esticado com uma flecha pronta para ser lançada, uma mola comprimida ou esticada pronta para ser solta ou colocada em um sistema mecânico. A energia cinética está relacionada com o movimento, os corpos que produzem energia a partir do movimento espacial, seja ele de translação, rotação, salto, rolamento etc. Quando estes corpos, entes ou sistemas se movem eles produzem energia cinética.

Estes aspectos relacionados à física como ciência, podem ser atrelados à parte fisiológica do corpo humano, e ajudarão a desvendar uma análise do corpo como órgão, sem descartar a possibilidade de entrelaçar um pensamento fenomenológico sobre o corpo, que influenciado pelo filósofo francês, Michel Henry, nos fez confirmar algumas suspeitas que vinha experimentando na própria prática. O corpo e o eu, não se encontram dissociados. O *eu* e o *ego* não fazem parte de uma esfera idealista fora do corpo, ou elaborada pela mente do ser humano. A subjetividade é o espaço onde o corpo existe e não está dissociada do corpo, faz parte da sua matéria imanente, portanto o corpo é também transcendente, assim como a subjetividade que faz parte dele na sua própria natureza. O eu de cada ser humano e o seu ego, são o próprio corpo.

Retomando Deleuze-Guattari, um território está constituído, dentre outras partes, por agenciamentos maquínicos de corpos e agenciamentos coletivos de enunciação. No caso do corpo do ator, poderíamos, para lograr uma aproximação do fenômeno, considerando o corpo humano-vivo como um território, forçando a natureza, deste corpo, explicitada acima, de maneira pragmática e como metáfora eficaz, dividir o território do corpo do ator entre agenciamentos maquínicos (quer dizer físicos) e agenciamentos de enunciação. Uma metáfora que resulta eficaz, teoricamente possível, pode aparentar não ser árdua, mas na prática se torna inexequível na imanência do corpo humano vivo, uma vez que são inseparáveis o corpo como ser subjetivo e o corpo como órgão.

No entanto, apliquemos esta divisão de maneira temporária para tentarmos compreender alguns conceitos e fenômenos de forma isolada. Assim, o corpo do ator pode ser analisado, de fato, a partir de leis da Física, ciência que estuda a natureza e seus fenômenos. Lembremos o mestre russo, Stanislavski, quando disse: ‘As leis da arte são as leis da natureza’.

Tentando trazer estes conceitos para o corpo do ator e neste procedimento, retomo as palavras de Hans-Thies Lehman, que em seu livro, *Teatro pós-dramático*, assevera: “O

corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos, de energia e fluxos, na qual processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificadas e choques” (LEHMAN, 2007, p.332). Desta maneira ele anuncia a complexidade do corpo humano, para dar início a uma análise relacionada ao corpo teatral e assim continua:

Todo corpo é diverso: corpo de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo público e privado. A concepção cultural sobre o que é “o” corpo está sujeita a flutuações “dramáticas”, e o teatro articula e reflete essas concepções. Ele representa corpos e ao mesmo tempo os tem como seu principal material de significação. Mas o corpo teatral não se contenta com essa função: ele é um valor sui generis. Não obstante, antes da modernidade a realidade física do corpo permaneceu geralmente incidental no teatro. Disciplinado, treinado e moldado para a função da significação, o corpo não era nem um problema nem um tema autônomo do teatro dramático no qual permaneceu sobretudo como uma espécie de “subentendido”. (LEHMAN, 2007, p.332)

Lehman traz à tona nesta análise, primeiramente, a diversidade de denominações que podem caber dentro de um mesmo corpo humano vivo. Tornando-o assim, diverso. Estas denominações agrupam funções que giram entorno de si mesmas, conformando o que chamarei aqui de corpos funcionais dentro de um mesmo corpo. Em segundo lugar, ele sinaliza a característica peculiar, original, singular do corpo teatral, um corpo que não possui semelhança com nenhum outro corpo antes denominado. Em terceiro lugar e por último, ele pontua a existência deste corpo teatral em um passado onde ele era treinado para significar no palco, uma função que está longe do que persegue o corpo teatral da atualidade, corpo que visa representar na sua presença, e esta presença e esta originalidade ele encontra na localização, modulação e uso da sua energia, provocada pelo encontro/desencontro dos seus corpos funcionais, onde também se insere o corpo teatral, associações que analisaremos mais adiante.

Em outra análise, a partir de um outro olhar, trago uma relação estabelecida por Josette Féral na qual é localizado o nascimento da encenação onde afirma:

Haveria, por tanto, para qualquer praticante de teatro, duas realidades com as quais se acha confrontado: uma realidade marcada por leis de encadeamento e sujeita a algumas restrições relativamente rígidas, e outra realidade marcada por princípios e simultaneidades nos quais se manifesta a ludicidade da interpretação. É da fricção desses dois conjuntos, de sua coexistência (não se trata absolutamente de suprimir um dos termos da dialética), de sua oposição e complementaridade que simultaneamente nasce a encenação. (FÉRAL, 2015, p.265)

Partindo desta visão da Féral, observando os dois campos de realidade que ela pontua e reduzindo-os a fenômenos puramente físicos, fazendo o mesmo exercício pragmático de

tirar deles tudo aquilo que caracteriza a enunciação, posso inferir que essas duas realidades que se confrontam, se complementam e se opõem, sem se anular, são duas realidades que assumem forças de dois corpos funcionais, um corpo parece ser social e o outro corpo parece ser teatral, e eles se encontram no mesmo corpo do ator, corpo onde surge e se materializa o fenômeno teatral, a encenação.

Retomando o procedimento de revisitação do conceito de energia no corpo do ator, não conseguimos localizar este conceito de maneira precisa, em todas as bibliografias consultadas sobre o assunto. No capítulo 5, *A energia, ou seja, o pensamento*, do *Tratado de Antropologia Teatral*, Barba inicia da seguinte forma:

Para o ator a energia apresenta-se na forma de um ‘como’, não na forma de um ‘quê’. Como movimentar-se. Como ficar imóvel. Como mise-en-scene, ou seja, mise-en-vision a sua presença física e transformá-la em presença cênica, e, portanto, expressão. Como fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento. Contudo para o ator é muito útil pensar neste ‘como’ na forma de um ‘quê’, de uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada, cultivada, projetada no espaço, absorvida e levada a dançar no interior do corpo. Não são fantasmas. São imaginações eficazes. (BARBA, 1994, p.77)

Encontramos, aqui, uma aproximação do conceito de energia no corpo do ator. Há uma necessidade no ator de mudança, de transformação, para estar em cena, o que Barba define como presença física transformada em presença cênica, um deslocamento muito útil para nossa análise. Barba instiga com a frase ‘ritmo do pensamento’, talvez na tentativa de fisgar, através do ritmo, como definição, algo que não tem como ser preso em um conceito claro, uma vez que é um produto inapreensível e fruto de uma interação entre sistemas. A esta frase antecede: ‘como tornar visível o invisível’; mas a energia, mais ou menos potencializada, aliás, até na situação onde o corpo fica em estado de repouso, ela se torna visível, o tempo todo, através daquilo que podemos enxergar, o corpo humano vivo. No entanto precisamos ter cuidado em pressupor que o corpo seja um veículo através do qual se apresenta a energia, um raciocínio traiçoeiro, uma vez que o corpo humano vivo é energia em si, ele não media esta relação, nem outro fenômeno parecido. O corpo é subjetividade, é o eu e é o ego, o corpo humano é uno, é vida. Mas aqui o que nos ocupa é um corpo funcional, *sui generis*, o corpo teatral. De qualquer maneira, na tentativa de uma análise racional, este texto nos oferece pistas preciosas e pressupõe uma importante alteração, uma transformação no comportamento do corpo humano.

Optando pelo campo do espetacular, do teatral e ao fazer esta escolha, que de certa forma é arbitrária, Barba não faz uma aproximação muito clara de uma análise científica-física,



química e/ou biológica, do corpo do ator, do corpo humano e se exprime a partir do seu território, um território preenchido de metáforas, analogias e silogismos, com fundamentos na ciência que ele mesmo denomina de pragmática, a Antropologia teatral, o que torna a escrita, em certa medida, oracular e deixa um pouco em névoas o que precisamos compreender concretamente sobre a focalização da energia no corpo do ator. Mas, a nossa intenção aqui é puramente concreta e objetiva, trabalhar com o corpo do ator, trabalhar com o *Training*.

No livro “*Il Ponti dei Venti*”, Iben se refere à energia da seguinte forma:

Energia é uma palavra que faz parte de uma linguagem comum e através da qual é possível entender um ao outro. Conceitualmente, talvez seja difícil explicar, mas observando os vários exercícios do treinamento da Ponte dos Ventos, você pode distinguir claramente as diferentes qualidades de energia na Resistência (Verde), no Out of Balance, na Dança do Vento, no Samurai: se trata de diferentes tipos de presença, de diferentes maneiras do ator estar presente. Uma presença forte e dura, uma presença mais doce.<sup>13</sup> (RASMUSSEN apud ROMANA, 2001, p. 10).

Iben ressalta a dificuldade de conceituar a energia. Assim tornamos a frisar que a energia é um todo único junto ao corpo, por isso tão difícil de apreender em um conceito específico e, para além dessa proposição ontológica, ela também pode ser localizada e moldada para a cena, mas neste segundo caso, sendo atrelada ao campo da representação, precisa ser potencializada e aí ela aparece como um novo resultado de um novo encontro de sistemas. Também podemos observar, no texto, a existência de duas conexões fundamentais para a cena. A primeira relaciona o território que abriga um processo criativo ‘interior’ (*poiêsis*<sup>14</sup> interna) com a energia, quer dizer, todo objeto (incluindo o corpo humano) que conforma a preparação do espetáculo e intercambia matéria de energia com os demais objetos, dentro deste território, seja no *Training*, seja no processo criativo. A segunda relação envolve a energia e o território em conexão com uma ‘*poiêsis*

---

<sup>13</sup> *Energia è una parola che fa parte di un linguaggio comune e attraverso la quale è possibile capirsi. Concettualmente è forse difficile da spiegare, ma osservando i vari esercizi del training del Ponte dei Venti puoi chiaramente distinguere le diverse qualità di energia nel Verde, negli Esercizi fuori Equilibrio, nella Danza del Vento, nel Samurai: non se tratta altro che di differenti tipi di presenza, di diversi modi per l'attore di essere presente. Una presenza forte e dura, un'apresenza più dolce.* (Tradução Nossa).

<sup>14</sup> Segundo Dubatti, “Aristóteles inclui em seu conceito de *poiêsis*, a música, o ditirambo, a dança, a literatura, a plástica, quer dizer, se refere à *criação artística* e aos *objetos artísticos* em geral. Muito tempo depois, Heidegger dirá que toda arte é ‘em essência, poema’. Damos então o nome de *poiêsis* à produção artística, à criação produtiva de entes artísticos em si. *Poiêsis* implica tanto a ação de criar quanto o objeto criado, que de fato resultam inseparáveis. *Poiêsis* designa o trabalho de produção do ente artístico, o ente em si, e o ente como um processo de feitura (assim como o ente artístico possui, ao mesmo tempo, uma *natura naturata* e uma *natura naturans*): *poiêsis* é a somatória multiplicadora de trabalho + corpo poético + processos de semiotização”. DUBATTI, 2007. Pág. 90.

externa'<sup>15</sup>, quer dizer, tudo o que intercambia matéria de energia entre os que preparam o espetáculo e aqueles que disponibilizam-se, por um tempo determinado, a conviver com ele, os espectadores. Esta segunda conexão fica explícita quando Iben se refere à presença dos atores, que está intrinsecamente relacionada com a *mise-en-vision*.

A partir destas relações, tento compreender uma ontologia da energia no próprio corpo do ator, aquela forma ou substância-abstrata-teatral que não difere da forma ou substância-abstrata-original do corpo humano vivo, porém se distingue como uma qualidade de energia *sui generis*, assim como o corpo teatral. A intenção tem sido compreender como provocá-la, desenvolvê-la e localizá-la no próprio corpo. Estamos reivindicando aqui uma aproximação que nos seria muito cara, colocada de forma mais objetiva para nós mesmos. Pois antes de manipular a energia e convertê-la em presença cênica -que é o que Barba faz no desenvolvimento do seu Tratado e com grande maestria- nós precisamos compreendê-la. Barba ratifica:

Para um ator, ter energia significa saber como modelá-la. Para ter uma ideia e vivê-la como experiência, deve modificar artificialmente os percursos, inventando represas, diques e canais. Estes constituem resistências contra os quais pressiona a intenção consciente ou intuitiva e que permitem a sua expressão. O corpo todo pensa/age com uma outra qualidade de energia. Um corpo-mente em liberdade afrontando as necessidades e os obstáculos, predispostos, submetendo-se a uma disciplina que se transforma em descobrimento. (BARBA, 1994. p.79)

Quando Barba nos fala de afronta, obstáculos, resistência, disciplina que se transforma em descobrimento, modificando artificialmente os percursos a serem seguidos pelo ator, inventando obstáculos, ele nos oferece uma espécie de obstruções contra o devir da natureza das coisas que implicam o corpo humano; o ator contra a natureza do seu próprio corpo. É como se a única forma de se autoconhecer, conhecer a natureza do próprio corpo, consistisse em ir de encontro à sua própria natureza, gerando uma espécie de distanciamento do corpo em vida natural, uma vez que, no estado de coisas onde o corpo humano vivo reside, não conseguimos definir nem localizar, nem modelar a energia. O corpo teatral gesta um mundo dentro do outro, e isto “exige um esforço contra a direção natural dos corpos, o espaço, o tempo, o que implica o manejo de saberes, competências e trabalhar com enorme vontade” (DUBATTI, 2007, p.119). O mais interessante desta

---

<sup>15</sup> Relaciono e uso aqui os termos criados de *poiésis interna* e *poiésis externa* atrelando-as aos momentos onde a *poiésis* é gerada na sua consecução processual, na construção do espetáculo, partindo de um território de relações internas, para um território de relações externas, de dentro para fora. Esta ferramenta de análise, puramente prática, não exclui processos onde os próprios espectadores possam estar implicados desde o início, uma vez que as duas etapas pressupõem, sempre, dois momentos diversos de relação.

análise é o fato de que, em pouco mais de meio século, esta necessidade de ir até um outro estado do corpo, tem sido a principal motivação do ator ocidental, de qualquer estilo teatral e tem sido usada toda sorte de preparação para o mesmo.

Como dito na introdução, escolhemos, neste trabalho, o *Training* como modelo, por duas razões; a primeira é pelo fato de que é o lugar onde descobri estas experiências antes de transformá-las em reflexão teórica e problematizar neste trabalho. A segunda razão é porque a partir do *Training*, e com toda esta análise como preâmbulo, podemos reconhecer e localizar esse conceito básico que chamarei, a partir de agora, de *Energia primordial*, acompanhado de duas qualidades energéticas, a *Felinez*<sup>16</sup> e a *Energia relativa*. É bom salientar que estas são minhas denominações, surgidas a partir do meu corpo e não são termos usados nos encontros do grupo *Ponte dos Ventos*, porém são de grande valia para minha avaliação particular desta experiência. Há um detalhe no conceito científico de energia: para que esta exista precisam relacionar-se -categoricamente- dois entes ou sistemas físicos. Partindo deste princípio, iniciaremos a nossa análise tendo em conta diversos ângulos de observação.

### 2.2.1 ENERGIA PRIMORDIAL.

*Se mudar a técnica do corpo, esta muda desde o ponto de vista social, mas segue enraizada na mesma realidade bilológica.*  
(GROTOWSKI apud BARBA, 2010, p.341)

A nomenclatura, primordial, traz consigo uma importante localização, nos ajudando a direcionar a nossa pesquisa, tendo em conta que o ator não trabalha com outra energia que não seja a do seu próprio corpo humano vivo. A palavra ‘primordial’, referencia esse local de procura como um lugar primevo, primitivo, de origem, de início. A energia primordial, vem guardar estreita relação com uma ontologia do corpo teatral, uma vez que ela é (re)localizada, através do *Training*, para depois ser modelada segundo as vontades criadoras.

É importante lembrar sempre, que o corpo humano vivo já possui esta energia, como algo inerente ao próprio corpo, fazendo parte da natureza e vida do universo e do mesmo corpo, conforma a sua ontologia. No entanto se ela deve ser uma ferramenta para uso da

---

<sup>16</sup> A palavra ‘Felinez’ é um neologismo em forma de substantivo que designa a atitude corporal de um felino, observada a partir do nosso olhar, para ser utilizada como qualidade de energia no corpo humano.

representação teatral, precisamos localizá-la, uma vez que já sabemos que ela existe, acioná-la, senti-la ou vê-la em si ou em um outro corpo. Alguns questionamentos direcionaram esta busca: Como senti-la se ela é o próprio corpo? Como reconhecê-la em outro corpo, caso não consiga localizá-la no próprio? Como estudá-la na medida em que a finalidade desta relação é o seu próprio uso para a representação teatral? A indagação plausível -guardando relação com o *Training* que aqui será desenvolvido- é instaurar o movimento como única via de conhecimento.

(...) o movimento do nosso corpo não é um processo inconsciente ou fisiológico, mas pertence em seu ser originário e enquanto movimento real, à esfera de imanência absoluta da subjetividade. (...) Nosso corpo só pode conhecer o mundo porque é um corpo subjetivo, transcendental e, reciprocamente, esse mundo do corpo é um mundo que só é originalmente conhecido pelo corpo. Isto é, só é conhecido pelo nosso movimento. (HENRY, 2012, p.94).

Precisamos nos aproximar com certo cuidado da palavra ‘movimento’, entendida, na maioria dos casos, somente, como aquele produto visível de algo que se desloca, o que de certa maneira cobra legitimidade na função tempo/espço. Mas, embora o objeto deste trabalho esteja centrado no *Training* do ator, para alcançar um objetivo específico, e o movimento -aqui citado- esteja relacionado com o trabalho, sobretudo, espacial/temporal, é importante considerar que o movimento não se limita, na sua percepção, ao sentido do visível: ele se expande a todas as regiões que ocupam a natureza e o universo e a todas as sensações possíveis experimentadas pelo nosso corpo. O movimento também se encontra no corpo humano vivo, sentado, em pé ou correndo. A partir deste olhar, não se acha correspondência entre a natureza da vida e a expressão ‘corpo em movimento’, como a conhecemos, pois o corpo sempre está em movimento, uma vez que o movimento é vida. Retomemos agora os corpos funcionais que denominamos a partir dos escritos de Lehman. Os corpos funcionais não são mais do que denominações, também funcionais, com a finalidade de estabelecer diversidades de comportamento no nosso corpo em função do universo onde ele se encontra. Nesta análise, achamos o corpo social como esse corpo funcional que se desloca, em certa medida, do corpo natural humano vivo (aquele com o qual nascemos), o que pressupõe um corpo social que foi construído, elaborado para ser, estar e agir em sociedade. Este corpo social, proveniente do *socius*, abraça grande parte dos corpos funcionais: o do esporte, o da intimidade, o da profissão, o maternal, inclusive o do teatro; pois embora o corpo teatral seja um corpo *sui generis*, ele somente existe para, e a partir da, coparticipação ou convívio com um outro corpo em um mesmo território. O corpo social acaba sendo o corpo mais abrangente e, para desenvolver

qualquer nova função, se faz necessário alterar também os percursos, os caminhos, estruturar novas formas de estar presente em uma nova função.

Toda transformação implica a produção de novas energias. O que chama aqui a atenção é o fato de que a maioria dos corpos funcionais não se preocupam com o estudo e análise da energia que eles possuem, geram e transformam, tão pouco com a percepção da mesma, uma vez que eles agem para si, pouco para os outros, somente em breve lapso nos estágios comunicativos. Isto não acontece com o corpo teatral, uma vez que ele vive diretamente atrelado ao *socius* e a sua existência reside na percepção, absolutamente, na percepção do outro. Um detalhe sutil que o torna sublime. Essa pequena diferença promove e define a existência do corpo teatral e suas complexidades. O corpo teatral é o *socius* por excelência. Assim, ele só se diferencia do abrangente corpo social dilatando a sua presença, junto à prática dos conhecimentos da cena. Mas, como ele dilata a sua presença? Como ele se torna interessante, expressivo para quem o percebe? Isto somente acontece através do uso da sua energia primordial.

O corpo teatral é *socius* na medida em que precisa se construir como corpo *socius poético*, por assim dizer. Um corpo que precisou desenvolver uma nova vida dentro da vida natural e social, um *biós* cênico conformado por elementos naturais e artificiais, fisiológicos e de enunciação culturais.

A energia primordial é a sutil/grandeza que nos acomete neste trabalho, embora inseparável do corpo subjetivo, fazendo parte da sua imanência. Assim, através de um corpo subjetivo que está na base da nossa existência, o corpo do ator, vai procurar de maneira objetiva o corpo subjetivo teatral, o seu corpo de ofício. Chamemos aqui o corpo social de corpo 1, o corpo 2 será o corpo teatral.

### 2.2.2 CORPO 1.

O corpo 1 o corpo social do ator, aquele corpo que está no cotidiano, no dia a dia, que compra o pão, que está na escola, que cuida das crianças, que faz as tarefas de casa, que estuda, que sai para jantar com amigos, pratica esportes, tem vida íntima e pública, é um corpo político, ético e estético. O corpo que construiu uma natureza social desde seu nascimento. O corpo que está em uma reunião, que comanda uma equipe de trabalho, que é afetado por sofrimentos e alegrias. O corpo social, do jeito que ele é, e como o conhecemos, com suas ‘máscaras sociais’ que conformam toda uma complexa usina de experiências, vivências e infinitas funções. Esse corpo tem uma natureza, chamemos-lhe de primeira natureza. É bom salientar que primeira natureza não significa

necessariamente natureza primeva. O primeiro número significa que antes dele existiu alguma coisa, embora esta coisa possa ser o nada ou talvez o primeiro.

### 2.2.3 CORPO 2.

Neste caso, nos referiremos ao corpo cênico do ator ou corpo teatral, onde se encontra o que chamamos de *bios cênico*, conformando o que Stanislávski e Barba chamam de segunda natureza. Esse *biós* comportaria uma série de estruturas que, colocadas para funcionar, elas acionariam como todo um sistema integrado, sistema e estruturas que foram semeados no corpo do ator durante o *Training* ou qualquer outro compêndio de exercícios com esta finalidade. Estas estruturas residem no que chamamos de pré-expressividade.

O corpo cênico é o território de conhecimentos físicos e intelectuais, relacionados absolutamente com a cena, um corpo totalmente independente do corpo social, no entanto não deixa de ser *socius* por excelência; aí reside um dos seus grandes paradoxos. O corpo social e o corpo teatral estão conectados por uma espécie de ‘nervo’<sup>17</sup> que traz e leva informações de um corpo ao outro e que possibilita uma certa contaminação. O corpo cênico do ator é onde repousam suas técnicas, sejam elas cotidianas ou extracotidianas, onde repousa a maneira de usar a voz, o olhar, a sua expressão, sua presença. A forma de dizer o texto, de ficar embaixo da luz, de perseguir o olhar do espectador no momento preciso. É um território de conhecimentos e espertezas.

O corpo cênico ou corpo teatral, para muitos que olham de fora, aparece como um corpo mágico, que só existiria no que comumente é chamado de mente e na aparente ‘esquizofrenia’ do ator. De certa maneira é, mas ele existe, pois é o suporte do nosso trabalho. O corpo cênico é um corpo marcado por uma certa alienação: o ator se desnuda de suas vestes rotineiras e entra em um novo universo. O corpo cênico é um corpo poético que, embora tenha relação com a vida cotidiana, não nos serve enquanto ente na vida cotidiana:

(...) ele estabelece uma relação metafórica com a vida cotidiana, funda um universo paralelo ao universo, e a partir desse regime, designa um vínculo de comparações, relações e diferenças, com o regime da vida cotidiana: é importante destacar que esse universo pode ser ficcional ou não ficcional, mas sempre é metafórico (DUBATTI, 2007, p.119).

---

<sup>17</sup> Uso aqui a palavra ‘nervo’ como figura de linguagem que me auxilia na explicação da conexão que pretendo mostrar entre ambos os corpos que se encontram no mesmo corpo do ator.

Os instrumentos desenvolvidos, pelo corpo teatral, podem auxiliar-nos no dia a dia, talvez, ter maior presteza, enxergar o mundo de outra maneira, observar o entorno com maior agilidade, cair e não chegar ao chão e se levantar automaticamente, é o suposto ‘nervo’ que transmite e ao qual me referi acima, podem existir inúmeros exemplos. Mas o corpo cênico, enquanto sistema, enquanto ente, não é funcional na vida cotidiana, pois se ele sair do território do teatro -lugar no qual ele construiu e compartilha *poiêsis*- e entrar no território da cotidianidade, então ele está performando, ele está atravessando, se transforma em teatralidade para quem observa. Este corpo desenvolveu uma segunda natureza semeada em um *socius* poético. “A *poiêsis* se diferencia da vida cotidiana pela passagem ontológica que implica a instalação de um outro regime do ser no ente poético, e este gera, no mesmo tempo, expectativa e zonas de experiência e subjetividade singulares” (Idem, p.179).

#### 2.2.4 RELAÇÃO CORPO 1/CORPO 2.

Assim, o corpo social do ator, no seu processo de formação e preparação, que é um processo sempre ativo no percurso da sua vida, vai na procura do corpo poético ou corpo teatral e para isto ele precisa se deslocar, mover, transformar, acionar seu sistema que parte do *socius* para criar um corpo *socius poiético*. E este movimento ele o faz, neste caso, através da prática do *Training*.

Trazemos Grotowski de volta à nossa análise, desta vez, quando fala sobre a experiência em que observava a Iben, relacionando o trabalho da atriz com limites específicos e concretos que ela colocava no seu trabalho. Ele disse:

Naquele momento a atriz pode superar a própria objetividade biológica e sociológica e alcançar uma subjetividade pessoal, e no momento em que objetividade e subjetividade fundem-se, a atriz cobra vida. Poderíamos dizer que não há liberdade se não se paga o preço do ascetismo entendido não no seu sentido místico ou religioso, senão em sentido concreto, como limitação do eu. (‘a atriz’, as duas vezes, é nossa) (GROTOWSKI apud BARBA, 2010, p.341).

Grotowski especificava, a partir da observação da vivência teatral da Iben, a importância da disciplina e autocontrole do corpo para a vida em cena e que isto só poderia ser conseguido pela interação (ele usa os verbos superar e fundir), entre uma esfera objetiva biológica e sociológica (corpo *socius*) e uma esfera subjetiva pessoal (corpo *socius poiético*).

É neste movimento onde os dois corpos delimitados aqui, entram em confronto sistêmico, o corpo 1 e o corpo 2, no intuito de desenvolver uma segunda natureza. Estes dois conjuntos friccionam-se, coexistem, opõem-se, complementam-se, um ao outro, nenhum suprime o outro, são pontos de uma essência dialética. É uma luta sempre ativa, no *Training* ou no processo de representação e é daí que surge a energia primordial.

Este movimento, de certa maneira, tem um caráter desconstrutivo que pretende, a partir daí, revelar a natureza fundacional do corpo teatral, ele tenta desfazer o que foi construído para o corpo social, dando a possibilidade de retomar esse corpo *socius*, uma vez terminados os processos de *poiêsis* do corpo no campo teatral. É nessa dor muscular dos primeiros dias. É nesse torcer do corpo que nunca se fez. É no salto que foi mais alto. É justo nesse início de transformação, nos primeiros impulsos e jatos de suor, que o ator descobre a sua energia primordial, livrando seu corpo de alguns ‘fantasmas’. O ator precisa acessar aquilo que não é mais percebido porque a sociedade em sua conformação secular deixou oculto, e mais do que isso, o ator precisa deixar essa ‘coisa’ à mostra, essa energia exposta. Esta viagem até a energia primordial é um movimento de retorno a uma esfera de imanência absoluta do corpo humano, a um momento de existência concreta, fora da ideia.

Os primeiros dias de trabalho deixam uma marca indelével. O ator em seus primeiros dias de aprendizagem tem a riqueza de todas suas potencialidades: começa fazendo uma seleção, a eliminar algumas para potencializar outras. Pode enriquecer seu trabalho somente se empobrecer o território de suas experiências para descer em profundidade. É o período da vulnerabilidade. (BARBA e SAVARESE, 2010, p.354)

A frase ‘*descer em profundidade*’, traça um desenho visualmente potente, um direcionamento para um lugar incerto, desconhecido, mas indo ao centro, a um lugar pulsante, ao âmago das potencialidades do ator, quer dizer, ao âmago do seu corpo, que é o âmago da vida.

Assim, a energia primordial é percebida como uma aparente resultante do *Training*, mas, na verdade, ela é, simplesmente, um fenômeno desvendado pela fricção de dois sistemas corporais de comportamento, de dois corpos funcionais. Para ser mais precisos, a energia somente pode ser localizada se reproduzimos a mesma interação sistêmica que acontece de forma espontânea na natureza e que é relatado pela física. Só conseguimos conhecer uma coisa se nos adentrarmos no seu território e vivenciarmos os seus percursos, sejam estes práticos ou teóricos, todos guardam estreita relação com o conhecimento, com a experiência.



A energia faz parte de uma unidade conformada por ela própria e o nosso corpo, a energia faz parte do nosso corpo, da sua ontologia, é seu lugar primevo. O que os exercícios fazem é expor esta substância, deixá-la à mostra, tanto para os outros que observam, quanto para si mesmo. No entanto, em relação à energia com o próprio corpo, ressaltamos que não vemos nosso corpo do exterior “porque eu não estou jamais fora do meu corpo (...) o ser do meu corpo pertence a uma esfera de imanência absoluta” (HENRY, 2012, p.49). Isto pressupõe a necessidade de uma procura de experiências nas sensações que nos fazem refletir sobre a vida do nosso corpo no *Training*, em relação a nossa energia, estabelecendo também, em diversos casos, atos comparativos com os corpos dos outros colegas em *Training*.

Uma vez vivida esta percepção energética, o ator precisa desenvolver, através de diversos recursos que os exercícios do *Training* nos oferecem, a potencialização e modulação da energia primordial, para ser aplicada no processo *poiético* do espetáculo teatral. Para tanto consegui renomear as duas concepções clássicas, energia potencial e energia cinética, em *felinez* e *energia relativa*.

### 2.2.5 FELINEZ<sup>18</sup>

Este neologismo tem relação com o comportamento dos felinos, uma vez que, lembremos, estamos à procura de um corpo teatral, um corpo que possua uma espécie de segunda natureza, que estruture em si mesmo um *biós* cênico. A procura de elementos e saberes da natureza, como um todo, nos ajudaria a desenvolver este *bios*, ressaltando aqui, para compreensão do ator, duas características fundamentais desta *felinez*. A primeira está relacionada com a queda do corpo do ator, queda que pode ser produto de saltos ou exercícios que implicam o pouso total ou parcial do corpo no chão. Quando o corpo retorna ao solo, a queda precisa ser em silêncio, evitando emitir qualquer sonoridade ou ruído, na tentativa de não ser percebido pelo colega em pleno *Training*. Isto provoca o desenvolvimento de um controle absoluto de todas as partes do corpo, em função da queda. É um comando que aciona como um modo de concentrar o corpo todo em uma função bem precisa, desenvolvendo, a partir deste princípio básico, uma oposição inerente à sua prática: o corpo cai, sendo natureza, e pela força da gravidade, precisa se articular

---

<sup>18</sup> Criei este neologismo com 21 anos, dando aulas de acrobacia para atores, na Escola Nacional de Artes, de Cuba, no ano 1995. E desde então uso nos treinamentos que são a base dos meus processos de pesquisa. Usava esta palavra para exprimir sensações e características imprescindíveis nas execuções dos exercícios acrobáticos, que serviriam para o futuro trabalho dos atores/alunos, características atreladas ao comportamento do corpo dos felinos.

em tensões e oposições, para que essa queda seja parcialmente suprimida com forças opostas ao natural embate com o solo. Esta oposição, é oposição sistêmica, entre a natureza que implica a relação peso/gravidade, e a leveza como qualidade de corpo a ser alcançada.

A segunda característica da *felinez*, consiste em permanecer à espreita, pronto para o ataque, estar-em-partida, imóvel, mas vivo. É um corpo pronto a realizar algo. É um estado que pressupõe a execução de uma ação vindoura. Desde o ponto de vista da observação do espectador, a *mise-en-vision*, esta dupla perceptível, imóvel e vivo, pressupõe o desenvolvimento de uma nova tensão sistêmica, uma nova oposição que se revela como pulsão energética no corpo do ator. Quanto se move internamente, um corpo que não se move? Como consigo ver o corpo vivo (mover-se) se ele está imóvel? Ambas situações, a queda em silêncio e a vida do corpo imóvel, promovem esse atrito de sistemas que mantém a produção da energia e modulam a mesma, lhe oferecendo diversas qualidades que são visualizadas como intenções. Estas duas experiências, no seu conjunto, é o que chamo de *felinez*, Barba chama a segunda situação de *sats*.

o *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto a reagir. É John Wayne perante um adversário. É Buster Keaton antes de andar. É Maria Callas quando está para começar uma ária. (BARBA, 1994, p.84)

*Sats*, é uma expressão norueguesa, embora considere ser extremamente concreta e útil, prefiro o uso do termo *felinez* por considerar mais integrado à natureza, ao primevo, por possuir mais de um fenômeno a ser acionado no corpo, e porque integra em si a natureza do próprio felino, que pode ser facilmente assumido pelo complexo sistema corporal humano vivo.

Quando falamos de *felinez*, a energia aproximada ou correspondente, segundo a física clássica, é a energia potencial, energia que um corpo tem em função do sistema onde ele se encontra. A energia que é produzida na imobilidade visível do corpo vivo, por dentro do corpo do ator. Esta energia é potencializada na medida em que, a natureza da cena, em processos criativos e em apresentações, e seus desdobramentos, decidem a intensidade dela.

## 2.2.6 ENERGIA RELATIVA.

A primeira pergunta que pode assaltar nosso pensamento quando aparece esta nomenclatura é: relativa a quê? Associar esta energia a alguma coisa que é ou não é estável, pressupõe uma não-constante, uma ausência de permanência ou não permanência, uma vivência, sempre, diversamente pulsante. Esta energia estará estreitamente relacionada ao movimento, ela é relativa ao movimento, mas o movimento é relativo a ela, também. Aqui provoca outra questão: o corpo em *felinez*, especificamente na situação do corpo vivo-imóvel, não é um corpo em movimento? O corpo do ator não estaria sempre na esfera da energia relativa?

Pensemos que esta nomenclatura surge de uma espécie de transposição feita do significado clássico da energia cinética, denominação científica pensada somente para os corpos não humanos, observados e estudados pelos humanos, e considerados como corpos meramente funcionais nas suas naturezas mecânicas. No caso do corpo humano a análise se torna diferente, uma vez que o pensamento, a subjetividade, aspectos que pertencem à imanência do corpo, estão atrelados ao mesmo e não conseguimos nos afastar deles em análises mais complexas. Assim, consideramos que, a energia relativa, é toda a energia sendo modulada durante os percursos *poiéticos* dos atores, em sala de ensaios ou em cena. Porém, o corpo teatral se encontra, sim, sempre, na esfera da energia relativa. Do início ao fim do *Training*, do começo ao final do ensaio, em toda a apresentação do espetáculo, o ator vivencia a natureza do seu corpo em energia relativa. Embora a proposta seja, como no caso de algumas danças orientais, a permanência de uma qualidade de energia específica durante todo o trabalho, ela não deixa de ser relativa, pois relativa será à permanência da qualidade do movimento e o movimento será relativo à qualidade da energia. Qualidade do movimento é diretamente proporcional à qualidade da energia, e vice-versa, pois ambos pertencem à mesma unidade integrada ao corpo.

A energia relativa vai definir as qualidades energéticas em cada ação, em cada movimento, qualidades que são uma resultante, ao mesmo tempo que são o princípio das ações. Ao ser relativa ao movimento, ela é relativa ao binômio espaço/tempo.

A energia relativa pode ser relativa também ao pensamento? Se o pensamento faz parte da imanência do próprio corpo, fazendo parte da sua ontologia subjetiva, então, a energia, que é vida e está atrelada à imanência do corpo, ela mesma é pensamento e energia ao mesmo tempo. Para o autor:

A inteligência do ator é a sua vitalidade, o seu dinamismo, a sua ação, a sua tendência, a sua energia. Um sentimento que vive e provoca nele,

a um certo ponto, por um certo costume, um olhar profundo, uma condensação da sua sensibilidade, uma consciência de si mesmo. É o pensamento-ação. (JOUVET apud BARBA, 1994, p.79)

A energia relativa, relacionada com o movimento perceptível pelo olhar e com o deslocamento em cena, está relacionada com a cinesfera de Laban, da qual fizemos uma recordação no capítulo do Sistema Conceitual do Corpo-laboratório. O ator na sua cinesfera, que não é mais do que o espaço máximo que ele consegue ocupar com seu corpo como um todo, vai inundar o espaço, com essa cinesfera em exercício, com movimentos, ações, deslocamentos e voz, cuja vibração deve ressoar e se prolongar no espaço. O ator transforma o espaço, mas também o espaço inside na sua cinesfera, que agora se amplifica, se dilata como um aro de energia, porém esta incidência é direta no corpo do ator que é quem potencializa a sua cinesfera; o ator é o corpo que é natureza e matéria da vida, corpo-energia na sua imanência. Assim, todas as mudanças e transformações que são realizadas na execução de cada ação, vão modular e gerar qualidades diversificadas de energia.

Essa relatividade em relação à permanência e não permanência qualitativa da energia é o que colabora para gerar ritmo e harmonia no corpo teatral que é a base de toda encenação. Essa relatividade gera as denominações de energia forte, energia suave, delicada, constante, fragmentada, sublime, flutuante, pesada, leve, resistente, presa, contida, dilatada, energia condensada, líquida, aérea, soprada, violenta, doce, e assim infinitamente. Estas não são mais do que categorizações de percepções de qualidades energéticas, que o próprio corpo potencializa e modula na execução do *Training*.

Importante salientar, que a energia relativa, não é mais do que uma denominação para compreender que a energia é modulada o tempo todo, fazendo consciente esta modulação e dando ao ator a possibilidade de poder jogar com ela. Também esclarece o ponto onde muitos atores nomeiam as energias em função de corpos ou ações, por exemplo: energia de tal dança ou energia de uma gueixa. Não existe a energia de um exercício ou a energia de um corpo imaginário, uma vez que os únicos corpos que executam estas funções, vindas de uma estrutura pré-existente ou da imitação de um corpo aculturado, são os corpos dos atores, onde cada um é uno, na sua totalidade, e este vai ter a sua própria energia e vai potencializá-la, variá-la em função da sua natureza como corpo individual, como eu, como ego. Assim, cada prática do exercício da gueixa ou do samurai, ou de qualquer outra estrutura que conforma este *Training* vai desenvolver a energia que cada

corpo, em sua intrínseca natureza, potencializará, e cada uma destas práticas será diferente e diversa de cada uma das outras que compõem o *Training*.

### 2.2.7 CORPO ZERO.

(...) *teatralidade exige a totalidade da existência e não tolera mais a instância interpretativa.* (DERRIDA, 1995, p.186).

Retomemos o conceito da energia primordial, como aquela energia que existe no nosso corpo, revestida de experiências, imperceptível, mas que precisamos desvendar, localizar, para compreendê-la como substância no nosso corpo teatral. Assim, se o corpo do ator é um corpo eminentemente atrelado ao *socius*, quer dizer, é o corpo social, então ele precisa tirar de si essa construção social para, na ruptura, através do *Training*, liberado desse *socius*, descobrir um corpo que lhe servirá para construir um novo corpo *socius poético*, o corpo teatral. O ator precisa retornar a um corpo que lhe permita construir nele novas relações de vida, construir uma vida dentro de outra. Este corpo que o ator deve procurar é o corpo que eu denomino como corpo Zero, sendo aquele que, por direito próprio constitutivo da natureza, porta em si a energia primordial.

O corpo Zero é um corpo-energia reconhecido pelo próprio corpo do ator produto da experiência do *Training*. O corpo Zero, no seu ser subjetivo, é a própria experiência, sendo assim, é a energia em si, a energia que habita o corpo e que dele é inseparável, como toda energia em toda a natureza. O corpo Zero é imanência, é o corpo primevo, que é, pura potência antes de ser moldado. No entanto ele é intensidade imanente nesse ser constituído por energia e corpo, pois antes de ser alguma coisa, corpo social ou qualquer corpo funcional, o corpo é essa energia de intensidade igual a zero. Não há função crescente nem decrescente, não existem campos ou esferas, positivos ou negativos, existe a imanência da vida como força motriz com intensidade constante igual a zero.

Em uma figura de linguagem, em uma metáfora eficaz, poderíamos dizer que o corpo humano vivo, guarda relação com o útero materno. Mas ainda assim, não conseguiríamos enxergá-lo, no nosso movimento como corpo constituído. Não nos serviria para localizar e trabalhar com esta possibilidade concreta de útero materno no campo teatral. Então, por aproximação, fazemos uso de uma segunda metáfora, o corpo da criança ou corpo do bebê. A energia destes corpos primeiros, porém não mais primevos, é a experiência mais próxima do útero materno, que consigo denominar como corpo Zero. “As crianças não

têm consciência de um corpo que seria o conjunto dos meios que elas deveriam empregar para fazer isto ou aquilo, chegar a este ou aquele resultado” (HENRY, 2012, p.79). Por isso se faz importante a metáfora da criança para compreender, como atores, a natureza desse corpo.

Uma teoria da experiência poderia ser, somente neste sentido, uma teoria da infância, e seu problema central deveria formular-se assim: Existe algo que seja uma infância do ser humano? Como é possível a infância como fato humano? E se for possível, qual é seu lugar? (...) Como infância do ser humano, a experiência é a mera diferença entre o humano e o linguístico. Que o ser humano não seja desde sempre falante, que tenha sido e ainda seja, infante, isso é a experiência (...) o inefável é, na verdade, a infância. A experiência é o *mysterium* que todo ser humano institui pelo fato de ter uma infância. (AGAMBEN apud DUBATTI, 2014, p.128).

Neste texto, fica exposta a procura da infância como lugar onde reside a experiência pura, como fenômeno primevo, e que existe em nossos corpos na maturidade da existência enquanto experiência, embora a própria experiência permaneça oculta. A infância aqui se torna um arquétipo, um lugar comum entre os criadores, e entre os criadores e os espectadores em convívio no teatro, que é, de fato, um lugar de jogo, como pretende Huizinga. "A Arte não é a imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação" (DERRIDA, 1995. Pág.153)

O corpo Zero não precisa ser mais do que ele mesmo, uma pulsão sem ideia nem identidade, como um ser sem rosto. Ele é a própria imanência, a ausência de qualquer camada criada no seu processo de transformação em corpo social. O corpo Zero é a imanência do corpo humano vivo, reside na esfera da ontologia do corpo. É o eu do ator, o seu *self*. Pura subjetividade. O ator procura em si achar esse eu, esse *self* que deve ser colocado, exposto, como corpo vivo, latente, presente em cena, mas dilatado. Esse eu desprovido de artificios. É como o núcleo latente dentro de cada corpo de cada ator.

Quando o corpo social do ator, vai à procura do corpo cênico, do corpo teatral, quando a primeira natureza decide construir a segunda natureza, o corpo humano vivo desvenda a natureza primeva que leva consigo a energia primordial, que pertence, por direito natural, ao corpo Zero, embora ela esteja nesse jogo de presença e ausência no nosso corpo durante toda a vida, em um estatuto de invisibilidade. A necessidade de o ator procurar este corpo Zero é muito semelhante com a vontade artaudiana de voltar ao útero materno, seu corpo sem órgãos à mostra. Faz alusão ao corpo transparente de Iben, ao corpo com intensidade igual a zero de Deleuze. É o retorno à ‘casa’ de Bachelard. É o corpo que

lutou contra a esquizofrenia dessa herança cartesiana europeia, desse capitalismo doente. E é nessa energia do corpo Zero que o ator encontra seu universo mais privado, as suas recordações, como Iben já previa:

O treinamento permite que o corpo do ator se torne transparente, que ele mostre o que possui de mais privado e individual, o que ele tem em comum com o público: algo mais arquetípico -ou mais íntimo- da natureza, do passado ou das recordações de um indivíduo. (RASMUSSEN, 2016, p.9)

O corpo Zero, sendo o corpo de subjetividade, é a energia primitiva do jogo que, por natureza, é mais primário que as sociedades segundo Huizinga, é a energia que é desvendada no corpo de cada ator na procura da uma segunda natureza, de um *biós* cênico. Tenhamos como premissa, aqui, que a segunda natureza do ator nunca é acabada, não possui uma etapa que a qualifique como pronta. Esse *bios* cênico do ator está em constante transformação, em função da sua idade, seleção técnica e estética e das suas heranças teatrais. A relação do ator com o *Training*, como corpo-laboratório, na procura dessa segunda natureza, revela nele um status de eterno aprendiz. O corpo que aprende a aprender. Uma maneira de sempre ir fundo na procura desse corpo Zero, lugar onde reside a energia primordial. “O dever de um ator e de uma atriz é descobrir as tendências individuais da própria energia e proteger a sua unicidade.” (Idem, p.94). A energia do corpo do ator é a energia do corpo humano vivo, mas potencializada para o uso na cena. Assim, a sua unicidade é protegida sempre que o ator souber transitar entre seu corpo social e seu corpo teatral, revisitando a cada tempo o seu corpo Zero, lugar onde ele sempre vai encontrar sua casa, sua esfera protetora.

Até aqui, e em um longo percurso teórico, apresentamos todo um sistema conceitual que envolve uma teoria analítica e uma teoria da produção, levantando uma série de conceitos vindos da filosofia, fenomenologia, antropologia e das práticas teatrais; apresentamos o grupo Ponte dos Ventos; e uma profunda análise sobre o conceito de *energia* relacionada ao corpo do ator, tudo com base em bibliografias estreitamente ligadas às práticas e as minhas vivências relacionadas a este objeto de estudo. Tem sido um percurso complexo, na medida em que tentamos, por um lado, legitimar a pesquisa, por outro, realizar aproximações ao objeto de estudo, sendo um tema que merece um entendimento -também complexo- da nossa existência social e teatral.

Agora, estamos frente ao nosso objeto de estudo. Estamos no ponto limítrofe entre a apresentação das ferramentas e o corpo-laboratório com seu *Training* a ser dissecado.

A compreensão absoluta destes exercícios só se daria na própria execução dos mesmos, mais do que na sua percepção através da leitura. No entanto, há uma tentativa de aproximação através desta análise literária. Não existe, por outro lado, pretensão alguma de que, a partir daqui, estes exercícios venham a ser um manual de preparação do ator, sendo somente uma via dentre tantas, mas para sua análise em relação à energia, é necessário compreendê-los, literariamente, em sua forma e feitura. Para tanto, faço uso consciente de elementos visuais e sonoridades transcritas em partituras, que venham colaborar com esta intenção de transposição de linguagens. A experiência da prática destes exercícios faz parte da esfera do inefável, mas como um devir, e como exercício de todo este trabalho, tentamos, sempre, nos aproximar e, reiteradamente, contar, falar e refletir a partir do nosso corpo, para registrar o nosso passo pela existência a partir da nossa inenarrável imanência.

### **2.3 AQUECIMENTO.**

*Os acontecimentos dramáticos nasciam do silêncio -e depois do processo- intenso, denso, compacto, retornavam ao silêncio. Como se o silêncio fosse a mãe de todas as coisas. (FLASZEN, 2015, p.241)*

Iben, a nossa diretora, sempre aquece conosco. Com ela apreendi que o momento do aquecimento sempre devia ser permeado de um profundo silêncio, uma espécie de correspondência entre a ausência da língua falada e a aproximação do começo e de um corpo Zero. Ontologicamente, antes de qualquer linguagem, o corpo Zero é. Ele é mesmo antes da comunicação, o que não significa não-pensamento, não-conhecimento. O silêncio parece ser mãe de todas as coisas, porque é a ausência de um dos princípios do *socius*, e nessa ausência potencializa a sua presença. O corpo Zero é a própria natureza e ela é silenciosa, por correspondência, o corpo Zero exprime silêncio. Quando estamos no útero materno, embora acompanhados, estamos em silêncio, o corpo se fazendo e refazendo. Quando nos obrigamos a estar em silêncio não há como pensar no outro, no externo, no outro eu. O olhar é para dentro, em direção centrípeta a um lugar que chamamos centro, ao eu, ao *self*.

Ressurge assim a necessidade da procura do primevo, no sentido mais arcaico do termo. Para tanto, realiza-se toda uma preparação antes de começar o *Training*, que se denomina,



na linguagem do grupo: Aquecimento. É um momento no qual cada ator se acolhe em seu próprio corpo, vai despertando sua musculatura e nervos, vai alongando, espreguiçando, uma forma de dizer ao corpo que tem de ficar pronto para um momento de encontro com outros corpos, a um encontro de impulsos e energias diversas, dizer ao corpo que tem de estar pronto para ser ‘atravessado’ e ‘atravessar’ outros corpos. É um momento especial, pois ao tempo em que é muito íntimo, na mesma medida é muito coletivo.

Ao aquecer conosco, Iben nos ensina que, em roupas cômodas de trabalho e pés descalços, na sala de ensaios, há que se despojar de tudo o que é externo ao corpo; que o tempo é um fator importante, há que cuidar do outro e de si mesmo em função dos horários; que essa é a disciplina do grupo, disciplina que torna os atores livres dentro do *Training* e do trabalho; e que o tempo todo, na nossa vida de atores, deverá ser dançado, entre a prisão e a liberdade.

O silêncio se torna, também, curioso. Somente se escutam os corpos em si, seus pesos, seus passos, um salto de um corpo, um espreguiçar de outro. Conversas, simplesmente, não são necessárias, há uma concentração certamente especial, similar a um ritual ou início de uma cerimônia, há algo de sagrado que não pode ser desfeito neste momento, um *mysterium*. Uma ordem, uma beleza implícita nesta atitude de cuidado com o outro, ao conjunto. A ética que domina este território de corpos em um laboratório.

Cada um traz consigo suas lembranças. Um corpo quebra o silêncio, começa a cantar e quando termina, começa a cantar outro corpo e assim, sucessivamente, enquanto trabalham vão cantando. Iben, nunca canta, sempre está em silêncio. Os cantos trazem lugares e idades longínquas, mais distantes do que o lugar de onde cada um vem. Lugares diversos, pertencem ao lugar primevo de cada corpo, não a um lugar como território de fronteiras, mas no sentido mais íntimo, o lugar de cada corpo, lugar de onde sai e lugar ao qual ele volta.

Este aquecimento também está relacionado com uma estrutura que é recriada a cada encontro anual, remete-se à ordem dos exercícios que serão desenvolvidos em sala de ensaio e que conformam todo o *Training*. A preparação já pressupõe o conhecimento desta ordem das coisas, de que tudo terá um início e um fim, e que os corpos dos atores partirão dos seus esforços, para chegar a este limite de tempo e espaço.

Há uma construção de um território de intensidades diferente às vivências da vida cotidiana, social. Como diria Huizinga “Há uma evasão da vida real.” (HUIZINGA, 2005, p.11) A vida real referida é, de fato, a vida do dia a dia que conscientemente vivemos e uma evasão pressupõe um deslocamento para um outro território. Está perto de começar

uma espécie de jogo. Tudo está preparado para esta evasão, os mínimos detalhes, todos devem cumprir uma meta. Embora nunca escutei nem li em algum escrito de Iben ou dos atores, a palavra jogo, -talvez pelo significado implícito que traz historicamente esta palavra e que Huizinga nos faz compreender o seu significado exato- há, de fato, uma intenção de jogo nestas práticas. Há uma estrutura que vai sendo planejada com este propósito.

Os corpos disponíveis para o confronto, primeiro no seu interior, depois com os outros corpos, e se faz necessário vencer este desafio. O espaço visto como um lugar sagrado, a ordem predominante para que o encontro aconteça, o conhecimento dos limites de tempo e espaço e sobretudo a seriedade. A seriedade é um aspecto intrínseco do jogo. A entrega a este processo do *Training*, implica uma evasão do real e uma extrema seriedade, pelo fato de que o campo que está sendo trabalhado é o da teatralidade, para isso, os corpos dos atores serão expostos a elevados níveis de intensidade energética, a deslocamentos, a impulsos, corpos diversos por terem vivências diversas em culturas diversas, corpos em um construto dialógico, em constante comunicação propiciada pelo jogo.

No conceito de Huizinga, detalhes que despertam sumário interesse, estão relacionados com o berço e a essência do jogo, como afirma:

Encontramos o jogo na cultura, como um elemento dado existente antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens até a fase da civilização, em que agora nos encontramos. (...) Mas reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer seu espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material (...) é no mito e no culto, que têm origem as grandes forças instintivas da vida civilizada: o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência. Todas elas têm as suas raízes no solo primevo do jogo. (Idem, p.7)

Que o jogo tenha seu berço antes da própria cultura como construto social, que tenha seu surgimento em um lugar incerto do selvagem, que pode ser a própria imanência dos seres animais e humanos, só sinaliza que sua força está intrinsecamente ligada ao corpo Zero, delimitado pelo arcaico, pelo antes do antes, pelo antes do pré-histórico.

Se há no jogo uma construção de outra realidade, os corpos inseridos nele vão ter de possuir outra natureza, e nessa luta dos corpos em alcançar esse outro território evadido, há uma produção de energia, energia com intensidade igual a zero, a energia do bebê, da criança. “É no domínio do jogo sagrado que a criança, o poeta e o selvagem encontram um elemento comum.” (Idem, p.30)

Iben, a nossa diretora, sempre aquece conosco. Ela se levanta. Sempre em silêncio. Enrola sua esteira de Yoga. Senta-se numa cadeira. É o único e primeiro sinal. O aquecimento acabou. Então, que comece o jogo!



*Figura 7. A atriz, diretora e escritora, Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret-Dinamarca) assistindo o Training no encontro em Ghent, Bélgica. Do lado, a musicista Elena Floris (Itália). Foto. Francesco Galli - 2018.*

## DANÇANDO COM IBEN.

Sempre que estávamos em *Training* eu me sentia dançando com Iben, embora ela ficasse o tempo todo sentada numa cadeira, abraçada às suas pernas, que dobravam e seguravam sua observação. Nunca desatenta, jamais quieta no seu interior, embora seu corpo se limitasse às vezes a mover os olhos para observar um ou outro ator, ainda que seus braços indicassem com pequenas ações, a algum de nós, um movimento ou posição inadequada na sua finalidade, seu corpo como um todo sempre dançou conosco. Às vezes me pegava, às vezes me largava e eu voava pelo espaço. Em diversas ocasiões eu precisava olhar para onde estava posicionada, conferindo que não tinha se levantado daquela cadeira. “Ela acabou de dançar comigo!”, eu repetia no meu consciente. Se Iben deslocava seu corpo para o meio do *Training*, o fazia com uma agilidade impressionante, no entanto as minhas sensações pareciam me trair. Cheguei à conclusão de que há experiências que não são visíveis aos nossos olhos, apreendi a pensar com a energia, a pensar com o coração. Dançar com Iben sempre foi a experiência mais bela que consegui vivenciar no teatro e ainda experimento, graças ao grupo *The Bridge of Winds Ponte dos Ventos*.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Do meu diário de bordo. Holstebro, Dinamarca, ano 2007.

## 2.4 A DANÇA DO VENTO.

### 2.4.1 INÍCIOS E PREÂMBULO DO APRENDIZADO.

No primeiro encontro do grupo Ponte dos Ventos, no ano de 1989, uma aluna dinamarquesa, Carolien Bering, apresentou um exercício, uma dança que ela tinha praticado com o grupo polonês, Gardzienice. Carolien executava o movimento e, com ele, toda a energia concentrada em direção ao chão, em uma espécie de corpo introvertido e frouxo com uma expiração pouco audível, normal, na sua essência. Era um movimento dançado em três passos, como uma espécie de valsa, o impulso maior era recebido quando o movimento ia em direção ao chão. Sobre o processo de assimilação desta dança e a sua transformação em um exercício do *Training*, no livro '*Book of the Winds*', Iben afirma:

Tentamos tudo juntos: o passo e a expiração. Depois de alguns dias, começamos a mudar a dinâmica. Em vez de sermos introvertidos, adicionamos outros princípios, como jogar e puxar. Foi pedido a cada ator que encontrasse suas próprias ações. Trabalhamos horas, horas e horas, inserindo novos elementos na dança. A novidade levou a energia como flechas de luz no espaço, todo o grupo estava se movendo como um organismo vivo. A energia era generosa e aspirava o cansaço, parecia incrivelmente leve.

Por último, mas não menos importante: os atores poderiam continuar dançando por horas, sozinhos ou juntos, como uma banda de jazz, improvisando com notas específicas, reunindo-se, tendo breves momentos de solos e depois entrelaçando-se novamente em padrões imprevisíveis.<sup>20</sup> (Tradução Nossa). (RASMUSSEN e ACQUAVIVA, 2019, p.12)

Iben nos mostra como a construção dos exercícios surge de maneira orgânica, nessa relação do *inside* com o *outside*, relação da qual falamos na construção do *Training*, e como esse sentido processual da construção da dança foi surpreendendo na sua execução, usando a palavra energia com propriedade e intimidade, pois para ela é mais do que familiar. Essa nova dança à qual ela se refere, que surgiu e transformou-se em um exercício do *Training*, é a Dança do Vento, um passo ternário que é desenvolvido em um andamento *Presto*<sup>21</sup>, estrutura ligada a um processo que narraremos a seguir.

---

<sup>20</sup> *We tried it all together: the step and the exhaling. After some days, we began to change the dynamics. Instead of being introverted, we added other principles, like throwing and pulling. Each actor was asked to find his or her own actions. We worked for hours and hours and hours, inserting the new elements into de dance. The new form took, spread the energy like arrows of light in the space, the whole group was moving, like one living organismo. The energy was generous and, despite the tiredness, seemed incredible light. Last but not least: the actors could go for hours. Alone or together, like a jazz band improvising, with specific notes coming together, separating, having short moments of solos, and then again interweaving, in unpredictable patterns.*

<sup>21</sup> **Presto** é um andamento musical, cujo nome deriva da língua italiana, significando "rápido" ou "pronto". É utilizado como indicação do tempo de uma obra, equivalente a "muito depressa". É realizado com uma velocidade entre 170 e 200 batidas por minuto (bpm). Quando o objetivo é fazer o andamento ainda mais rápido, são usados entre 200 e 208 bpm.

A Dança do Vento é o exercício com o qual se inicia e culmina o *Training*. Vejamos o que Carlos Simione, ator fundador do grupo, nos disse:

A Dança do Vento tornou-se o principal polo de nosso trabalho e, com o tempo, foi confirmada como um treinamento de extrema importância para nós, enraizado, orgânico, estabilizado como uma segunda natureza em nosso corpo, como uma propriedade que nos pertence. Portanto, surgiu a necessidade de usá-lo para outros fins, para torná-lo um trampolim para outros lugares.

Na sessão de 1997, Iben convidou o músico dinamarquês Nikolaj de Fine Licht para acompanhar nosso trabalho com sua flauta. Nikolaj tocou enquanto dançávamos. Foi a primeira vez que um elemento externo - música - interferiu no exercício. (...) O diálogo com a música marcou uma nova etapa em nosso trabalho.<sup>22</sup> (CARLO SIMIONI apud ROMANA, 2001, p. 50)

Simioni nos oferece, de cara, essa característica tão sensível e especial do nosso corpo teatral, a segunda natureza. Significa que o corpo começa a sentir que ele está presente no espaço de uma forma in/adequada para a natureza social na qual ele foi estruturado. O corpo dos atores, na Dança do Vento, já constrói *poíêsis*, ele sente-se um corpo poético antes do processo de criação e estruturação da *mise-en-scene*. Vemos também como um exercício é criado no ano 1989 e oito anos mais tarde, pela primeira vez, interage com um elemento externo ao corpo do ator, a música. Este depoimento, junto ao da Iben, ressalta a qualidade de transformação e potencialidade na elaboração do exercício, assim como a sua natureza de pertencimento a um território de experimentação, laboratorial.

Neste ponto, acho necessário explicar, de forma detalhada, os passos básicos da Dança do Vento. Observemos as imagens a seguir.

---

<sup>22</sup> *La Danza del Vento divenne el polo principale del nostro lavoro e nel tempo, si è confermata come un allenamento di estrema importanza per noi, radicata, organica, stabilizzata come un aseconda natura nel nostro corpo. come una proprietà che ci appartiene. Si pose quindi l'esigenza di usarla per altri fini, di farne un trampolino per andare altrove. Nella sessione del 1997, Iben invitò el musicista danese Nikolaj de Fine Licht perché con il suo flauto accompagnasse il nostro lavoro. Nikolaj suonava mentre noi danzavamo. Era la primera volta che un elemento esterno -la musica- interferiva con il lavoro. (...) Il dialogo con la musica segnò una nuova tappa nel nostro lavoro.*



Figura 8. Na sequência de imagens, o ator brasileiro Rafael Magalhães executando a Dança do Vento. De esquerda à direita o passo ternário composto por três pisadas. A Imagem 2 mostra a pisada que eleva o corpo, procurando o ar. Foto do autor - 2019.

Considerando que a *Dança do Vento* tem um passo ternário, como aparece nas imagens acima, forneço, aqui, algumas premissas que podem nos mostrar o tempo/ritmo desta dança e a estrutura do seu passo. Farei uso de elementos alternativos que nada tem a ver com o aprendizado que experimentamos no grupo, mas que ajuda à compreensão do exercício na escrita.

- a) Usando um metrônomo (um aplicativo de metrônomo pode ser baixado em qualquer celular) deve colocar-se no andamento *Presto*, a faixa deste andamento é entre 170 e 200 batimentos por minuto (bpm), trabalharemos com 180 bpm;
- b) Quando o metrônomo está executando a sua sonoridade, o ator pode se colocar em posição para dar início ao entendimento corporal do passo da dança. O ator começa a marcar com os pés o mesmo tempo do andamento do metrônomo, onde cada batida é uma pisada no chão, alternando as pernas. O ator vai perceber que é um ritmo constante sem *stops*. Passando o tempo todo de uma perna para outra;
- c) Cada vez que são feitas duas marcações ou pisadas, na terceira pisada há uma ênfase provocada por uma pequena flexão, que é feita no joelho da perna onde corresponde esta ênfase. Na Dança do Vento, esta flexão no joelho, implica um deslocamento ou transferência do peso do corpo para a perna onde o joelho é flexionado, sendo um passo ternário, a cada duas pisadas, a terceira é a ênfase junto com a transferência do peso do corpo (*Corresponde às imagens 1 e 4 da sequência acima*). Na hora da prática, percebemos que esta ênfase acontece na perna contrária à ênfase anterior, o tempo todo.
- d) Tenhamos como medida o andamento *Presto*, com 180 bpm= 180 pisadas por minuto. Neste caso, um passo ternário é composto por 3 pisadas, onde a terceira pisada (a ênfase) completa o passo. Assim, se dividimos as 180 pisadas por 3 pisadas que



conformam o passo ternário, obtemos justamente 60 passos ternários. Quer dizer, que se cada ênfase fecha o ciclo de um passo ternário, então cada ênfase acontece a cada um segundo.  $60 \text{ passos ternários} \times 3 \text{ pisadas} = 180 \text{ pisadas por minuto}$  (lembramos que isto é uma alternativa para a compreensão, mas corresponde aproximadamente à execução do exercício);

e) A respiração é, dentro deste passo ternário, a força do movimento. O corpo neste estado de tensões e oposições musculares, precisa desenvolver uma respiração específica, marcada pela ênfase, uma vez que o corpo também executa uma ênfase. Na ênfase, encontra-se o ato de expirar e nas outras pisadas o ato de inspirar. A expiração tem uma pisada a menos do que a inspiração, e no ritmo da dança isto confere à expiração uma qualidade de expulsão imediata do ar, como um balão que é apertado com força de uma vez só;

f) Neste fragmento da Dança do Vento, que não é mais do que a aprendizagem do seu passo básico, a coluna deve ficar reta, sentada na bacia e os braços relaxados, sem fazer muitos movimentos. Há que prestar atenção para não deixar a boca e lábios tensos por causa da expiração, algo parecido a uma boca de peixe. Todas estas especificações colaboram para acentuar mais a oposição entre um corpo em trabalho físico, que somente vai usar as tensões necessárias para este exercício de elevada intensidade, e um corpo que evita manifestar cansaço ou tensões desnecessárias.

Prestemos atenção à nossa escolha de 180 bpm no passo da dança. É uma opção arbitrária que tomo aqui como sugestão de andamento, onde a dança alcança um ritmo adequado para sua execução. O que chama a atenção aqui é que a dança é executada hoje, dentro do treinamento, com no mínimo 30 minutos. No início, os atores desenvolviam a dança em conjunto por uma hora aproximadamente, e depois ficavam em duplas, em pequenos grupos, ou sozinhos, um observando, outros fazendo anotações, se intercambiando, por aproximadamente duas horas mais.

Em qualquer uma das situações, 30 minutos é um tempo considerável, compreendendo que, depois deste tempo, virão mais exercícios que fazem parte do *Training*. Nestes 30 minutos, os atores desenvolvem 1800 passos ternários, convertidos em 5400 pisadas. O esforço concreto, em referência a Laban, e o impulso interno desenvolvido para alcançar estabilidade na Dança do Vento é relevante, uma vez que este esforço não se concentra somente no próprio corpo e na sua cinesfera, mas também na relação de cada corpo com o espaço que implica outros corpos nas suas cinesferas. Assim, neste passo simples podemos observar os seguintes detalhes: 1) o corpo é obrigado a manter um passo

ternário, ritmado, com uma ênfase e uma respiração; 2) esta ênfase provoca uma transferência do peso do corpo; 3) o corpo não está nunca em equilíbrio em função de um eixo central fixo. Ele se desequilibra na passagem das pisadas e sobretudo na ênfase, onde o joelho é flexionado.



Figura 9. Na sequência de imagens, observamos o ator brasileiro Rafael Magalhães mostrando o passo ternário – 2019. Imagem 1, primeira pisada que provoca o deslocamento do peso para a outra perna; Imagem 2 é onde a perna contrária à imagem 1 vai empurrar o corpo em direção ao ar; Imagem 3 é o corpo no ar; Imagem 4 é a queda com a ênfase fazendo a flexão na mesma perna da Imagem 1; Imagem 5, o peso é deslocado para a outra perna para começar de novo a sequência a partir da perna contrária à Imagem 1. Foto do autor. (ano 2019)

Os atores estão aqui trabalhando com o descentramento do corpo, com a intenção de tirar do corpo a influência do *socius*, do seu convívio cotidiano. Ninguém caminha pela rua, nem fica em casa, fazendo um passo ternário. O ato de caminhar, no dia a dia, é uma transferência constante do peso, o tempo de equilíbrio instável do corpo é muito maior do que o tempo em que o corpo está em pleno equilíbrio, uma articulação tempo/espço, onde o eixo central do corpo acompanha o movimento da caminhada. Na Dança do Vento é igual, o equilíbrio instável permanece o tempo todo, no entanto permanece amplificado, dilatado, faz parte da construção da segunda natureza, é quase uma imposição ontológica da dança, uma vez que ela é um movimento dos ventos.

Aqui, neste passo base da Dança do Vento, as oposições e tensões musculares, às quais Meierhold, Decroux e Barba se referem nos seus trabalhos, tensões provocadas no corpo que executa o exercício, vão colocando um desafio que implica um esforço concreto que gera um impulso e potencializa a energia, nessa busca incessante do corpo poético. O equilíbrio instável decrouxiano é construído aqui a partir de oposições musculares, e quase nunca se torna estável na Dança do Vento.

#### 2.4.2 O VOO NA DANÇA DO VENTO.

No passo base da Dança do Vento, há uma partícula de movimento de certa complexidade na sua execução. É o momento em que, segundo as sequências mostradas, na imagem 2, o corpo é impulsionado para cima e começa a alcançar voo, colaborando com o deslocamento pelo espaço. Vejamos como este acontece:

- 1) Depois que o joelho é levemente flexionado e, simultaneamente, o peso é transferido na ênfase, seguido dele, vem uma pisada que merece atenção. Por exemplo: se o acento acontece com a perna esquerda, à perna direita corresponde a próxima pisada do passo ternário;
- 2) Esta pisada vai impulsionar o corpo para o alto, em direção ao teto ou céu. Das três pisadas, que conformam o passo ternário, que cumprem a função de se manter no chão, há dentro delas uma que vai no sentido contrário, procurando o ar, procurando um voo. Uma pisada de contra impulso, pois leva em si a flexão do joelho em sentido contrário, para onde será direcionado o corpo, oposta ao sentido do movimento. Chamemos esta pisada, de pisada oposta.
- 3) Na ordem do acontecer, a partir do corpo estático, o ator faz um primeiro impulso, com qualquer perna, para cair na ênfase, depois passa para a outra perna e acontece a pisada oposta, que o eleva; depois a pisada da queda, que vai transferir esta dinâmica para a pisada da ênfase novamente, que vai segurar o peso, e assim sucessivamente. Pisada da ênfase / Pisada oposta / Voo / pisada da queda / Pisada da ênfase (na perna contrária da primeira ênfase) / Pisada oportuna / Voo / (...).



Figura 10. Nas duas imagens observamos, à esquerda, o ator brasileiro Rafael Magalhães - 1998. A atriz brasileira Tatiana Cardoso e o ator finlandês Mika Jussela, à direita, em pleno voo da Dança do Vento - 2018. Fotos. Francesco Galli.

Vejamos o que nos comenta o ator argentino, Guillermo Angelelli:

Penso que, um dos princípios que se deve trabalhar primeiramente, é a qualidade da energia, é uma energia leve, trabalhamos sobre a leveza

com um corpo com peso, isso é o que me parece interessante, que não se trata de passar por cima da ideia de peso, senão que usamos o peso para ir ao ar. Tem esse momento de flexão na ênfase, onde esse peso está segurado no abdome e desde aí vamos a procurar o ar. Muitas vezes vemos novos aprendizes tentando tomar o ar, e tomar o impulso desde cima, carregando mais o peito, carregando mais os ombros e isso faz com que a coluna perca flexibilidade, ao invés de compreender que na medida em que a gente entrega o peso na flexão, em direção ao céu, a coluna se mantém flexível, e isso permite uma maior leveza, uma maior suspensão também, do que se a coluna estiver rígida.<sup>23</sup>

Percebemos na fala de Angelelli, que aqui se sinaliza uma *oposição*. Corpo com peso e leveza, que ele traduz como energia leve. Uma oposição que se instaura como instrumento decisivo na modulação da energia. Uma tensão. Um corpo pesado que se torna leve é um corpo que vai contra o seu peso, contra a sua natureza primeva. O corpo do ator tendo já assumido um passo ternário. Porém, começa a se habituar a este passo. A pisada que impulsiona para cima, no impulso do vôo e do deslocamento, faz ressurgir um novo contratempo, a incessante de uma nova natureza, gerando a modulação da energia, qualificada como uma energia leve. Um novo impulso começa a ser desenvolvido no trabalho da dança, um impulso relativo. O impulso relativo refere-se ao espacial, a uma intenção consciente que dialoga com o entorno e tem na sua base o conhecimento do impulso concreto ou impulso natural relacionado com qualquer ação. Aqui o espaço começa a interagir com o corpo do ator, mas o corpo do ator começa a moldar esse espaço, justamente, com as interações que faz com ele. Princípios dos estudos de Laban que coincidem com este trabalho.

Neste ponto, a Dança do Vento se converte, no meio do *Training*, e no corpo de cada ator, em um instrumento, uma estrutura, uma forma de se movimentar em uma segunda natureza, como disse Carlos Simioni. Digamos: A Dança do Vento, vem começar a fazer parte de uma maneira de estar, de um princípio de estar neste espaço do *Training*, desenvolvendo uma nova presença, se torna natural para os atores, dentro do espaço que foi criado para este jogo. E a ela se soma uma série de ações, reações e interações que descreveremos a seguir.

#### 2.4.3 INTERAÇÕES NA DANÇA DO VENTO/AS AÇÕES FÍSICAS.

Esta prática continuada, durante anos, do *Training* colabora em dois sentidos:

---

<sup>23</sup> Guillermo Angelelli. A partir de entrevistas feitas por mim aos atores. Não publicada.

1) O ator continua a desenvolver o seu trabalho com a energia. Ele continua a trabalhar com essa segunda natureza que nunca está pronta, que não está acabada, que vai além dos fatores do tempo e do espaço, porque depende da idade de cada ator e dos materiais e heranças que ele vai acumulando. Um ator de sessenta anos, não faz a dança como quando tinha trinta. No entanto, a pulsação, o reconhecimento da energia que ele desenvolveu durante anos, permanece latente no seu pensamento corporal, na memória do seu corpo que é feita a partir do hábito, quer dizer, por habitar ele e nele esta prática, nisso reside também um aspecto de beleza, de ética e de estética, que está implícito no trabalho do artista. É como um ritual de purificação, como um ato de limpeza, sempre na busca pelo retorno ao corpo transparente;

2) É uma maneira de manter as ações do grupo mais coesas. É como se no afastamento dos corpos e o retorno aos seus territórios, trouxesse uma espécie de prenúncio de clivagem, de rasura, que precisa ser refeita a cada instante do reencontro. Mas, esta rasura não está relacionada com quebra, ela reside na experiência vivida, no percurso do tempo e no deslocamento dos espaços. Os próprios atores, quando consultados, reivindicam esta continuidade do *Training*. Esta prática traz as reconexões dos fluxos energéticos do grupo.

As interações da Dança do Vento e as ações físicas contidas nela trazem, na sua prática, uma pulsação coletiva, como um grande núcleo que vibra na mesma intensidade e reverbera nos corpos de cada um. Retomemos então a narrativa das ações, que são desenvolvidas, no momento em que Iben sai do Aquecimento e senta-se em uma cadeira para assistir o *Training*. Isto é um sinal para os atores conformarem um círculo e um ator fazer uma espécie de chamado, com uma canção, ‘*Campanas de Sol*’, e todos se juntam a este canto. É como uma espécie de aboio, um chamado de comunhão.

Ator: *Campanas de sol* /

Todos: *Que rompen cantando el silencio* /

*Amor / Puente de voz / Que me transporta al misterio* /

*En tu resplandor / Estoy protegido del viento* /

*Del olvido que borró / Todos los pasos ajenos* /

*Presencia que reposa intacta* /

*Amor para ti no se hicieron / Tiempo lejanía y murallas*<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> *Sinos de sol / Que irrompem cantando o silêncio / Amor, ponte de voz / Que me transporta ao Misterio / Em seu resplendor / Estou protegido do vento / Do olvido que apagou / Todos os passos alheios / Presença que repousa intacta / Amor para ti não foi feito / Tempo, distância e muralhas.* (Tradução Nossa)





Figura 12. Na imagem, os atores em círculo para dar início ao Training. Foto. Francesco Galli - 2018

Aqui começa a *Dança do Vento*. Mas, como ela já foi desenvolvida durante anos, aparece já internalizada nos corpos dos atores, convertida em um instrumento de trabalho. Assim, o círculo é quebrado e cada ator toma diferentes direções. Uns atravessam o círculo, outros se espalham por todo o espaço. Os primeiros minutos, embora os atores estejam em conjunto, com uma mesma pulsação definida pelo passo ritmado e pela respiração, ficam por momentos em solidão no meio do conjunto, cada um consigo mesmo, e começam a trabalhar novas ações, tendo a dança como base, continuando a se movimentar e entrecruzar. Vejamos estas ações e como se relacionam consigo mesmas no corpo de cada ator:

1) *STOPS*. Os *stops* são desenvolvidos em uma espécie de corte instantâneo da movimentação. O movimento fica suspenso, retido por uma parada total. Um corte radical na relação tempo/espaço. Como quando uma complexa maquinaria se detém, de vez, sem o uso da frenagem que implica um pequeno deslocamento nessa dupla tempo/espaço. É algo puramente instantâneo. Quando observado, é como se um filme se detivesse, mas guardando e protegendo a energia que os corpos estão desenvolvendo. Estes *stops* têm implícitos, como condição, que devem ser feitos com o corpo no equilíbrio instável. Neste exercício, Iben sempre nos lembra:

Nunca se esqueça que durante o stop o peso está sempre em uma perna, nunca no meio e nunca nas duas.(...) É importante que, quando parar a

dança, a ação não morra dentro de vocês. Quando você faz o stop, a tensão não deve desaparecer do corpo. Fazer o stop não significa parar primeiro e depois mover-se para uma pose. Uma pose é vazia porque nela a intenção morre. O estômago, no entanto, nunca deve morrer. Vejo que muitos de vocês, preocupados com o stop, perdem a riqueza e a beleza das imagens que encontraram na dança.<sup>25</sup> (IBEN apud ROMANA, 2001, p. 20)



Figura 13. O ator Rafael Magalhães (Brasil) se inter-relaciona através de um Stop com o ator Miguel Jerez (Espanha) desenvolvendo a Dança do Vento. Foto. Francesco Galli - 2016.

---

<sup>25</sup> “Non dimenticate mai che durante lo stop il peso sta sempre su una sola gamba, mai nel mezzo e mai su tutte e due. (...) È importante que nell momento dello stop nella danza, l'azione non muoia dentro di voi. Quando vi fermate la tensione non deve scomparire dal corpo. Inserire uno stop non significa fermarsi e mettersi ‘in posizione’. A posizione è vuota perche in essa l'intenzione muore. Lo ‘stomaco’, invece, non deve morire mai. Vedo che molti di voi, preoccupati dallo stop, perdono la ricchezza e la beleza delle immagini che avevano trovato con la danza” (Tradução Nossa).



Esta fala da Iben chama a atenção para não trair a natureza do exercício. O *stop* não deve ser traído. Trair o *stop* seria antecipar-se a ele, antecipar-se ao acontecimento, ao conhecimento, preparando uma pose ou perdendo as tensões implícitas no exercício, não permitindo que o *stop* surpreenda o corpo. É uma ação difícil, uma vez que as ações surgem precisamente do próprio corpo, não havendo uma ideia que comande. A ideia não pré-existe ao corpo, “a ação é conhecida em si mesma, uma vez que pertence à esfera da subjetividade, uma vez que é um fato em relação de conhecimento imediato consigo mesmo” (HENRY, 2012, p.90). Dessa forma, não existiria ação original que não fosse aquela que surge pelo acontecimento. Sendo assim, o *stop* poderia considerar-se uma ação fictícia? Ou o *stop* é toda uma verdade implícita na sua originalidade como ação comandada pelo corpo? Qualquer comando vindo da pura subjetividade do corpo, que é o corpo mesmo, embora original, vem de um esforço. O problema então, não reside no comando, reside no comportamento do corpo a partir deste comando, pois é ele mesmo que freia a si mesmo, é ele quem mutila a si mesmo a continuidade da dança. Esta prática pertence ao auto-domínio profundo do eu, portanto, do corpo.

2) PUXAR E JOGAR A ENERGIA. Os corpos se auxiliam de dois recursos que os ajudam a absorver o cansaço e seguir em frente. Os atores precisam testar suas capacidades de produzir esta energia, a cada instante, para se manter em movimento. E em uma única ação, mantendo a Dança do Vento, o ator puxa o ar, respirando com o corpo, todo oxigênio, puxando energia de fora, para devolvê-la através da expiração. Eu pego de você, ar, a sua energia, e lanço para você, ar, a minha energia. Considero esta ação generosa, imprimindo ao movimento uma beleza que reside na troca, no intercâmbio. Os corpos dos atores não estão intercambiando ainda entre eles. Esse lançamento, essa recepção de energia, é com o ar, com o vento e nos reafirma quanto somos e fazemos parte dessa grande maquinaria que se chama natureza.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Nos volumes de *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuze e Guattari concebem a ontologia como geologia, concebendo a Terra não como um espaço onde habitam seus elementos físico-químicos, orgânicos, etc. Mas a Terra como a grande máquina. Usam o termo da Mecanosfera. Esta filosofia pós estruturalista não concebe oposição entre homem e natureza, entre natureza e indústria, mas aliança e simbiose.



Figura 14. Na sequência de imagens, o ator Rafael Magalhães, puxando e jogando a energia. Prestar atenção ao corpo sempre em equilíbrio instável. Foto. Luis Alonso-Aude - 2019.

Considero importante relacionar este exercício do *Training* com aquilo que denomino como *felinez* e energia relativa. Na Dança do Vento podemos localizar as duas características associadas à *felinez*. A primeira, quando os atores estão obrigados a evitar pisadas que façam barulho no chão, isto significa evitar pisadas fortes, imprimindo ao movimento, como princípio, um trabalho com a oposição leveza/peso. Implicando, como dissemos anteriormente, um comprometimento de toda a musculatura do corpo concentrado neste sentido. Uma sobrecarga no peito do pé que executa quase incessantemente o passo ternário da dança. Estes princípios são percebidos na dança moderna e na dança contemporânea. A segunda qualidade surge a partir do *stop*. Quando o *stop* é realizado, a energia é segurada, protegida no próprio corpo do ator. Na sequência, chega o momento no qual o ator está imóvel, mas interiormente vivo, sua energia também deu uma pausa no *stop*, mas continua viva no interior do corpo, a sua vida interna está potencializada, pronta para, novamente, começar a mover-se, como uma explosão e se espalhar. Antes do novo movimento, a *felinez* cumpre seu papel, ajuda o corpo a encontrar seu impulso mais concreto, mais primitivo. Por outro lado, a energia relativa é aquela esfera onde o ritmo, como um fluir, permite que a energia se comporte, dance, promova, pulse, flua, percorra e se manifeste no seu território imanente, o corpo, e ofereça essa riqueza visual para quem observa.

Leveza pelo salto, pesada pela queda, rápida ao se espalhar pela explosão, são qualidades de energia experimentadas na dança, pela *felinez* e a energia relativa que está presente em toda a complexidade do movimento. E estas qualidades energéticas são as que provocam o movimento e são provocadas por ele, já começam a constituir o sentir do corpo. “O corpo não é apenas o movimento, é também o sentir somado à decomposição do

pensamento - concebida, neste contexto, como a decomposição da faculdade de sentir- e com tal, mostra precisamente que a essência do sentir se constitui pelo movimento” (HENRY, 2012, p.99).



*Figura 15. De esquerda à direita. A atriz Jori Snell (Dinamarca) e o ator Guillermo Angeleli (Argentina) executando a Dança do Vento. Guillermo e Jori se encontram no Stop e consequentemente desenvolve a Felinez, um instante antes dele dar continuidade à dança. Fot.o Francesco Galli- 2016.*

Os *stops*, o puxar e lançar a energia, são ações físicas concretas que são praticadas dentro da dança. Estas ações auxiliam na complementação do trabalho de preparação do ator, uma vez que o movimento começa a despertar o sentir no corpo, e estas ações físicas são a ponte que constituem os sentimentos. Stanislavski já afirmava: “A verdade das ações físicas e a fé nelas provocam a vida do nosso psiquismo” (VÁSSINA, 2015, p.308). De fato, existe uma vida das ações externas verdadeiras, que são construídas, alinhavadas, e uma vida de ações internas que vai sendo lavrada concomitantemente com a criação do tecido externo, é um jogo poético com as denominações que Stanislávski fez das ações físicas e suas relações com o sentimento. Mas o mestre russo vai mais fundo, quando reflete sobre as ações físicas e o fato de estar (presente) existindo em cena. Aqui reproduzo o texto íntegro, pois foi impossível fazer um recorte do mesmo.

O segredo principal reside em que a lógica e coerência das ações físicas e dos sentimentos o conduzem até a verdade, esta desperta a fé e todo este conjunto dá origem ao “eu existo”. O que significa “eu existo”? Ele significa: existo, vivo, sinto e penso em uníssono ao papel. Em outras palavras, o “eu existo” conduz à emoção, ao sentimento, à vivência. “Eu existo” é a verdade concentrada no palco quase absoluta. A criação no

palco do estado de “eu existo” é o resultado da qualidade de aspirar a uma verdade cada vez maior, até chegar ao absoluto. Lá, onde há verdade, a fé e o “eu existo”, inevitavelmente nasce a vivência verdadeira, humana (e não atoral). São as mais fortes “iscas” para o nosso sentimento (VÁSSINA, 2015, p.308).

O que parece surpreendente ao nosso olhar é como o gênio russo já constatava que o estar em presença, de corpo e vida absolutos (e não atoral), é a base da total existência no palco. Embora o corpo não tivesse ganho ainda a importante discussão que mais de meio século depois veio construir sobre si mesmo, Stanislávski propunha, para as convenções da época, uma revolução no corpo do ator, nada cartesiana. Hoje, junto ao “eu existo”, teria um “eu imano”. Imano, do verbo imanar que é sinônimo de emanar e ao mesmo tempo uma palavra que guarda relação com a raiz da palavra imanência, coisa que pertence a si mesmo na sua essência, na sua substância, na sua permanência. O corpo é imanência, então para além de existir, o que faz parte de uma reflexão, de uma ideia externa ao corpo, fictícia ou real, o corpo imana, magnetiza, está e irradia, também emana, projeta na sua presença, com sua energia. Aqui reside a relação entre o “eu existo” com o “eu sou eu”, complementos dialéticos de uma presença cênica do ator que se estabelece, por exemplo, a partir das ações físicas dentro da Dança do Vento.

Depois deste momento de solidão-coletiva, os atores desenvolvem os mesmos princípios, se intercambiando entre eles. Os corpos se entrecruzam, com saltos, *stops*, experimentando a qualidade da felinez. Mantendo a Dança do Vento, lançando um ao outro a energia de cada um. Corpos generosos, que agora puxam energia do ar, lançam para o colega, e outro colega devolve para o ar ou para o corpo de um outro ator. Assim, vai se desenvolvendo essa maquinaria de corpos.

#### 2.4.4 ESTRUTURAS DE JOGO NA DANÇA DO VENTO.

Há algumas estruturas que Iben criou junto com o grupo, inserindo dentro da Dança do Vento aspectos relativos que chamam a nossa atenção, centrados mais no conjunto, acentuando princípios já desenvolvidos. Há diversos jogos inseridos dentro do jogo iniciado. Estas estruturas referem-se a encontros entre os atores, marcados por círculos, linhas e cantos, embora tenham uma ordem preestabelecida para acontecerem, na sua execução vão tendo início e fim de maneira espontânea, como uma conexão que existe entre todos os envolvidos.

1) CÍRCULO. Todos os atores criam um grande círculo. Cada um vai ao centro e desenvolve a dança até passar a energia para outro ator através de um lançamento. O ator

começa a desenvolver a sua energia nesse centro. Cada um fica concentrado na sua cinesfera, mas desta vez, esta cinesfera, que está composta por infinito número de aros ou anéis, aros que se movem em todas direções em torno do corpo do ator, está agora localizada dentro de um círculo, que conforma outro aro, outro anel. Um corpo que pulsa, dentro de anéis energéticos, inserido em outro anel composto por corpos em suas cinesferas pulsando em seu conjunto circular. O corpo que está no centro, faz uso de todos os recursos que foram desenvolvidos até aqui, na dança. Mas ele vai ter uma certa liberdade de experimentação de novas ações e movimentos provenientes da sua relação consigo mesmo e com o espaço, fazendo uso de impulsos relativos a cada interação;

2) LINHAS E CANTOS. Os atores criam duas linhas no espaço, uma frente à outra, com uma separação considerável entre elas, criando um corredor que permita a interação de uma dupla. Cada dupla é conformada aleatoriamente. Quando um dos corpos, decidido a ser o primeiro, entra nesse espaço entre as linhas, é uma espécie de chamado para que outro corpo se adira ao *jogo*, segundo o desejo e as vontades energéticas desse outro corpo. Estes dois corpos, dançando nesse corredor conformado por corpos que não param de dançar, começam a intercambiar livremente, lançar um ao outro a *energia*, realizando saltos no limite do alcance de cada um, com *stops*, com improvisações, dançando juntos ou se afastando, lutando e se reencontrando, voando e se cruzando no ar. Importante ressaltar, que enquanto toda esta estrutura acontece, onde outros corpos vão trocando com a dupla que está no corredor e ocupando o lugar dela, os atores cantam enquanto permanecem dançando nas linhas. São cantos que também têm uma ordem para acontecer, onde está marcado quem é a voz que inicia cada canção.

*YO SOY OGUN BALENYO*<sup>27</sup>  
*Yo soy Ogun Balenyo /*  
*Y vengo de los olivos /*  
*A darle la mano al enfermo /*  
*Y a levantar los caídos.*

(Um ator canta primeiro e depois o restante do grupo repete enquanto o *Training* acontece neste momento das duas linhas e o confronto das duplas dentro do corredor).

---

<sup>27</sup> *Eu sou Ogun Balenyo/ E venho das oliveiras / A dar a mão ao doente / E a levantar os caídos.*  
(Tradução Nossa).

## yo soy Ogun Balenyo

yo soy O - gun Ba len yo y ven go de los o li vos a dar le la ma no alen

12  
fer mo y'a le van tar los ca i dos

Figura 16. Canção 'Yo soy Ogun Balenyo', cantada durante a execução do Training, canção de República Dominicana. Originalmente possui outro tempo musical. Adaptada ao ritmo da dança do vento por Guillermo Angeleli. Escritura da partitura: Elena Floris - 2019

### OU E LE

*Ou e le makasi mane bane / Ou e le makasi bane ba  
Le pa le mane bane / Le pa le mane ba  
Ou e le pase maniba / Ou e le passe  
Ou e le / Ou e le / Ou e le.*

### CANON

### ou e le

(phonetic half french writing)

ou e le ma-ka-si ma-ne - ba-ne ou e le ma-ka-si ma-ne - ba le pa le ma-ne -

12  
ba-ne le pa le ma-ne - ba ou e le pa - se ma - ni-ba ou e le pa - se

25  
ou e le ou e le ou e le ou e le

Figura 17. Canção "Ou e le". Canção popular do francês créole. Escritura da Partitura: Elena Floris - 2019.

## SERENÔ EU CAIO, EU CAIO

Serenô eu caio eu caio/ Serenô deixar cair  
Serenô da madrugada /Não deixou meu bem dormir.  
Minha vida ai ai ai /É um barquinho ai ai ai  
Que navega sem leme e sem luz  
Quem me dera ai ai ai / Que eu tivesse ai ai ai  
O farol dos teus olhos azuis.

### Serenô eu caio, eu caio

se-re - nô eu ca - io ca - io se-re - nô dei - xai ca - ir se-re - nô da ma - dru - ga - da

13 não dei - xou meu bem dor - mir mi - nha vi - dai ai ai è um bar - qui - nhoai ai na - ve - quem me de - rai ai ai se - cu - ti ve - ssei ai ai os fa

22 1. gan - do sem le - me sem luz 2. róis de teus ol - hos a - zuis

Figura 18. Partitura da canção 'Serenô', usada durante a execução do Training, canção popular infantil brasileira. Composição. Antônio Almeida. Escrita da partitura: Elena Floris - 2019.

RITMO. O ritmo na Dança do Vento nasce do próprio âmago do movimento que é construído a partir da re/produção de um passo ternário. O passo ternário é re/produzido a cada segundo e junto com ele o corpo como um todo também executa ações que conformam um complexo movimento territorial. São concatenações, costuras de microações que vão estruturando esse fluir que ganha uma natureza orgânica, não o orgânico relacionado com a cena, mas diretamente atrelado a esse órgão vivo e pulsante que é o corpo. Eugenio Barba ao falar do ritmo e se referindo a Meierhold, questiona:

Qual é o desenvolvimento mais alto do corpo humano que possui a capacidade de expressão requerida na cena? É a dança. Porque a dança é movimento do corpo humano na esfera do ritmo. A dança é para o corpo o que a música é para o pensamento: forma artificial e instintiva. (...) A mecânica é, de fato, a parte da física que estuda o movimento e equilíbrio dos corpos. Bios, significa vida, então biomecânica é o estudo do movimento e equilíbrio dos corpos em vida. Uma série de exercícios que sustentam-se essencialmente na contínua 'dança do equilíbrio'

permitem ao ator criar o ritmo cênico cuja essência é a antítese do real, da vida cotidiana. (BARBA, 2010, p.313).

O corpo, sendo natureza, re/produz um passo ternário, e pela sua subjetividade, ele decifra um ritmo com cadências e compassos. Além do passo ternário e do corpo em ações, a dança se torna mais complexa, quando os atores cantam canções com melodias que não dominam o ritmo da dança, mas que precisam se ajustar ao ritmo pulsante do corpo. Os silêncios, que são suportes da estrutura do ritmo e não podem ser percebidos somente como um fenômeno atrelado à escuta do ouvido, nascem dos *stops*, dos lançamentos e do próprio passo que, quando executado nas relações de círculos e linhas, faz os corpos dos atores ficarem em silêncio, aqueles que não estão no foco do exercício embora não parem de executar o passo ternário. É o silêncio do corpo pulsante, não quer ser percebido, pois ele cede para os corpos em foco, a força da percepção geral do movimento. E assim, entre cantos, *stops*, lançamentos e relações de jogo em seu conjunto, surge o ritmo, que não se acha somente no corpo dos atores, o ritmo da Dança do Vento, mas nesse *corpus* complexo que é a própria dança, um *corpus* de vida, energia e pensamento, porém de conhecimento.

No caso das linhas e os encontros das duplas, não há muito que ressaltar, pois os princípios que são desenvolvidos partem das explicações e especificações já feitas neste item da Dança do Vento. No entanto, sinalizo aqui novamente a aparição das oposições que já foram implementadas pelos atores em *Training*, implicando músculos, nervos, gerando tensões, gerando novas qualidades de energia. Mas neste caso especial, a oposição se encontra entre o passo da dança sendo mantido e os cantos que são emitidos em conjunto. Cantar dançando, cantar trabalhando. A este respeito, Luis Otávio Burnier, antigo aluno de Decroux, relembra:

Decroux sempre cantava durante o trabalho. O ritmo da canção guiava a velocidade do movimento, enquanto a intensidade da voz guiava o dinamismo. Às vezes cantava sozinho dirigindo-nos a todos, outras vezes, todos nós, cantávamos com ele fazendo os exercícios. Sempre utilizava a voz. Velhas canções francesas ou inglesas. (BARBA, 1994, p.139)

Este trecho, extraído do *Tratado de Antropologia Teatral*, no capítulo *O Corpo dilatado. Notas sobre a pesquisa do sentido*, possibilita-me analisar os cantos do grupo Ponte dos Ventos, em plena execução do exercício da dança, como um ato de prolongação dessa dilatação do corpo à qual o próprio Decroux se referia. No entanto, ao invés da voz guiar a dinâmica do movimento, aqui o movimento, o ritmo da dança é o que produz o



dinamismo da voz, sua natureza e força. A voz nasce do esforço. O esforço reside no interior do corpo, no lugar primevo. Ela está carregada dessa energia primordial com a qual é produzido o canto. Na nossa compreensão a partir do *Training*, os corpos se dilatam pela incessante execução, puramente física, de exercícios, que nos fazem localizar, produzir e potencializar as energias dos corpos em questão. Se a voz é uma prolongação do corpo no espaço, então esse corpo dilatado vai expandir ainda mais a sua energia com o canal da voz. O uso da voz aqui como canto, colabora para o desenvolvimento em profundidade de um centro do qual essa voz sai. A voz é um sopro de vento, uma respiração, um hálito, que ao ser expulso e por uma ação consciente do nosso organismo, provoca sonoridades ao perpassarem pelas cordas vocais. Então, esse ar, esse sopro, esse hálito, não é mais do que o próprio impulso, esforço de onde surgem os movimentos e ações que provocam preenchidos de energia.

Sobre o ator dentro de um círculo, este encontro foi criado por instinto da Iben e seus parceiros ou pelo resultado dos corpos em conexão espacial, de qualquer forma, ganha uma atenção na nossa análise. O formato destes aros ou anéis de energia, que conformam a cinesfera, com um outro aro, anel, conformado pelo círculo dos atores em volta, sugerem o símbolo da Física Quântica<sup>28</sup>, um átomo<sup>29</sup>. Quântico é uma referência ao evento físico da quantização, que consiste na alteração instantânea dos elétrons, que contém um nível mínimo de energia para um superior, caso sejam aquecidos. Se fizermos um desenho em forma de linha contínua, dando seguimento ao percurso do movimento dos atores, neste momento do *Training*, teríamos diversos aros energéticos em círculos concêntricos, um dentro do outro. Uma espécie de especulação na nossa análise. Mas, bem que mereceria uma pesquisa mais aprofundada sobre este tipo de relação espacial, sensorial desses corpos, como entes produtores e moduladores de energia.

No livro “*The Book of the Winds*” em “*The wheel, the celebration and the garden*” (A roda, a celebração e o jardim), Francesco Galli, o fotógrafo do grupo, que também é diretor teatral, faz esta inquieta observação:

Se você me pedisse para fazer uma síntese gráfico-visual do grupo Ponte dos Ventos, eu desenharia a imagem de uma roda. Cada ator é um único sujeito projetando-se externamente, ainda ligado aos outros sujeitos, por um núcleo central, um vazio que permite que ele se mova

---

<sup>28</sup> Ela compreende diversos fenômenos associados aos átomos, moléculas, partículas subatômicas e a quantização de energia. Mesmo que a teoria da física quântica esteja focada nos fenômenos microscópicos, estes são refletidos em todos os aspectos macroscópicos, uma vez que todas as coisas no universo são feitas a partir de moléculas, átomos e demais partículas subatômicas.

<sup>29</sup> Sistema energético estável, eletricamente neutro, que consiste em um núcleo denso, positivamente carregado, envolvido por elétrons.

e lhe dê uma razão de ser - um pequeno universo em si mesmo. A roda é uma metáfora que corre o risco de banalizar-se, é útil para mim. sugere tanto a sensação de fluxo quanto a relação dinâmica, única, entre os componentes do grupo e você. É um dos símbolos mais comuns usados para indicar o tempo. Está desenhado na bandeira dos 'rom', um povo sem terra, nômades que deixaram a Índia nos tempos antigos e ainda estão em movimento".<sup>30</sup> (Tradução Nossa). (GALLI e RASMUSSEN, 2018, p.196)

Tomarei emprestado de Galli o uso da roda como visualização de um coletivo que pulsa no meio de um *Training*. A roda também traz em si a presença de um deslocamento, de uma transgressão. A roda admite a fronteira como evasão, como procura, como ruptura, transporte de corpos, alimentos e coisas. As rodas conformam estruturas, maquinarias complexas, elas transmitem energia, umas às outras, através da fricção ou através de movimentos de engrenagem. A roda gira e voa, se encontrar obstáculos, quanto maior o obstáculo mais a roda pode sair do seu eixo e pular, saltar, cair fora do corpo ao qual ela está atrelada. A roda gira em si, mas quando gira se coloca constantemente e concomitantemente em uma articulação espaço/tempo. De novo, uma oposição girar em si v/s girar para outro, para outro ponto, para outro espaço, para transportar, inclusive, outros. A roda é pura física, concreta, utilizada por Galli como metáfora para falar de conexões inteligíveis, energéticas, espirituais.

#### 2.4.5 OS PASSOS COGNITIVOS /MULTICULTURALIDADE.

Os atores se dispersam no espaço e depois dos encontros continuarão dançando, levando seus corpos a uma explosão de energia, entendido aqui como essa energia relativa ao espaço que inclui os outros corpos. Vão desenvolver saltos mais elevados, movimentos que ultrapassem ainda mais seus limites, até ir terminando com a parte final do canto "*Campanas de Sol*", canto que deu início ao *Training*, culminando em um *stop* junto com um lançamento da energia, *stop* final que coincide com o mesmo fim do canto.

A Dança do Vento, na sua íntegra, traz percepções descritas pelos integrantes do grupo *The Bridge of Winds*, como podemos constatar nas palavras da atriz Adriana la Selva (Brasil-Bélgica) e a *designer* Antonella Diana (Itália-Dinamarca).

---

<sup>30</sup> *If you were to ask me to do graphic-visual synthesis of the Bridge of Winds, I would draw the image of the wheel. Each actor is a single spoke projecting externally yet connected to the others by a central-nucleus, a void which allows it to move and give it a reason for being a little universe unto itself. The wheel is a metaphor that now, at the risk of trivializing, is useful to me. It suggests both the sense of flowing as well as the unique dynamic relationship between the components of the group and you. It is one of the most common symbols used to indicate time. It is drawn in the flag of the Rom, a people without land, nomads, who left India in ancient times and are still on the move.*

A Dança do Vento para mim tem uma questão relacionada ao sentido de desterritorialização e reterritorialização, é um movimento de sair e voltar, através de uma linha de fuga, de estar em um ciclo, de trabalhar nesse ciclo, sair dele e voltar. Então, é como ter círculos, um dentro do outro, concêntricos, e eles fogem. Na sua fuga vão para outro espaço. É importante a fuga porque ela acontece de forma inesperada.<sup>31</sup>

A Dança do Vento são movimentos de pontos de energia e de lançamentos de energias. Pontos e flechas. É um lugar que está entre o céu e a terra, onde é desenvolvida a dança. Há pontos energéticos que são para saltar, para tocar o chão, há lançamento de energia entre os atores, explosões de energia e também uma ação de colher a energia. Então são pontos e linhas em um espaço vazio”<sup>32</sup>

Mas até onde estas sensações traduzidas em linhas de fuga, pontos e flechas, e estes territórios, estão inseridos no âmbito da cultura e quais são as fronteiras desses territórios com o corpo Zero e as técnicas do ator, que pertencem também a uma determinada cultura social e teatral?

A Dança do Vento potencializa uma energia da leveza em oposição ao peso do corpo do ator. O corpo do ator, em sua procura por uma segunda natureza, executa um exercício, a partir do seu desejo e vontade criadora. Ele se insere em um ato de execução de uma estrutura, que vai propiciar o jogo forçoso entre o corpo social e o corpo a ser construído, o corpo teatral. Na dança descobre o corpo Zero, sua energia primordial, um corpo que a cada dança vai mais fundo em direção ao seu âmago. O corpo do ator modula esta energia e constrói um corpo *poético* com ferramentas que ele guarda, no seu convívio com a cultura onde ele foi criado e através da prática teatral, tudo fica no armazém corpóreo da pré-expressividade. E este corpo poético deve ser construído no corpo Zero, através de experimentações e com livres associações, energias relativas às características do vento, que no seu conceito está conformado por movimentos do ar em grande escala, sempre diversos, mudando o sentido e a direção incessantemente. A energia do vento é alcançada quando é achado o corpo Zero, pois este é natureza, e nele o corpo vai compreender a natureza do vento, dos movimentos, nos câmbios de direções, no equilíbrio instável constante, nas oposições e tensões musculares, nos saltos e elevações do corpo no ar, na interrelação destes corpos e no sopro sincopado<sup>33</sup>. A energia na dança do vento é honesta e generosa porque os corpos se conectam, e cedem, abertamente, uns aos outros, essa substância própria da natureza, se conectam nos princípios-que-retornam, segundo Barba,

---

<sup>31</sup> Entrevista à atriz do *The Bridge of Winds*, Adriana la Selva (Bélgica), não publicada.

<sup>32</sup> Entrevistas à cenógrafa, figurinista e iluminadora Antonella Diana e à atriz Adriana la Selva. Não publicadas.

<sup>33</sup> Proveniente da música, onde se liga a última nota de um compasso com a primeira, formando uma nota só. Essa ‘nota só’ é o acento junto ao respiro no passo ternário.

princípios que podem ser encontrados e são a base da expressão de todo ator em qualquer cultura e estilo teatral.

Estes corpos, que vêm de diversos países, portanto de culturas diversas, criando um *ensemble* multicultural, encontram um território comum que vai além do lugar do *Training*, do espaço de trabalho, da obra de arte ou até do próprio encontro com a Iben, este território comum, que não reside em uma língua comum, nem em uma grande Babel, não está em um gesto comum ou em um olhar comum, está no corpo Zero, que cada um consegue achar em si. Os corpos dos atores se conectam nesse lugar onde há princípios-que-retornam e são mais do que transculturais, porque permeiam o princípio de todas as coisas, é a sensação da infância, ele é a natureza, é o eu, é o *self*, é a Vida é o pensamento. Por outro lado, a interculturalidade, como um fato sistêmico, que irradia para todas as partes que conformam a Dança do Vento e todo este *Training*, é um fenômeno que julgo como, pertencente a uma camada, certamente de superfície, no corpo do ator, uma consideração que vem da observação e que inferi nesta pesquisa.

A partir daqui observo que, os corpos dos atores, neste encontro anual, se afetam em diversas camadas. Consigo localizar duas. Uma é a camada cultural, existencial, que é a camada da superfície, à qual me referi anteriormente; a camada das ideias, das ideologias, da política, da ética e da estética. Pertence ao que posso chamar da camada do território artificial do corpo humano vivo; é a camada do conhecimento, a camada da cultura. E a outra camada é a camada da natureza, do corpo em Vida, da imanência do corpo, da subjetividade como parte dessa imanência, do esforço, do impulso, do movimento, do eu, do *self*. Na camada artificial localizo as formas, o artifício que toma parte no processo criativo (consciente ou inconsciente), as ações conformadas e reproduzidas para alcançar um resultado, a estrutura da Dança do Vento, o *Training*, no geral, pertence a esta camada produtivista, geradora de quebras que ajudam a aprofundar e chegar à camada mais primeva. Na camada do artifício coloco todos os corpos sociais, inclusive o corpo teatral, porque é uma camada potente no seu sentido semiótico, linguístico, é a camada do *socius* em sua plenitude.

A camada da Vida, à qual me referi, é um território de pulsões, que é casa, é território do retorno, de origem e é variável na medida em que, seus movimentos de territorialização e desterritorialização são efetuados em uma outra esfera, que não é a esfera do *socius*, mas na da sua imanência. Não há incumbência externa, como a conhecemos, só se for dentro da própria natureza e os rizomas que faz entre seus elementos. Esta camada fina, sem semiótica, nem linguística, atravessa toda a raça humana. A sua natureza reside em

uma contaminação certamente especial, especial porque não é visível à nossa percepção educada para o *socius*. Nesta camada permanente, ou como chamaria Michel Henry, no contínuo resistente, que não é mais que uma percepção sobre toda substância, o ator deve encontrar um espaço para as funções, as técnicas e os elementos das culturas, e constituir, assim, o corpo teatral. Embora estas duas camadas estejam sempre em relacionamento, uma vez que não deixa de existir esse *corpus socius* como o conhecemos e do jeito que foi construído através dos séculos, é muito útil poder distinguir essa esfera da imanência e essa esfera da existência do corpo humano vivo.

Assim a interculturalidade, neste encontro anual do grupo *Ponte dos Ventos*, se situa no processo de relações pessoais, de fato, na camada onde existe a pessoa, a identidade, a construção do hábito no corpo, relacionado, de fato, com o *eu habito, ele habita*, através das reproduções de conhecimento e do convívio, gerando memória. A interculturalidade, que é um movimento de alteridades, somente acontece na camada do artifício, do que é colocado no corpo primevo, das decorações que conformam a vida do corpo primevo e que lhe permite estar em sociedade e ser distinguido, percebido como parte de um lugar em sociedade. Ligada estreitamente ao território da identidade. Na camada do primevo, a interculturalidade não faz falta, assim como não interessa a identidade, nem a sociedade, porém não é necessário o exercício de promoção da alteridade, porque quando todos os corpos vibram nesta camada eles não pensam no sentido cartesiano, eles são, eles estão e eles confluem, se transpassam e se diluem entre si, sem comandos sociais ou existenciais, eles não são nunca mais de um, nem dois, nem três, eles estão e dançam em um território, de intensidades, energia, uma esfera da *desculturalidade*<sup>34</sup>, do pulsional.

#### 2.4.6 A DANÇA DO VENTO E A FILOSOFIA OU PENSAMENTO.

*(...) toda consciência é consciência de algo, (...) o ser humano não é uma ilha, prisão, essência. Ele se define por seus contatos, pela maneira de compreender o mundo e de se compreender.* (BEZERRA, 2010, p.18)

Tenhamos em conta que estes corpos são provenientes de diversos países, conformando um encontro multicultural, corpos com diversos traços característicos, talhados nas suas

---

<sup>34</sup> Neologismo a partir do verbo desculturar. fazer perder ou perder elementos próprios da cultura de um indivíduo ou de grupo; causar ou submeter-se a processo de desculturação. No caso específico, onde aqui é usada, a palavra desculturalidade, se refere a uma esfera de sentir do corpo em *Training* onde não há cultura, onde há uma sensação total de desapropriação, sentir da imanência.

culturas. Analisando aqui o conceito de cultura, não como uma entidade espiritualizada e fechada, mas como um marcador de passos cognitivos, que determina uma certa atitude nesses corpos, atitudes que sempre estão em movimento *continuum*, em referência ao ambiente ao qual eles pertencem. Neste quesito, o corpo de um chinês e de um finlandês, são tão diversos quanto os corpos de um dinamarquês e um brasileiro. Estes corpos trazem em si, primeiramente, um centro de impulsos diversificados. Por exemplo, há corpos enculturados, que contêm em si particularidades de uma extrema sensualidade, outros, de um extremo rigor com sua própria libido. Há aqueles que conformaram e enrijeceram uma filosofia, orientada pelo pensar cartesiano, em oposição ao pensamento mais voltado à compreensão da existência, o tempo e o vazio de outros corpos. Têm aqueles que acreditam em um deus, outros testemunham as forças do universo. Existem aqueles que pertencem a ordens sociais diferentes, onde o tempo, para cada um deles, cumpre normas e exige atitudes bem distintas. Cada corpo de cada um destes atores, traz consigo estes aspectos e outros tantos que aqui não alcançaria numerar. Corpos que se manifestam como um território de contradições sociais, políticas e existenciais.

Por outro lado, tenhamos em conta que este *Training*, embora possa ser assistido como uma performance de corpos em ação, ele não é para ser apresentado como obra de arte, ele é, primeiro que tudo, o prenúncio de uma obra de arte, ele é a preparação para um trabalho artístico vindouro, ele já é *poïêsis*, mas na fase da construção da obra resultante. Assim, a comunicação entre os criadores, ultrapassa a barreira do debate de um texto preexistente ou de conceitos a serem levados ao campo da representação. Os corpos destes atores não precisam falar com a língua dos humanos, conectam-se em outro lugar no qual podem dialogar com o próprio tempo, o espaço e o vento.

Cada corpo pode ser visto como território. Deleuze nos dá uma definição de território no qual o próprio corpo se encontra, em um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente em casa. Estes corpos-territórios em *Training* possuem uma função ontológica na região das suas delimitações fronteiriças, manter coeso o seu próprio espaço de corpo-território, conter as vertentes e transbordamentos e implodir em si, opor-se em si mesmo, numa luta interna e segurar as suas experiências vividas; experiências quebradas e fragmentadas, suas contradições políticas, sociais e existenciais, para, na solidez do seu ser, esta implosão se tornar explosão controlada. Estes corpos se desterritorializam na medida em que estão abertos ao convite dos outros corpos, para quebrar as fronteiras da casa. Eles se desterritorializam, na escuta do chamado do outro no exercício da alteridade. Desterritorialização que implica uma atitude de viver em si as vivências do outro.

Exercício que somente pode ser feito se o outro corpo-território, implodido, consegue explodir controladamente e expelir sua matéria de intercâmbio, sua energia. Assim desterritorializamos um território que se torna nômade na medida que se reterritorializa, nunca voltando ao mesmo lugar do território desfeito. Um corpo-sujeito-mutante, desconcertado e desconcertante. Vivendo no empirismo dos novos conhecimentos que acionam novas experiências, novas memórias no sem-memória do território atravessável, corpo transponível, *assujeitável*<sup>35</sup>

E assim, este corpo faz um rizoma, com os outros corpos e com o espaço, em uma fração de tempo ininterruptamente. Um rizoma, cheio de conexões de ires e vires, de devires constantes. A sua raiz é o seu princípio ontológico, de segurar as bordas, as margens do rio de sensações, o seu rizoma é o intercambiar, marcado pela sua implosão e a sua explosão no atravessamento. E cria assim um equilíbrio instável, uma constante tentativa de se manter equilibrado na incessante abertura controlada das suas margens. Esse corpo é impedido a ter este equilíbrio, tornando-se assim instável, pelo fato consciente de ficar implodindo e explodindo sem cessar. E dança, eternamente, nesse devir assustador, surpreendente nos seus descobrimentos. Corpos que, ano após ano, dançam sem parar e levam consigo a mobilidade do encontro para continuar dançando na mobilidade dos seus territórios e, assim, sucessivamente, até seu leito de morte. Aí repousarão estes corpos que quando vivos, construíram estórias que partiam do sem-memória e somente se alinhavam em vivências furtivas. E servirão, em algum momento, como uma linha guia, para seguir norteando as pesquisas deste pequeno-grande território que chamamos Teatro.

---

<sup>35</sup> Neologismo meu: 'que não se sujeita, que não se segura em um sujeito fixo'.



Figura 19. Atores executando a Dança do Vento. Na primeira imagem, o grupo; na segunda imagem de trás para frente: Tippe Molsted (Dinamarca), Mika Jusela (Finlândia) e Tatina Cardoso (Brasil). Foto. Francesco Galli - 2018.

## **2.5 SLOW MOTION.**

Lembremos do final da Dança do Vento, culminando em um *stop* junto com um lançamento da energia, que coincide com o fim do canto. Este *stop* tem um curto tempo de duração, de três a cinco segundos aproximadamente. Os atores começam a mover-se muito lentamente, dentro de uma nova proposta para uma nova qualidade de movimento, porém de energia, bem diferente da Dança do Vento; este exercício é o *Slow Motion*. Em inglês, significa “câmera lenta”. Muitos atores, sobretudo do teatro ‘realista’, têm desenvolvido este exercício, mas em um outro formato, procurando o mesmo sentido que o *Slow Motion* procura: trabalhar a segunda natureza, colocando o corpo em xeque com sua natureza social, levando-o à procura de uma nova qualidade de presença cênica através da modulação da sua energia.





*Figura 20. Os atores no Slow Motion. Observemos como alguns corpos encontram-se em uma sensação de flutuação, derivado da qualidade da energia que aqui se desenvolve. Foto. Francesco Galli - 2016.*

O *Slow Motion*, podemos pensá-lo, igualmente, a como pensamos uma caminhada cotidiana em câmera lenta. Mas, aqui estamos trabalhando a partir de princípios do corpo extra-cotidianos, quer dizer, uma caminhada não habitual, com princípios diversos ao do corpo social, motivados pelo exercício de aculturação, onde estruturas e formas são impostas ao corpo do ator, imposição de formas, técnicas totalmente conscientes, para desenvolver através da sua prática, uma expressão no resultado.



Figura 21. Na foto, ao fundo, o ator Marcos Rangel Koslowski (Brasil). Na frente, o autor deste trabalho, no exercício do *Slow Motion*. Observemos o desequilíbrio dos corpos. Foto. Francesco Galli - 2018.

Para podermos ter uma maior compreensão do *Slow Motion*, desenvolvido no *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*, usarei o recurso comparativo entre a caminhada 1 (referente ao exercício feito a partir de uma caminhada cotidiana) e a caminhada 2 (feita a partir de uma caminhada extra-cotidiana).

a) A caminhada 1, a cotidiana, é a caminhada do corpo ereto, o corpo 1, o corpo social andando normalmente, só que ralentando todas as partes do corpo, como um filme em câmera lenta, o que lhe confere uma atitude de procura do corpo teatral, potencializando assim a energia e dilatando a presença do corpo. O eixo central do corpo acompanha o deslocamento do mesmo em um equilíbrio estável, não perdendo sua forma habitual. O corpo, com todos seus músculos e articulações, deve estar em função consciente deste exercício. Assim o corpo é colocado em um estágio diferente do corpo social, obrigando-o a andar na extrema lentidão, evitando tensões visíveis no mesmo, no entanto, reproduz, esteticamente, o corpo social, mas no território do corpo teatral.

b) A caminhada 2, a extra-cotidiana, base do *Slow Motion*, do *Training*, tem o mesmo princípio da caminhada cotidiana, mas a raiz do seu movimento se encontra nos joelhos ligeiramente flexionados e as pernas abertas, aproximadamente na largura dos ombros, assim, os corpos tentam se deslocar no espaço, cuidando para que a coluna esteja encaixada na bacia. Passando o peso do corpo de uma perna à outra. Usando braços e pernas de maneira livre, explorando as articulações espacialmente.

c) Na caminhada 1, o corpo todo trabalha como um bloco que caminha, normalmente, fazendo uso das articulações de forma cotidiana, como no dia a dia. O seu deslocamento não é mais do que o passo do peso em sentido frontal ou retrocedendo, onde o corpo está, visivelmente, em um equilíbrio estável.

d) Na caminhada 2, o corpo é fragmentado, usando pernas e braços assim como todas as partes articuladas do corpo do ator e, nessa fragmentação, cada parte vai tentar se mover, ao unísono, em diversas direções, em um tempo/ritmo muito lento. O corpo perde a sua forma habitual, pois ele está totalmente fragmentado. Só que essa fragmentação não vai bloquear o fluxo da energia nas articulações, ao contrário, a energia que vai sendo modulada vai passar de uma fração do corpo, a outra, de maneira contínua e leve. A fração de tempo em que atua o desequilíbrio é maior do que o tempo em que se experimenta o equilíbrio do corpo.

Aqui, podemos observar algumas características que norteiam esta comparação, princípios que se mantêm e diferem em ambas caminhadas.

1) EQUILÍBRIO. Enquanto a caminhada 1 tenta restabelecer constantemente o seu passo, visualmente sempre igual, instaura um equilíbrio visualmente estável na procura de um corpo mais perto do social, embora desenvolva também uma segunda natureza, mas responderá mais a certos padrões de comportamento do *bios* cênico para propostas realistas. No entanto, a caminhada 2, tenta manter seu passo bem diferente a cada

momento, uma vez que o uso das articulações em diversas direções, propicia qualidades de andar sempre diferentes, ela mantém o corpo do ator em um equilíbrio instável, pois o peso do corpo sempre está situado em uma das duas pernas, peso que nunca coincide com o eixo central do corpo, eixo que é usado no sentido espacial, como uma passagem somente para continuar o movimento. O corpo aqui se encontra amplificado enquanto estrutura de movimento, o que por natureza é um corpo mais dilatado do que o corpo da caminhada 1, uma vez que a energia e o movimento são diretamente proporcionais, e se um amplifica-se a outra potencializa-se e vice-versa.

2) POTENCIALIDADES. A energia relativa e a *felinez*, em ambas as caminhadas, estão potencializadas. No entanto, percebamos que a partir da *mise-en-vision*, quer dizer, se a caminhada 1 usa o corpo de forma mais próxima ao real, como uma espécie de bloco, com as articulações necessárias mínimas para seu funcionamento; a caminhada 2, ao explorar todas as articulações do corpo, acentuando estas, deixando elas livres em todas as direções, vai propiciar tensões internas em maior intensidade e as qualidades energéticas do ator são mais diversas e potencializadas. Como consequência, o corpo do ator na caminhada 2 se dilatará mais, segundo a *mise-en-vision*, do que o corpo do ator na caminhada 1.

3) RESISTÊNCIAS. Não existe resistência em nenhuma das duas caminhadas. Os corpos não encontram resistência alguma no seu caminho. É somente o esforço que aciona o impulso para se mover muito lento. É uma condição bem diferente do que empurrar o espaço, ter a resistência do mesmo para se deslocar, ou sentir uma oposição muscular traduzida em tensão a cada ação que realizamos. A energia aqui modulada é por causa desse comando, que informa: você não vai se mover no tempo/ritmo real, mas em um tempo/ritmo irreal, o que confere nos dois casos o desenvolvimento de uma *segunda natureza*, trabalhando com o *biós* cênico do ator.

4) FLUXO. Este é um princípio muito importante neste exercício, e está intimamente relacionado com o ritmo, uma maneira particular de fluir. A única maneira de, na sua *mise-en-vision*, receber a sensação de que se está em câmera lenta, é mantendo todas as frases de um movimento bem conectadas e contrastadas entre elas, em um fluxo contínuo, como caminhar ou fazer outras ações e movimentos de maneira livre (cotidianamente ou não), mas em um fator tempo/espaço ralentado. No caso específico da caminhada 2, o fluxo contínuo, sem *stops*, tem o mesmo princípio, mas sempre tendo em conta a extra-cotidianidade desses corpos, que se encontram constantemente em um movimento

fragmentado e fluido, sem *stacattos*<sup>36</sup>. Como a caminhada 2 não se assemelha ao real, então o *Slow Motion* ganha uma intensidade maior de energia uma vez que implica cada músculo do corpo em tensões conscientes amplificadas, ao uníssono, porém uma dilatação maior do corpo.

Uma vez observados os procedimentos de ambas as caminhadas, inferimos que o exercício do *Slow Motion* do *Training* multiplica as possibilidades de conhecimento e reconhecimento do corpo do ator que o pratica, uma vez que ele tem de colocar em uma maior tensão a quantidade de nervos e músculos implicados no exercício, do que na caminhada 1. O *Slow Motion* da caminhada 2 sempre leva o corpo a um equilíbrio instável, propicia uma forma diversa das qualidades de energia, multiplicando esta possibilidade, porém diversidade e multiplicidade de pensar e agir em cena, de estar em energia e emergir na presença. Embora o ator que o praticar, venha a fazer parte de uma proposta estética realista, ainda assim, as suas possibilidades de uso do corpo, como base da expressão cênica, são muito maiores. O ator conhecerá mais as suas potencialidades. A energia a localizamos e potencializamos na luta que o corpo faz por executar a caminhada em um tempo/ritmo in/adequado, diferente das situações do real, pois ninguém anda em câmera lenta pela rua ou em qualquer circunstância do real. No corpo do ator da caminhada 1, há regiões e articulações que praticamente não são desenvolvidas pois não oferecem tensões, uma vez que é a reprodução exata do real. A tensão que prevalece é aquela que reside na tentativa de caminhar mais lento.

A qualidade da energia aqui desenvolvida é a da leveza, uma leveza que é constante, como um fluxo sem obstáculos, como um som ininterrupto, prolongado, uma mesma nota musical muito longa, parecendo eterno.

Quando o *Slow Motion* começa, no seu início, os corpos estão vindo da Dança do Vento. Os corpos precisam segurar essa pulsão de energia vinda da *Dança do Vento* e transformá-la na pulsão de qualidade de energia que é modulada pela qualidade do movimento do *Slow Motion*.

Para a atriz colombiana do grupo *Ponte dos Ventos*, Sofia Monsalve:

Todas as articulações estão suaves, relaxadas e os movimentos são amplos, lentos e em fluxo contínuo. Cada músculo está seguindo a não gravidade imaginária e evitando tensões inorgânicas. O objetivo é encontrar a raiz interna da ação, todos os movimentos nascem no centro

---

<sup>36</sup> *Stacatto*. Termo musical. Designa um fraseio onde as notas devem ser executadas com suspensões entre elas, silêncios, ficando as notas com curta duração. É diferente do *legato* que consiste em ligar as notas sucessivamente de forma que não exista silêncio entre elas.

do corpo e a dilatação do tempo força o ator a ter uma total consciência de si, enquanto encontra maneiras orgânicas de liderar o movimento<sup>37</sup>.

Todos os exercícios do *Training* procuram, de fato, a raiz da ação, esse lugar primevo onde é gerado o esforço concreto.

Sempre avançando sem destino certo, em diversas direções, no seu próprio centro, todas as partes do corpo em uníssono e em uma pulsação conjunta de todos os atores e atrizes, o *Slow Motion* é um dos exercícios livres de esquema ou moldes, somente algumas indicações que colaboram para a boa execução e bom funcionamento do mesmo.

Mas, antes de chegar ao final do *Slow Motion* e analisar a sua transição para outro exercício, vamos conhecer o trabalho realizado com a voz através do que o grupo denomina de Montanhas.

### 2.5.1 MONTANHAS.

As Montanhas são estruturas colocadas entre alguns exercícios do *Training*, elas têm a função, junto com os cantos, de trabalhar esse centro pulsante de onde sai a voz. Já tratamos sobre esse centro de impulsos no item da Dança do Vento, mas no caso específico das Montanhas, são trabalhadas sonoridades que não possuem uma melodia em si. São ativados locais de ressonância que se encontram no corpo do ator, onde a energia é usada aqui para gerar certas sonoridades.

O *Training* possui três Montanhas: de gelo, de pedra e de lava, elas estão inseridas depois do *Slow Motion*, do *Out of Balance* e do *Resistance*.

Cada uma das Montanhas é recriada em diversos lugares do espaço de trabalho. E são conformadas na medida que os corpos dos atores, no final da execução de cada um dos exercícios citados acima, vão se aproximando e criando uma montanha com seus corpos. A única indicação específica sobre este exercício, é o de não ceder o peso do corpo de um ator para outro ator que esteja embaixo dele na montanha criada. Sobretudo, porque estas estruturas são geradas sempre de forma diferente, na improvisação, tanto dos corpos que a conformam, quanto nas vozes.

---

<sup>37</sup> Sofia Monsalve. A partir de entrevistas feitas por mim aos atores. Não publicada.



Figura 22. Os atores, a partir do *Slow Motion*, vão conformando uma Montanha no *Training*. Foto. Francesco Galli - 2008.

As qualidades das vozes deverão estar relacionadas com o tipo de montanha que é colocada entre os exercícios do *Training*, montanha de gelo, montanha de pedra e montanha de lava (vulcânica) que leva a uma improvisação vocal, fazendo ressurgir vibrações sonoras, relacionadas com a energia do corpo Zero. Vejamos:

Ambos os exercícios anteriores ativaram e modularam a energia primordial, perpassando pela felinez e a energia relativa. Os exercícios anteriores fizeram com que os atores se aproximassem do corpo Zero, Vejamos o que Zygmunt Molik, ator de Grotowski, fala sobre o trabalho de voz:

Precisamos primeiramente encontrar a Vida. Apenas nessa Vida que se pode tentar colocar, se é que é possível dizer isso, uma voz aberta. E a partir dessa voz aberta precisamos passar da simples localização para uma música. E aí colocamos o texto (...) todos encontram a Vida em si mesmos. A Vida é algo conectado com a vida de cada um, com a memória e até mesmo com os sonhos. É isso que chamo de “a Vida”. É difícil de explicar. A Vida, quando encontrada, possui sua forma física e vocal. E daí não é mais magma. (...) A primeira coisa a ser feita deve ser o trabalho físico para abrir plenamente a voz. (CAMPO-MOLIK, 2012, p.31)

Quando os atores estão na Montanha, como observado na imagem acima, cada ator está localizando seu centro, que no próprio equilíbrio precário dos corpos detidos vai servir de suporte para manter a postura criada. E é, a partir daí que serão empurrados, como em

canais internos, o sopro, o ar que será levado para diversos pontos de ressonância do corpo do ator, e serão experimentadas as vibrações que provocarão som.

O ator brasileiro Carlos Simioni, integrante fundador do grupo *Ponte dos Ventos*, e que tem se tornado uma referência no desenvolvimento do trabalho de voz para a cena, fala sobre este trabalho e a experiência que tem desenvolvido tanto nas suas vivências com a Iben, quanto com seu grupo. Vejamos:

É outra qualidade de energia, porque é vocal, mas é um corpo. É um corpo que nasce de dentro do corpo físico e que tem a possibilidade de se expandir -por causa do som, pois o som se expande rapidamente-, mas vem do corpo, não tem como separar. (...) as coisas já existem, só que você precisa tomar consciência. (...) Então, a voz é corpo, é preciso ativá-la, é preciso ter consciência, é preciso ter o mecanismo dela dentro do seu corpo. (FERRACINI, 2006, p. 297)



Figura 23. Atores na Montanha. Foto. Francesco Galli - 2018.

Muitas vezes, percebemos que os atores decidem realizar um treinamento e esquecem de trabalhar a voz dentro do mesmo. Terminam os exercícios e depois param e dizem: vamos agora trabalhar a voz, como se a voz fosse um apêndice que não precisa ser alinhavada ao corpo, do qual poderá separar-se a qualquer momento. Corpo e voz são a mesma matéria; ainda no silêncio, uma é a prolongação do outro no espaço, como mesmo é a energia que dilatamos procurando educar uma presença cênica. A voz tem a competência e qualidade de chegar ao espectador de maneira mais direta e desde o ponto de vista da *mise-en-vision*, ela tem o poder de se projetar no espaço e gerar uma compreensão mais



totalizante. Mas, prestemos atenção; quando falamos de voz, não estamos nos referindo aqui somente ao fato de dizer um texto, ou pronunciar palavras. A voz não é uma colaboradora da cena; a voz faz parte dessa segunda natureza, então ela é e faz parte do *biós* cênico do ator e como tal é um elemento tanto quanto o olhar, as pernas, os braços desse ator e precisa ser ativada e estudada tanto quanto estes.

Se a voz faz parte de todo esse conglomerado que encerra os conceitos já amplamente discutidos aqui, então o comportamento cênico também permanece dentro de padrões não reais, mesmo quando se trata de um espetáculo realista; o simples fato de projetar a voz para ser escutada, as modulações, as pausas, as entonações direcionadas a valorizar uma palavra ou um trecho determinado, permitem colocá-la nesse lugar do irreal, Semelhante ao que acontece na caminhada 1 e a caminhada 2.

Nesse espírito, Carlos Simioni ratifica:

Para mim, a voz, é a mais poderosa de todas as energias do ator, ela pode realmente perfurar o espectador completamente. (...) o trabalho vocal corporal, de voz-corpo, é fundamental, porque expande o ator, ajuda a dilatá-lo.(...) A Iben faz uma demonstração técnica chamada de ‘Branca como Jasmim’ que é o percurso dela com a voz, durante estes anos todos do Odin Teatret. E ela vai falando, mostrando as vozes dos seus personagens, suas qualidades. E de repente, você, como espectador, sente que a voz dela entrou em você, é como uma bruxa, ela começa a te limpar. (..) é a voz que tem mais chance de entrar no espectador, chance de entrar no espectador e de limpá-lo. (Idem, p.298)

Então, compreendamos que a voz é um elemento constitutivo e inerente ao corpo do ator, porém pertence, indissolúvelmente, ao trabalho desenvolvido no *Training*, procurando e moldando sua energia, não como um adendo, mas como uma peça fundamental deste exercício de preparação do ator para a cena. Outros exercícios são realizados e centram-se na pesquisa sobre a voz como energia no corpo do ator, com ênfase nas produções de concerto de músicas autóctones, performances e montagem do grupo *Ponte dos Ventos* Quando a primeira Montanha é desenvolvida, em um tempo orgânico que é dominado pela pulsação do grupo, sem comandos, os atores vão saindo da montanha com movimentos de desequilíbrio que pertencem ao exercício denominado *Out of Balance*.

## 2.6 OUT OF BALANCE.

*Neste exercício, o corpo perde o equilíbrio (...) perde o equilíbrio e se protege a si mesmo no último momento. Este ato de se proteger no último momento, cria uma nova energia. Perder o equilíbrio, seguir o risco e encontrar o momento justo para reunir forças novamente e continuar.<sup>38</sup>*

*Sandra Pasini.*

Lembro das palavras do meu professor, em um exercício que realizávamos todos os dias, aos meus 18 anos, durante as aulas de acrobacia, na escola de teatro em Cuba. Era algo assim: “Luis, fique em cima do palco. Na beira do proscênio. Os outros atores embaixo do proscênio criarão um colchão com seus braços entrelaçados. Luis, agora você está no alto. Vai se virar de costas e com os olhos vendados, deixar cair seu corpo como uma tábua, desde a borda do proscênio. Como se seus pés estivessem presos à borda do proscênio. (...) Vamos! Não tenha medo. Seus colegas o estarão aguardando justo no final da sua queda, criando um colchão com seus braços (...) isso! Vai! (...) Muito bem! Próximo!”

O professor dizia que desenvolvia o nível de confiança na equipe com a qual teríamos de trabalhar em qualquer proposta, o que permitiria execuções mais arriscadas em duplas ou trios, ter confiança no outro na hora de um salto mortal ou realização de qualquer outra combinação de exercícios nas aulas. Mas, além dessa confiança, eu sentia que justo no centro do meu abdômen, explodia uma pulsão ou explosão que eu traduzia naquele momento como mistura de temor com controle do corpo, para se manter fechado, rígido, ereto, ainda que em queda. Outra sensação era de oposição entre a queda e o corpo que segurava para não cair, como se estivesse atado por uma corda imaginária que puxava no sentido contrário à queda. Eu compreendi esta combinação de sensações muitos anos depois, junto com a convicção de que, na verdade, desenvolvia era a confiança em mim mesmo, no próprio controle do meu corpo, porém aprimorava a confiança nos outros. Desenvolver a confiança em si pressupõe se aproximar mais à natureza de cada um. Foi fundamental, depois dos anos, ativar estas experiências com o exercício do *Out of Balance* no *Training*.

O *Out of Balance* que, em inglês, significa “fora de equilíbrio”, é um exercício formado por três ‘frações’ simples.

---

<sup>38</sup> Sandra Passini, atriz italiana, no Filme “The Bridge of Winds”

- 1) Um corpo ereto, com pernas unidas, preparado para queda frontal se estica para cima na ponta dos pés e o corpo se deixa cair, como uma tábua, para frente, até não conseguir mais suportar o seu desequilíbrio.
- 2) Quando o corpo vai, de fato, cair no chão como uma tábua, uma das pernas que está esticada é levada para frente em uma dinâmica rápida, provocada por um impulso interno, segurando a queda do movimento, mantendo a outra perna alongada para trás. Esta perna não sai do chão ainda.
- 3) O terceiro momento é o da recuperação, os atores trazem a perna que ficou alongada para frente e mudando a direção, juntam novamente as pernas, esticam o corpo para cima, na ponta dos pés e se deixam cair novamente.

Observemos as imagens e suas descrições a seguir:





Figura 24. Na sequência de imagens, podemos ver o ator Rafael Magalhães executando o Out of Balance. Nas imagens 1, 2 e 3 o ator se prepara para a queda e deixa seu corpo cair para frente. Até vemos na imagem 4 como o ator saca uma perna para frente ficando na postura da Imagem 5. Nas Imagens 6, 7 e 8, o ator tenta manter o controle desta energia para vir repetir a sequência em uma nova direção. Fotos do autor – 2019.



Figura 25. Observemos novamente. O ator vai procurar uma nova direção para executar novamente o exercício como na Imagem 9. Na imagem 10 o ator se posiciona para iniciar a queda. Vemos ele caindo nas imagens 11 e 12. Até chegar à posição da Imagem 13 semelhante à da Imagem 5. Fotos do autor – 2019.

Há um detalhe importante na fração da sequência composta pelas imagens 5, 6 e 7, é uma torção feita pelo corpo. Observemos agora o corpo da Iben demonstrando este momento.



*Figura 26. Iben Nagel demonstra como, depois da queda, o corpo se recupera reorganizando-se no sentido que vá a favor da possibilidade de movimento. Depois passará a executar novamente o exercício como um todo. Foto. Francesco Galli.- 2018.*



*Figura 27. foto editada mostrando o sentido da continuidade do movimento. Edição do autor- 2019.*

Na seguinte analogia feita pelo ator argentino Guillermo Angeleli, temos um olhar interessante sobre o exercício:

(...) poderia dizer que tem a ver com os ciclos da água. O stop é o momento em que se torna duro, a água congela com o stop e depois no degelo, flui até outra direção, se evapora na nova queda e se precipita quando cai.<sup>39</sup>

O princípio mais usado neste exercício é a passagem pelo equilíbrio precário. Este princípio é o lugar onde se situa o impulso, gerado por um esforço que, na queda, segura o corpo para não o deixar cair no chão. Os atores precisam prestar atenção a este momento exato em que o corpo não aguenta mais estar no desequilíbrio; há uma tensão muito forte, que produz uma energia que poderia ser expelida, como um bloco pequeno de concreto, em grande velocidade para fora do corpo. Porém, há uma condição imposta no exercício; segurar essa energia, para depois modulá-la na recuperação do corpo. Quanto mais for prolongada a queda, quer dizer, quanto mais o corpo conseguir ficar mais tempo fora do seu equilíbrio, e o ângulo entre o corpo e o chão for menor, maior será o esforço a ser realizado para não permitir que o corpo bata no chão, porém maior será a potencialização de energia.

Ângulo menor = esforço concreto maior = energia potencializada

Uma oposição surge aqui e está relacionada diretamente com a gravidade. Se seu corpo, em queda livre, reduz o ângulo que ele faz com o chão, aumentará, por conseguinte, a sua vontade de se salvar, a sua necessidade de proteger o corpo na queda. Reduzir o espaço entre o corpo e o chão significa aumentar e potencializar a energia. Aqui a *Felinez* se potencializa ainda mais, uma vez que embora o corpo esteja em uma espécie de queda livre, ele se prepara para agir, é um estado de tensão entre o corpo que cai até o limite máximo e a perna que sai para não chegar no chão. Renomeemos então a fórmula:

Ângulo menor = esforço concreto maior = felinez potencializada.

A física explica: Quando um corpo ou objeto está em queda livre, a força de gravidade aumenta na medida em que ele está mais perto do chão. A velocidade desse corpo vai aumentar 9,8 m/s, quer dizer que em um segundo ele vai percorrer 9,8 metros em queda livre. Ora! Se este movimento que é feito pelo corpo do ator, com um ponto fixo, e esse corpo é liberado criando um ângulo em relação ao chão, e quanto menor for o ângulo, maior vai ser a sua velocidade na queda, este precisará de que a perna que segura, saia

---

<sup>39</sup> Guillermo Angelelli. A partir de entrevistas feitas por mim. Não publicada. (ano. 2019)

com uma velocidade que permita a execução deste movimento em frações de segundos, uma vez que esse corpo não tem como possuir aproximadamente 9 metros de distância entre ele e o chão

Há uma segunda oposição que colabora para gerar a qualidade que a energia ganha neste exercício, é o fenômeno que acontece entre a necessidade do corpo se salvar e ter de manter a coluna sempre reta. Quer dizer, no momento da queda, o tronco está reto em relação à inclinação do corpo, mas quando a perna sair e segurar o movimento onde fica outra perna atrás esticada, o tronco precisa estar perpendicular ao chão. É uma outra tensão que vai contra o movimento natural de salvação do corpo, e isto é exigido porque o importante aqui é preservar e desenvolver a presença desse corpo, segurando a energia que vai se potencializar no corpo do ator. Se a coluna está dobrada depois da queda, seguirá o fluxo natural do movimento e dissipará a energia, aqui o comando do exercício indica todo o contrário, ir contra essa necessidade natural, e segurar o tronco.

A terceira oposição é gerada na impossibilidade de expelir a energia no ato da queda, quando o corpo fica em uma espécie de *stop*. Essa energia deve ser preservada, para depois, ser modulada e usada na recuperação.

Observemos como toda potencialização de *energia* continua sendo gerada a partir de oposições, desequilíbrios, a partir de encontros entre os corpos internos dos atores, aquele que é o corpo *da* primeira natureza e o corpo que procura desenvolver a segunda natureza, a partir de estruturas impostas ao próprio corpo na realização dos exercícios. Esta energia intensificada aqui, é de fato, novamente, o que eu chamo da energia primordial. Esta energia sempre aparece quando os exercícios provocam tensões que indisponibilizam o corpo a reagir de forma adversa à qual ele está condicionado. Nesse ponto preciso, o corpo não tem como pensar, somente solucionar fisicamente seu desafio, a partir de premissas do jogo, sua execução.

No início da criação deste exercício, antes da criação do grupo, Iben ia-se deixando cair de frente completamente no chão, apoiando-se nas palmas das mãos, para desde aí recuperar a verticalidade. Depois, começou a restringir a queda com o *stop* provocado pela perna que sai para frente e, assim sucessivamente, como explicado. “A procura de um equilíbrio extracotidiano exige um maior esforço físico; mas é a partir deste esforço que as tensões do corpo se dilatam e o corpo do ator nos parece vivo antes de que ele comece a se expressar.” (BARBA e SAVARESE, 2010, p.119). O corpo do ator se mostra mais vivo pois ele reage em puro impulso a um estado de perda do equilíbrio, da cotidianidade, por conseguinte do controle. O corpo do ator reage de forma orgânica, em

relação à ordem da Vida, em relação ao corpo em Vida, sem um parâmetro estrutural na pequena fração de tempo que compõe o ato da queda. Sendo enriquecido o exercício, pelas oposições que são geradas, explicitadas acima.

O exercício do *Out of balance*, depois de assimilado pelo corpo dos atores, começa a tomar, dentro desta estrutura, uma certa liberdade. O corpo pode começar a cair para trás ou para os lados, mantendo sempre estes três momentos ou frações, explicados acima. Aí o corpo sempre vai reagir de forma tal que ele consiga manter estes três passos importantes. Como ele começa a cair em diversas direções, a bacia joga um papel fundamental, girando precipitadamente na nova direção para dar continuidade às frações do exercício dentro da sua estrutura. Este exercício, quando flui, na minha prática e na minha observação, chega a ser na sua totalidade como uma espécie de ‘dança’, que eu observo como uma dança do *Out of balance*.





*Figura 28. Na imagem, em primeiro plano, a atriz Sofia Monsalve (Colômbia) executando o Out of balance. Uma última oposição merece ser citada aqui. Se observamos a figura teremos a atriz caindo, mas para poder segurar essa queda no maior tempo possível, há de se recriar uma oposição que partiria da bacia, no sentido contrário ao movimento da queda. Estas oposições todas não são visíveis, o que significa que não precisam ser marcadas pelos corpos dos atores. São oposições que geram tensões internas e potencializam a energia. Foto. Francesco Galli – 2016.*

## Waltz 2

Schostakovich

The image displays a musical score for 'Waltz 2' by Dmitri Shostakovich. The score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time, and a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The music is divided into ten staves, with measure numbers 12, 22, 30, 38, 51, 64, 76, 87, and 99 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

Scanned with CamScanner

Figura 29. A partitura acima é tocada no violino pela musicista Elena Floris, enquanto os atores desenvolvem o *Out of Balance do Training*. A modo de oposição do exercício que está sendo executado, às vezes acompanhando o ritmo do mesmo. Imagem cedida por Elena Floris.

No tocante à modulação da *energia*, este exercício transita, de maneira fluida, por diversas qualidades da mesma. Parafraseando o ator Guillermo Angelelli, ‘são como passagens por diversos ciclos da água’, o que pressupõe uma modulação constante da energia. Vejamos:

- 1) Quando o corpo está ereto, pronto para a queda, a energia que se desenvolve é a da *Felinez*, quer dizer, a energia potencial de um corpo disposto a realizar uma ação. Esta potencialização chega ao extremo quando o corpo se vê à deriva numa queda livre e sente a obrigação de puxar uma perna para frente. Esta *Felinez* aumenta gradualmente, desde a posição inicial, onde o ator ainda não iniciou a queda, até o ponto final aqui sinalizado;
- 2) Neste momento em que o corpo precisa lançar uma perna para frente, esta qualidade de energia é segurada e contraída. Mas, lembremos que surge a necessidade de expulsão da mesma como se fosse um bloco comprimido saindo da bacia ou peito. No entanto, como ela é segurada, bloqueada pela própria posição da queda, podemos dizer que ao potencializá-la ela se concentra e sentimos a energia primordial, a energia do corpo 0, que foi potencializada desde o ato vivo do risco na queda;
- 3) Daqui, somente o fato dos corpos se movimentarem o tempo todo, experimentando mudanças em cada fração de movimento, modulando a energia em função desse movimento e vice-versa, energia modulando o movimento, estamos frente ao acontecer da energia relativa no corpo dos atores.
- 4) Importante ter em conta que este exercício é bem fechado em si mesmo. Se a Dança do Vento, as Montanhas e o *Slow Motion* podem promover momentos de interrelação, o *Out of balance* promove um trabalho em si mesmo, isolando cada ator na sua cinesfera, que vai se potencializar, encher ou esvaziar de energia, em dependência das frações de movimentos que compõem o exercício;
- 5) Consideramos então, que o trânsito destas qualidades vai de uma energia forte na queda, perpassando por uma explosão controlada, atravessando a leveza da recuperação e partindo de novo para uma energia forte em uma nova queda. Uma sequência energética fundada no fluxo contínuo, fazendo uso de um *stop*.

Neste exercício encontramos, de forma clara, todas as chaves levantadas no item, Corpo-Laboratório, e que retomarei, explicitando-as. Precisamente a potência deste trabalho, não parte da compreensão do que o exercício desenvolve em nós, até porque isso é difícil de compreender por si mesmo e ainda explicar, pois estas mudanças acionam o terreno do inefável. Não obstante, a sua importância reside no entendimento de que acionar algumas chaves, de forma consciente, podem abrir portas infinitas para cada individualidade,

tornando indispensável o conhecimento destas chaves. Por outro lado, demonstra que no percurso da evolução do pensamento ocidental, neste caso teatral, uma prática sempre é uma consecução, revisitação ou modulação de outras práticas que chegam a nós de forma consciente ou inconscientemente, mas coincidem em seus princípios, chamados assim, por Barba, de princípios que retornam. Então voltemos às chaves que levantamos nos corpos laboratórios de Stanislávski, Meierhold, Laban, Decroux, Lecoq e Artaud, além das contribuições de Grotowski e Barba, tão importantes para a análise desta experiência. Neste exercício são desenvolvidas:

1) Ações físicas o tempo todo, compostas por ações externas que estruturam ações internas e vice-versa. Estas ações físicas estão na queda, na retenção no *stop*, na procura de algo externo ao corpo para modelar a energia e se recolocar em uma nova posição para cair novamente, sequência onde o corpo, que é pensamento, estrutura sensações e alinha um percurso com uma lógica interna conformada por essas ações. Estruturando assim uma espécie de estória pessoal, do corpo poético, estória que não tem mais razão e sentido do que o efeito de existir enquanto concatenação de sensações a partir dos movimentos. Esta relação entre as ações externas e as internas é o que dá vida ao movimento como um todo.

2) É estruturado um ritmo, uma vez que há uma consecução de ações que o ator dilata e contrasta, promovendo assim um fluxo particular em cada corpo, parecido com uma dança do desequilíbrio. Estas ações também compreendem tensões musculares que colaboram na potencialização da energia;

3) O esforço é a base de toda intenção de ação ou movimento. Na queda, existe o esforço primário que leva o corpo a cair. Há outro esforço secundário que segura o corpo na queda, mas que se dilui na mesma. Desta forma surgem outros esforços, o de segurar a coluna, o relativo à retenção da energia, aquele que permite mover-se para procurar novo espaço e retomar o exercício. Desta maneira vai provocando impulsos, tanto para a queda como para a consecução de todo o exercício, potencializando a cinesfera de cada ator, que a cada continuidade da prática, se dilata e contrai em função de cada fração de movimento;

4) Oposições musculares, equilíbrio instável e equilíbrio precário, o uso da equivalência na necessidade do corpo compreender o exercício, não no terreno da compreensão da ideia, intelectual, mas na compreensão secular das sensações, fazem surgir um corpo dilatado a partir de uma abordagem cinestésica que avalia as oposições e o desequilíbrio

como motores propulsores, potencializadores e moduladores de energia no processo de recepção.

5) Assim, o corpo do ator que é o ator mesmo, nessa procura do corpo teatral, cria um corpo poético, livre, propositivo, criativo e base da criação nas artes cênicas, um ator poeta do corpo, um ator do corpo poeta.

6) E estes corpos revisitam constantemente o lugar da Vida, da sua imanência, esse lugar que poderíamos chamar de um corpo sem órgãos ou corpo transparente.

No final do *Out of Balance*, todos os atores escolhem um espaço para conformar a nova Montanha, com uma nova sonoridade. Passando assim para um novo exercício, o *Resistance* ou Verde.

## **2.7 RESISTANCE OU VERDE<sup>40</sup>.**

*Se diz que o teatro Noh é a arte de caminhar, um mundo artístico criado pelos pés. No Noh a técnica fundamental dos pés se chama 'hakobi' e consiste em deslizar os pés. O ator caminha, gira, e dá sonoras pisadas, sem deixar de deslizar-se, mantendo, quase sempre imóvel, a metade superior do corpo, com um leve movimento de braços. (BARBA e SAVARESE, 2010, p.270)*

Começo a análise deste exercício com a citação que traz a apresentação do Teatro Noh, feita por Eugenio Barba e Nicola Savarese no livro *El Arte Secreto del Actor*, uma vez que o exercício *Resistance*, que em inglês significa “resistência”, foi criado a partir da técnica básica da caminhada desta arte japonesa. Assim, mantendo esta caminhada como suporte de translação e deslocamento, Iben, junto aos atores, desenvolve um trabalho centrado em diversos pontos de resistência, localizados nos corpos dos praticantes.

Vamos analisar primeiramente a execução do exercício no momento do aprendizado, uma vez que este processo nos oferecerá subsídios para uma reflexão mais aprofundada sobre o mesmo.

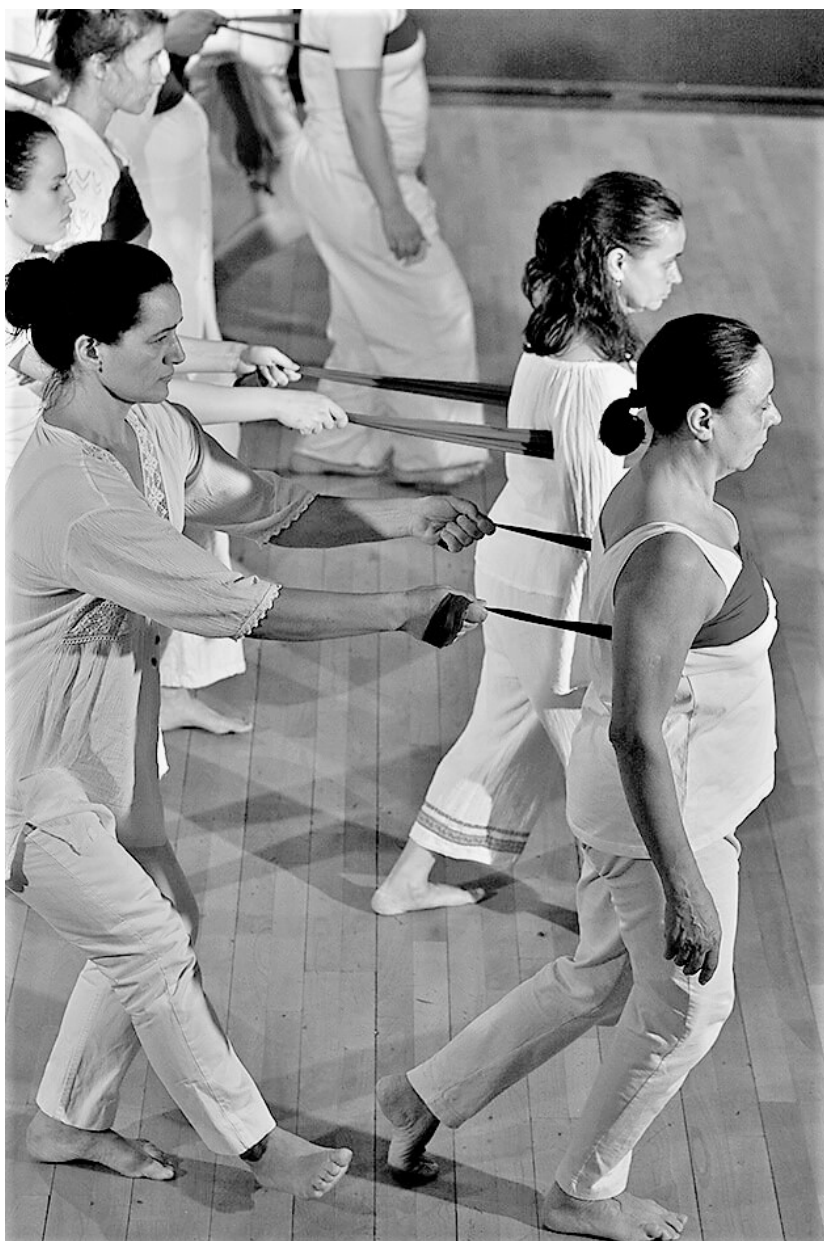
1) Os atores se colocam em pares, um à frente do outro, no mesmo sentido, aproximadamente um metro de distância entre ambos, usando um pano (2 metros e meio de comprimento) que serve como guia ou instrumento de aprendizado para localizar os pontos de resistência. Este pano será retirado na execução do *Training* e o exercício poderá ser praticado de forma livre, prescindindo deste elemento;

---

<sup>40</sup> O *Resistance*, também chamado de *Verde*, porque na concepção do exercício, no seu início, eram usados panos verdes para sua execução.

2) O pano é colocado em um ponto selecionado, escolhendo entre a testa, o peito, a bacia ou as pernas. Ambos atores começam a andar na mesma direção, mantendo, o pano esticado, a distância entre eles, as pernas semiflexionadas e deslizando os pés, como na caminhada do teatro Noh. (Como aparece na imagem a seguir);

3) Ambos os atores caminham no mesmo tempo/ritmo. O ator que está na frente vai sinalizando para o ator que está atrás, com o dedo polegar para cima, indicando que pode exercer uma força maior com o pano, uma vez que não está sentindo a força necessária para a execução do exercício, ou colocar o polegar para baixo indicando que está muito forte e que precisa diminuir a força do tecido;



*Figura 30. Na imagem, atrizes se colocam em pares, experimentando a sensação dos pontos de resistência. Foto. Francesco Galli - 2018.*

4) Há um momento no exercício, no qual os atores não precisam sinalizar a intensidade da força oposta. Ambos vão desenvolvendo aos poucos uma relação de compreensão e compensação das forças que mantêm o equilíbrio do movimento uniforme, contínuo e sem *stops*.

Embora esta prática faça parte de um momento inicial do aprendizado ou como estratégia de correção na execução do exercício, há algumas observações que bem merecem ser pontuadas.

Chamemos aqui de praticante, o ator que se encontra na frente, uma vez que ele é quem porta a essência e estrutura do exercício; aquele que se encontra na parte de trás segurando o pano chamemos de ajudante já que, de fato, em breve, uma vez o exercício compreendido ou corrigido, não será mais necessária a presença desta função.

Quando o ajudante tensiona o pano, ele entra em comunhão com o praticante, que tenta avançar e, ao mesmo tempo, precisa sentir uma espécie de pressão, gerada por uma oposição no sentido contrário ao seu movimento. Esta pressão do pano sinaliza, no ponto onde ele se encontra tensionado, a resistência que deve ser trabalhada, concentrando neste ponto uma força especial que vai ajudar a liberar o deslocamento do seu corpo em sentido frontal.

Por outro lado, o ajudante e o praticante precisam sincronizar o nível das forças de puxar e de empurrar, respectivamente, para assim, sem necessidade de sinais por parte do praticante, poder desenvolver um exercício em comunhão, em sincronia, coeso, como uma maquinaria que se compreende por si só, sem linguagem de sinais, sem fazer uso de outro tipo de comunicação.

Nos quatro pontos essenciais (testa, peito, bacia ou pernas), o ajudante desenvolve um nível de concentração elevado, tentando compreender o corpo do praticante, que está se deslocando na frente dele, compreender a intensidade desse corpo, seu tempo/ritmo, a força com a qual vai empurrar o pano, para assim desenvolver uma força contrária que permita o equilíbrio das forças opostas em movimento.

Agora observemos a *Terceira Lei de Newton*<sup>41</sup> neste exercício que, por enquanto, vale ressaltar, é feito em duplas. Temos o corpo do praticante (que executa uma ação) e o corpo do ajudante (executando uma reação), ambos estão exercendo uma força na mesma

---

<sup>41</sup> Terceira Lei de Newton afirma que a toda ação corresponde uma reação de igual intensidade, mas que atua no sentido oposto. A força é resultado da interação entre os corpos, ou seja, um corpo produz a força e outro corpo recebe-a. Como estas forças são em sentido contrário, elas se cancelam ou se anulam.

direção, no entanto em sentido contrário, por esta razão a partir de uma leitura matemática, uma das duas forças se torna negativa, indicando ser em sentido oposto:

$$F(ab) = -F(ba)$$

Se ambas as forças são iguais para poder manter os corpos implicados em equilíbrio, mas em sentido contrário, então elas se cancelam, ou se anulam, onde a força de corpo(a) sobre corpo(b) vai ser igual à força do corpo(b) sobre o corpo(a), só que em sentido contrário. Desta forma, com as forças anuladas, o praticante e o ajudante se deslocam como um bloco em movimento em sentido frontal ininterruptamente e sem obstáculos. Eles usam forças iguais, em sentidos contrários, para se movimentar ambos no mesmo sentido.

Coloquemos outro exemplo: O pano está na cabeça. Se o ajudante vier puxar o pano com uma força maior da que o praticante está empurrando para frente, o corpo do praticante sentiria uma retenção, a cabeça iria para trás fazendo um arco com o pescoço. Ao contrário, se o ajudante exercesse uma força menor do que o praticante está usando para empurrar o pano, o corpo do praticante iria para frente, perdendo o equilíbrio e até caindo, a depender das forças em interação.

A análise dos corpos dos atores a partir das leis da Física não pode ser feita da mesma maneira como aplicamos estas leis, por exemplo, a um martelo batendo em um prego, onde as forças implicadas levam à anulação das mesmas, onde o martelo e o prego são corpos físicos que não possuem vontade própria, vontade que é inerente ao corpo físico humano, podemos então adequar os termos e leis físicos a estes corpos humanos, tendo sempre em conta as suas subjetividades e a sua capacidade inteligente de se posicionar na Natureza da qual ele faz parte, uma aproximação relacionada ao corpo humano com suas especificidades. É o corpo como território deleuziano de intensidades, maquínicas e de enunciação.

Na Terceira Lei de Newton, também encontramos que é impossível que um par de forças de ação e reação formem-se no mesmo corpo, no entanto, o corpo humano, na sua imanência, gera esforços e impulsos que partem da sua própria matéria, e se habilita para, através do *Training*, a fazer uso de esforços e impulsos que vão contra outros esforços e impulsos do próprio corpo, atuando como diversos corpos em um só. Vamos fazer então um mergulho na prática do ator sem o ajudante, em solidão, para corroborar esta observação.

Uma vez localizados os pontos de resistência, os atores desenvolvem o exercício com uma oposição, chamemos de imaginária, uma força que vem de uma interação não visível



como foi a interação com o ajudante. Esta força que se opõe, agora tem uma base interna, quer dizer, a oposição que é realizada está no próprio corpo do executante, significa que, se anteriormente havia um ajudante, agora essa resultante de forças de duas pessoas, se converte em duas forças internas dentro de um mesmo corpo.

O ator tem de trabalhar com sua vontade de se movimentar e a sua vontade de criar a sua própria oposição, oposição que tem de ter o mesmo quantum em termos de força do que a força do movimento ao qual ela se opõe. É como se encontrássemos aqui de novo dois corpos em um só, vivenciando uma anulação de forças que resulta, para a *mise-en-vision*, uma sensação de corpos em um espaço denso, dilatados.

Aparentemente, quando observados, os corpos empurram alguma coisa, que pode ser o próprio ambiente que eles possuem em torno. Nada de errado se esta fosse a indicação, pois tanto a oposição interna dos corpos, quanto a aplicação da força em uma resistência ao próprio espaço, levam ao mesmo resultado. Em ambos os casos sempre vão ser duas, como dois corpos em interação.

Aqui pode se apresentar um outro problema. Segundo a filosofia e a própria física, o espaço não é um corpo e sim o lugar onde os corpos estão inseridos, se não tiver corpo algum então será um espaço vazio. Mas, retomando a ideia do corpo físico humano com seu imaginário que é parte da sua natural subjetividade, ele pode conceber o espaço em torno como um corpo, digamos, de areia ou de massa esponjosa, onde o espaço -que não conseguia se corporificar-, torna-se corpo uma vez que assume, para o ator, matérias concretas de existência.

A *felinez* conduz este exercício sempre em um nível de pré-movimento, quer dizer, a própria resistência envolvida, criada pela força oposta ao movimento que está sendo executado, gera uma *felinez* dilatada, uma *felinez* repetidamente contínua. O corpo não está em *stop*, pronto a fazer alguma ação, mas é como se sempre estivesse a realizar algo que não consegue fazer completamente, que não consegue levar a término. Imprimindo ao movimento uma condição constante de surpresa, de possível ação. No caso da energia relativa, ela se apresenta, como dito nos exercícios anteriores, sempre, em todo movimento e deslocamentos, mas neste exercício, especificamente, esta translação é muito lenta, então a energia relativa que se desenvolve é suave, mas densa. É um jogo de entrecruzamentos e tensões de qualidades de energias, a primordial sendo modelada pela *felinez* e pela energia relativa, provocando um fluxo contido, retido no jogo tempo/espaço, onde as articulações do corpo estão todas ativadas e em movimento, mas o fluxo da

energia é tão denso quanto o espaço ou atmosfera onde o corpo -em *mise-en-vision*- está inserido.

Muitos atores confundem o *Slow Motion* com o *Resistance*. No *Slow Motion*, já vimos que as articulações funcionam como comportas (porta que sustém a água de uma represa) abertas que dão passagem a um fluxo de energia constante, uma energia suave e leve, sem retenções, sem bloqueios. No caso do *Resistance*, a energia possui também uma característica de fluir pelas passagens que as articulações estruturam, mas esta energia é suave e densa, coagulada, como se as comportas referidas, tivessem aberto somente um pequeno espaço de saída, pois ela não se encontra livre como a energia do *Slow Motion*, ela está sendo retida pela oposição interna ou pela resistência feita pelo espaço imaginário. Mas em ambos os casos, no *Slow Motion* e no *Resistance*, esta energia flui como uma nota musical permanente, que não termina, sempre nessa mesma qualidade de som.

Uma prática consciente que sugiro aqui, que ajudaria a compreender estas qualidades de energia e suas diferenças, pode ser proposta da seguinte maneira: criar uma partitura de ações físicas e uma vez criada, executá-la primeiro no *Slow Motion* e depois no *Resistance*. Conseguiríamos comprovar nessa execução as suas diferenças e qualidades. Um último aspecto, que acontece também na prática do *Out of balance*, é o fato de o *Resistance* ser praticado em completa solidão. Cada ator trabalhando na sua cinesfera, explorando suas capacidades de exercer oposições entre a intenção de se mover e a vontade de reter seu próprio movimento. E nesse ir e reter que qualifica seu deslizamento durante todo o exercício, vai se mover no final do mesmo até o local onde acontecerá a última Montanha a ser praticada com as qualidades das vozes dos atores. Chegando assim à parte final do *Training*, com o exercício ‘Samurai e Gueixa’.

## 2.8 SAMURAI<sup>42</sup> E GUEIXA<sup>43</sup>

Damos entrada ao último exercício do *Training*, que traz dois modelos corporais da cultura japonesa, a *gueixa* e o *samurai*. Embora provenientes de momentos históricos diversos, portam consigo corporalidades fundadas no masculino e no feminino, a partir da nossa visão ocidental. No entanto, não é nesse ‘masculino’ e nesse ‘feminino’ onde se estrutura a base deste exercício do *Training*, e sim, na modulação das energias dos atores na sua prática. Se partirmos do princípio de que cada corpo humano potencializa em si diversas qualidades de energia, a depender do movimento do corpo em relação com o universo e o ambiente onde se encontra, não seria diverso para o corpo teatral que, sempre diferente do corpo social, vai gerar uma realidade que guarda relação com a natureza da cena. Nossos corpos teatrais, como territórios, são atravessáveis, desterritorializam-se e reterritorializam-se, o que pressupõe cada experiência energética como uma experiência contaminada. Assim, inclinamo-nos a descartar a possibilidade de conceitos fechados como ‘masculino’ e ‘feminino’, *gueixa* e *samurai*, como exercícios, são abertos, permeáveis e polinizáveis, pelas substâncias de um e de outro.

---

<sup>42</sup> *Samurai*. O termo "samurai", traduzido do japonês significa "aquele que serve". Portanto, sua maior função era servir, com lealdade e empenho. Em troca disso, recebiam privilégios, como terras e/ou pagamentos. Inicialmente, os samurais eram apenas coletores de impostos e servidores civis do império. Era preciso homens fortes e qualificados para estabelecer a ordem e muitas vezes ir contra a vontade dos camponeses. No século X, com o ganho de função militar, o termo *Bushi* foi associado ao samurai, traduzido do japonês significa "guerreiro" ou "homem de armas". Todos dominavam o manejo do arco e flechas e, alguns usavam também bastões, lanças e outras armas como a foice, a corrente e jutte. Nessa época, qualquer cidadão podia tornar-se um samurai, bastando para isso treinar o *Kobudo* (arte marcial tradicional japonesa dos samurais), manter uma reputação e ser habilidoso a ponto de ser contratado por um senhor feudal. Assim foi até 1603, quando a classe dos samurais passou a ser uma casta. O título de "samurai" começou a ser passado de pai para filho. Com a transmissão hereditária, começaram a ser treinados militarmente desde a infância, e formavam uma casta respeitadíssima. Em 1868, a classe dos samurais foi abolida e foi estabelecido um exército nacional ao estilo ocidental. O rígido código samurai *bushido*, ainda sobrevive na atual sociedade japonesa, tal como muitos outros aspectos tradicionais do modo de vida. O legado continua influenciando não apenas a sociedade japonesa, mas também o ocidente.

<sup>43</sup> *Gueixa*. O caractere japonês *gei* significa “de arte” e *sha* significa “pessoa”. Literalmente *gueixa* significa “uma pessoa de arte”. De fato, as gueixas são “performers” que foram treinadas em várias artes tradicionais japonesas incluindo *nihon-bu-yô* (dança japonesa), música (cantando com acompanhamento do Shamisen, um instrumento de 3 cordas), *sa-dô* (cerimônia do chá), *ikebana* (arranjo de flores), *sho-dô* (caligrafia), poesia, a arte do quimono, etiqueta e conversação. São necessários muitos anos de treino em cada uma destas artes para uma gueixa se tornar competente. As gueixas vestem o tradicional Quimono e usam *geta* (tamancas de pau). O cabelo é penteado para cima e enfeitado com ornamentos, expondo a nuca que é considerada uma das mais belas zonas do corpo de uma mulher. Usam uma base branca de maquiagem e pintam os lábios de vermelho brilhante. Até o protetorado americano, após Segunda Grande Guerra, qualquer criança do sexo feminino, cuja família tivesse caído na miséria e com graves problemas de subsistência material, ou seja, sem dinheiro para comer, poderia ser “vendida” para uma casa de gueixas (em 1972 ainda existiam aproximadamente 17 000 gueixas). O que varia entre as gueixas, são a maior ou menor sofisticação da aprendizagem e a correlativa ênfase na sua arte em detrimento do papel sexual. Grosso modo podemos dizer que nas estâncias termais existia uma aproximação maior à prostituição clássica e nos bairros de Gion ou Pontochô de Kyoto, era dado mais relevo às capacidades performativas da gueixa. Mas, o papel sexual nunca estava ausente.

Os exercícios desenvolvidos até aqui, foram baseados na relação física entre os corpos dos atores e estes corpos com o espaço, sem oferecer margem a representar personagem alguma, desconstruindo as formas, dilatando-se, mantendo os estados de equilíbrio instáveis, propiciando a geração de esforços e impulsos que colocam os músculos dos atores em tensões, gerando resultados que são consequência de posturas in/adequadas para a lógica do cotidiano. Não seria diferente no uso destes dois modelos, pois o corpo da gueixa e o do samurai têm se transformado em corpos extracotidianos, porém reutilizáveis para o treinamento, uma vez que:

O corpo é reconstruído para a ficção teatral. Este ‘corpo feito com arte’ -e portanto ‘não natural’- é por si só nem masculino nem feminino, no nível pré-expressivo importa pouco o sexo do ator-dançarino. Não existe uma energia típica de homens nem uma energia típica de mulheres. Existe somente uma energia específica deste ou daquele indivíduo. (BARBA e SAVARESE, 2010, p.270)

O exercício ‘Samurai e Gueixa’ é desenvolvido a partir de movimentos que transitam por posições, ações, deslocamentos. É a partir da imanência do corpo, o esforço e a capacidade de reproduzir ações, que são potencializadas as energias em cada corpo de cada ator. Não é a recriação de uma ideia, o mesmo que uma imagem. É uma existência a partir da imanência do corpo.



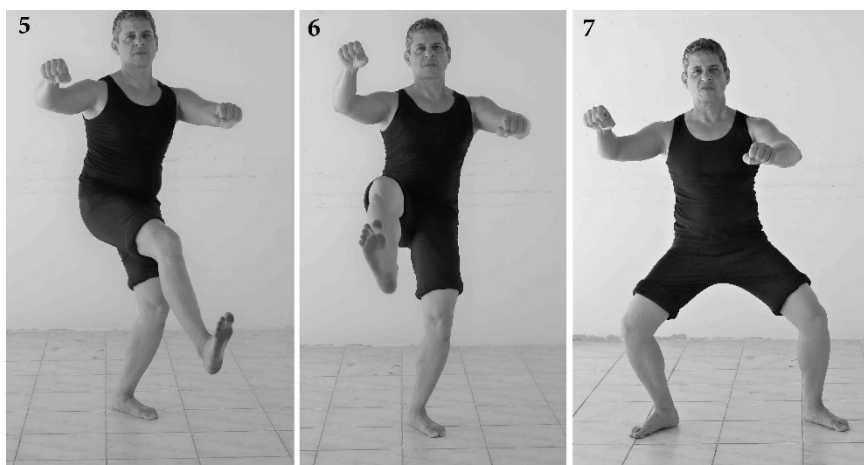


Figura 31. SEQUÊNCIA 1. SAMURAI. Na sequência de imagens, o ator Rafael Magalhães, executando o Passo 1 do samurai. A Imagem 1 mostra a postura base do exercício. Estas imagens servirão de suporte na descrição do trabalho. Fotos do autor - 2019.

A seguir a descrição e análise do exercício *Samurai*:

- a) **POSTURA-BASE:** A postura-base (Imagem 1 da sequência 1), também chamada de postura do guerreiro, possui as pernas semiflexionadas, abertas um pouco mais do que a largura dos ombros. Joelhos apontando no sentido de duas diagonais que partem do centro do corpo, abrindo-se como duas linhas com 90 graus entre elas, projetando cada linha imaginária através dos joelhos até o infinito. A bacia deve estar encaixada sendo puxada por um fio imaginário pelo seu centro em direção ao chão, nem para trás nem para frente. Esse fio imaginário pode seguir em sentido oposto e ser puxado para cima pelo centro da cabeça em direção ao céu, gerando uma oposição e uma tensão, que potencializam a energia e produzem uma qualidade sutil de presença na postura do guerreiro. O tronco esticado. Os braços levantados segurando um bastão imaginário à altura do peito. Entre o peito e o bastão há aproximadamente 50 centímetros de distância. Olhar fixo em um ponto imaginário que fica diante do ator.
- b) **PASSO 1.** É a sequência 1 das imagens acima. Observemos como o corpo do ator se encontra em uma postura de equilíbrio (postura-base) e depois se desloca para o lado esquerdo do seu corpo, passando o peso para a perna esquerda. Em cima desta perna, continua a executar o movimento, deslizando a planta do pé direito até roçar a lateral do pé esquerdo e levanta esta perna com impulso, desenhando um círculo com o calcanhar à frente do seu próprio corpo, até restaurar a postura-base novamente. Nessa sequência, transfere o peso do corpo, mudando o sentido do exercício, executando todo o movimento novamente. É importante ter em conta que enquanto a perna está desenhando um círculo a partir do calcanhar, a bacia não sai do nível inicial, quer dizer, há de se fazer um esforço, gerando uma tensão entre a bacia que empurra conscientemente para baixo e a perna que

obriga a bacia a empurrar para cima, mantendo a bacia na mesma altura em relação ao chão.

c) CAMINHADA DO SAMURAI COM PASSO 1. Depois dos atores terem praticado várias vezes o primeiro passo, como mostrado na sequência de imagens acima, vão começar a andar no sentido frontal. Para tanto, os atores precisam deixar que o próprio corpo indique como andar sem perder a postura do guerreiro junto com a sequência de movimentos. Mas, aqui, deixamos uma dica que pode servir como compreensão: No final de cada sequência, a perna que faz o círculo na frente do próprio corpo do ator, ao invés de cair no mesmo lugar da posição inicial, vai cair uns centímetros mais à frente, provocando assim o possível deslocamento posterior. Prestar atenção neste momento, pois o tronco do samurai não deve ficar em posição diagonal em relação ao sentido do caminhada. Ele sempre estará frontal.





Figura 32. SEQUÊNCIA 2. SAMURAI. A sequência de imagens, mostra o ator Rafael Magalhães, realizando o movimento do Passo 2 do exercício Samurai. Fotos do autor - 2019.

d) PASSO 2: Este passo implica um deslocamento em diversos sentidos. Observemos a posição inicial deste passo. Começa com a mesma postura-base, só que o olhar do ator está projetado no sentido do lugar para onde ele vai se deslocar. Observemos a Imagem 1 da sequência 2, onde o queixo procura o ombro direito. O movimento inicial se mantém igual. O corpo vai passar o peso para a perna direita (Imagem 2), mas desta vez o pé esquerdo que vai roçar a lateral do pé direito, ao invés de se levantar na frente do corpo do ator, fazendo um círculo com o calcanhar, desta vez, vai impulsionar o corpo para fazer um giro de 180° deslizando a planta do pé no chão, ou levantando a perna na lateral (como indicam as Imagens 4, 5 e 6), caindo novamente na postura-base. Nesse

momento, o ator decide mudar ou não o sentido do exercício a cada execução de uma sequência. Importante salientar que, depois de praticado em linhas retas, podem ser escolhidas as diagonais do espaço de trabalho, enriquecendo, assim, as possibilidades de exploração do espaço. O samurai sempre se encontra na postura-base, nunca a abandona.

e) **PASSOS LIVRES.** São as diversas opções de movimentos que podem ser feitos a partir da postura-base. O samurai pode pular, partindo da postura-base e caindo nela, só que realizando um giro de 180° no ar. O corpo gira como um bloco, sem perder a postura-base. O samurai também pode sentar-se, fechando as pernas e dobrando os joelhos de forma a pousar no chão, sem fazer barulho com os mesmos, o que provoca a necessidade de fazer um esforço que implica a bacia e o abdômen, para trabalhar no controle da *felinez*. Para se levantar do chão, o samurai pode usar duas formas. Uma, é levantando primeiro uma perna até plantar esta na sua frente e depois a outra, recuperando rapidamente a postura-base. A segunda forma é sair da posição de joelhos e com um impulso que sai do abdômen junto com a bacia, levantar-se em um único salto e cair na postura-base.

Passemos agora à descrição do exercício Gueixa.

a) A gueixa também possui uma postura-base em todo seu movimento, usando as pernas semi-flexionadas, mas fechadas, muitas vezes quase colada uma com a outra. A coluna totalmente ereta, descansa sobre a bacia que se encontra colocada no centro, como aparece na sequência abaixo. Os braços podem repousar sobre as coxas, ou podem estar realizando alguma ação, como por exemplo, servir o chá, colher maçãs, abanar-se com um leque, fazer uma reverência.







Figura 33. Na sequência de imagens podemos observar um movimento contínuo de deslocamento com a postura-base do exercício Gueixa. Ator: Rafael Magalhães. Fotos do autor - 2019.

b) A gueixa pode sentar para servir o chá ou fazer uma saudação. Lembremos que os corpos das gueixas eram envolvidos em diversas camadas de tecidos muito resistentes, o que dava ao corpo uma qualidade de um módulo, onde as extremidades superiores e a cabeça são as partes que possuem maior liberdade. Esta característica também influencia na descida da gueixa até o chão. Uma vez que ela não tem como retirar as pernas de dentro da sua roupa, as duas pernas vão descer juntas, joelhos levemente fechados, vão descer sem fazer barulho no chão, segurando com a bacia e o abdômen. Para se levantar, a única forma é impulsionando um joelho primeiro, que vai provocar o impulso do segundo joelho e ambos sobem em direção vertical, até deixar o corpo da gueixa na sua postura-base novamente.

c) Os pés da gueixa desenvolvem uma caminhada parecida com um corpo que desliza em patinação. Sempre tentando manter o mesmo nível da bacia, guardando a distância entre a bacia e o chão. Observemos as imagens a seguir.



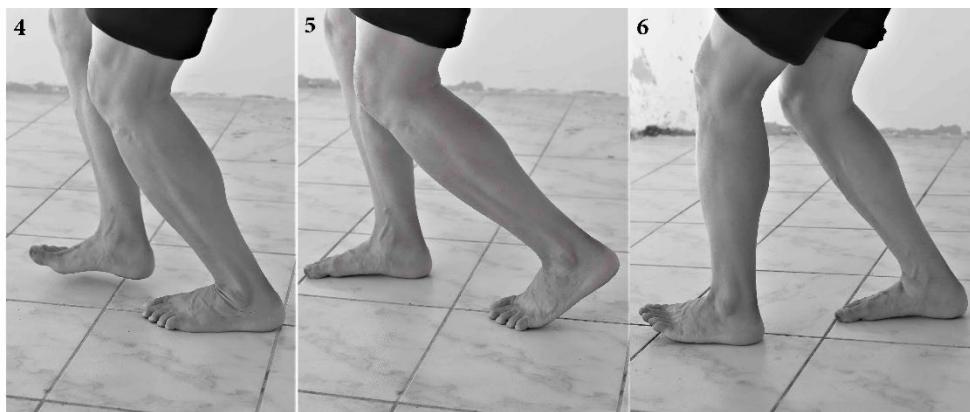


Figura 34. Na sequência acima, o ator Rafael Magalhães de envolvendo o exercício da gueixa. Fotos do autor - 2019.



Figura 35. Nas imagens acima, observa-se a sequência da caminhada do exercício Gueixa. Ator. Rafael Magalhães. Fotos do autor - 2019.

Gostaria de analisar agora as relações dos corpos que foram base para a criação destes exercícios, tendo em conta que possuem mais pontos em comum do que imaginamos.

1. PROCESSO DE OCLUSÃO DOS CORPOS. Chamarei de corpos oclusivos tanto o corpo da gueixa quanto o do samurai. Se realizarmos uma pesquisa básica sobre as vestimentas de ambos os corpos, veremos como eram vestidos de camadas de tecidos, adereços, que em ambos os casos lhes ofereciam, além de proteção, utilidade e beleza. O samurai com sua base de tecido grosso, sobreposta de roupagens que eram cobertas por armaduras, escudos, e capacetes de guerreiros; a gueixa com seu quimono que compreendia uma outra série de camadas de tecidos, mais os adereços. Ambos também

possuíam um ritual para se vestir, isto que eu chamo processo de oclusão, e que poderia analisar como um tratamento dado ao próprio corpo para fechar ele no sentido da sua preparação e sua proteção.

2. FORÇA NO OLHAR. Ambos os corpos têm outro ponto em comum, eles eram treinados para serem gueixas e samurais. Não era um dom nato, ninguém nascia sendo um ou outro. A maioria era uma espécie de ‘sem escolha’, provocado pelas circunstâncias sociais nas quais eles surgiam. Estes treinamentos eram muito direcionados a alcançarem um alto grau de concentração. No caso dos samurais, a concentração era trabalhada para a arte da luta, para enfrentar o inimigo, então precisava muitas vezes não pensar, somente se deixar levar em um fluxo único e contínuo pelo corpo treinado e as vibrações e reações do adversário. A gueixa trabalhava sua concentração com base nas artes nobres, digamos, a música, a dança, o uso de elementos decorativos e elementos que precisavam de uma prática especializada, como o caso do leque. Mas o leque, por exemplo, era um elemento que pertencia tanto às gueixas quanto aos samurais, ambos usavam-no como um elemento com funções práticas e estéticas. Com todos estes treinamentos e agilidades ambos adquiriam uma precisão nas ações e força no olhar, olhar este que alcançava precisão e velocidades em função das situações em que se encontravam.



*Figura 36. Na imagem, o autor ensinando o exercício do Samurai, em um encontro do grupo Ponte dos Ventos em Paraty, SESC Paraty, Rio de Janeiro. Foto. Francesco Galli - 2016.*

3. CORPOS QUE DANÇAM. Algo bem curioso é observar no estudo de ambos os corpos a capacidade de dançar, nos seus ofícios. Embora o samurai fosse um guerreiro preparado para servir, na hora da luta articulava uma série de passos e táticas de guerra que eram similares a uma dança, um corpo entregue a um movimento contínuo e que de fato porta em si uma determinada beleza a quem olha. Por outro lado, ser gueixa era ser julgada como uma obra de arte em movimento. Como elas precisavam treinar muito a música e a dança, além do manejo dos tamancos elevados, seus corpos eram provocados a assumir uma estética de mundo flutuante, respaldada com uma espécie de mundo secreto que era criado para acentuar muito mais a sua beleza.

4. PRINCÍPIOS EM TRÂNSITO. Este exercício ‘Samurai e Gueixa’, é um exemplo claro de princípios transculturais -que-retornam.. Os corpos dos atores, no exercício, reproduzem as formas básicas dos corpos enculturados da gueixa e do samurai, corpos enculturados que se transformam em modelos que, colocados em corpos de atores, tornam, estes últimos, corpos aculturados, em preparação para a teatralidade, tirando deles princípios que vão ser guardados no espaço reservado à pré-expressividade. Estes princípios transitam, de forma aberta e sem limites nem fronteiras entre corpos de tradições diversas, com culturas diversas. E este trânsito é feito dessa maneira porque é um acontecimento que se instaura no território do corpo Zero, do lugar primevo, onde as identidades se diluem e onde prima a fisicalidade dos corpos em comunhão, na procura dessa natureza de origem.

5. JOGO DE PRÉ-EXPRESSIVIDADES. A gueixa, o samurai e o exercício ‘Samurai e Gueixa’, me fazem refletir sobre o termo pré-expressividade. Na análise percebo que todo corpo possui um nível de organização pré-expressivo. Se para poder nos expressar em sociedade, precisamos de um repertório de ações que modulem o nosso comportamento social, e se para um bebê ou criança para começar a se expressar em seu reduzido universo, precisa de um repertório onde vai adquirir ferramentas que modulem o seu comportamento para o contato com a sociedade, então cada corpo, seja ele teatral ou não, possui e cultiva esse armazém da pré-expressividade. Assim, encontro equivalência entre a pré-expressividade do corpo teatral, a do corpo social e a pré-expressividade do corpo humano vivo que vai apreendendo desde a infância. Todas, são o lugar, o repositório, o armazém de técnicas geradas pelo movimento que induz conhecimento, cifradas pelo impulso que nasce do esforço, cifrados no corpo. A pré-expressividade do corpo humano vivo é a imanência do seu ser, o seu *self*, a subjetividade que é o próprio corpo e que vai cultivar esta em função do meio onde ele é educado. A

pré-expressividade do corpo teatral, por ser um corpo artificial, que surge a partir do corpo Zero, moldado para a cena, é uma imanência criada, imanência do artifício para um eu-teatral, da subjetividade teatral, do esforço e impulsos teatrais.

Ambas pré-expressividades se conectam em um lugar sagrado, lugar do *mysterium*, que neste caso é, o lugar da energia. A energia para o corpo teatral é a energia potencializada para a expressão, porém para a existência desse corpo teatral. A energia, para o corpo humano vivo, seria a energia necessária para sua existência como corpo vivo e, também, para se transformar em corpo social, expressivo, de comunicação. Ambas, são a mesma substância abstrata que inunda a natureza do universo e das coisas.



Figura 37. Na imagem, a atriz Jori Snell (Dinamarca) e o ator Mika Jussela (Finlândia) desenvolvendo o exercício do Samurai. Foto. Francesco Galli - 2008.

Tenhamos em conta que estes dois exercícios são realizados de maneira simultânea, quer dizer, os atores realizam um e passam para o outro e retomam o anterior e assim sucessivamente, ao mesmo tempo temos samurais e gueixas no espaço de trabalho. A qualidade da energia de um é bem diferente da qualidade de energia do outro, mas também está relacionado com o corpo de cada ator e atriz que os executam, todos são gueixas e todos são samurais. O que é importante assinalar aqui, é que a mudança entre a gueixa e o samurai é somente uma pequena modulação, como girar uma chave que provocará novas sensações, pois é inevitável concluir que um exercício faz parte do desenvolvimento de uma energia forte e outro de uma energia mais delicada, no entanto, ambos possuem a mesma força interna, onde o corpo do ator vai desenvolver a capacidade de reter esta força na gueixa, força que explode no samurai.

O esforço relativo se torna mais forte no samurai, uma vez que a postura dele e a potencialização da energia sempre estão em explosão, precisam gerar o tempo todo uma força interna que ajude a manter o exercício e ficar gerando essa energia explosiva . O que não acontece neste item com a gueixa, a qual mostra a sua qualidade de energia na leveza, em um andar aparentemente flutuante. Ambas energias são fortemente potentes. Finalmente, o *Training* chega ao seu fim, quando o grupo todo, em comunhão, pela fruição dos corpos através da energia, decide terminar, todos como gueixas e samurais, na posição de sentados, dispostos a dar continuidade ao ato de servir, mantendo-se sempre em prontidão para novas orientações. O silêncio total reina na sala de trabalho por uns segundos, provocando uma sensação muito prazerosa, como se cada corpo quisesse lembrar todo o percurso que atravessou em aproximadamente uma hora de práticas exaustivas. Esta etapa se conclui, com o sinal da Iben que, doravante, fará uma série de observações, no intuito de corrigir alguns exercícios.

Até aqui, desde o início deste trabalho de pesquisa, preparamos uma série de ferramentas conceituais. Com elas analisamos o *Training* do grupo *The Bridge of Winds*, destrinchando objetivamente cada uma das suas etapas e colocamos estas em conexão com a *energia*, que é o fruto do nosso objeto de pesquisa. Vamos então discorrer, à guisa de desfecho sobre este *Training* sobre a importância destes exercícios, o que eles despertam e desenvolvem no trabalho de preparação do ator e da relevância da localização, modulação e desenvolvimento desta energia, assim como do seu uso.

### 3. TRAINING E CRIAÇÃO.

*Se você está procurando a si mesma como performer, precisa encontrar, ainda, nas entrelinhas, matizes e diferenças, e como atacar essas diferenças. Eu sinto isso agora. Já teve alguns períodos em que eu lutava contra isso. E é interessante (...) como agora está ficando mais claro para mim, que depende apenas de mim mesma, de como eu ataco ou como eu entendo o Training e o que eu faço com isso, eu descubro Vida.<sup>44</sup>*

*Jori Snell.*

Todo ator que se aventura a dar início à prática deste *Training* ou qualquer outro treinamento que guarde relação com o processo criativo, faz diversos questionamentos, sobretudo se são exercícios carimbados como físicos. Estes questionamentos trazem à tona algumas reflexões como: o trabalho corporal é para se manter mais ativo, para reagir facilmente aos imprevistos da atuação no palco, para ser mais ligeiro, para alcançar um virtuosismo técnico, para saber combinar texto e movimento, para estudar caminhadas, para melhorar o sentido da dinâmica, do ritmo, e tantas outras.

Considero então que é isso e muito mais. Não se pode negar que logamos desenvolver uma disposição, atenção, prontidão na execução deste *Training*, mas ele vai além desse pensamento físico/espacial da cena. Por outro lado, o carimbo de exercícios físicos, também traz implícita uma outra rejeição considerável. Vejamos.

Embora análises e discursos sobre o corpo tenham mudado consideravelmente desde os séculos XVII e XVIII, onde imperava o pensamento cartesiano, nas artes cênicas da atualidade, ainda temos muitos resíduos da concepção do corpo dividido em corpo físico e cabeça. Faço uma referência pontual à cabeça porque nela são situados trabalhos específicos como são o da mente, da voz, do canto e da respiração. Muitos criadores ainda trabalham estas especificidades separadas do resto do corpo, como se cada uma delas respondesse a certa autonomia cindida da sua unidade.

---

<sup>44</sup> Jori Snell, atriz dinamarquesa, no Filme 'The Bridge of Winds'. (ano 2011-2017) Direção. Francesco Galli.

Digamos que este pensamento filosófico, em função do corpo na arte teatral, começa a ser superado a partir do momento em que surgem os laboratórios teatrais, como explicado no primeiro capítulo, no item Corpo-Laboratório, momento no qual o corpo toma um significado importante na história da humanidade e sobretudo na arte. No entanto, de todas as proposições, foi Stanislávski o primeiro que ofereceu um registro detalhado e consistente da importância de pensar o trabalho do ator na cena a partir das ações físicas, colocando o corpo no centro do debate, menos alinhado com um esteticismo e direcionando seu olhar para uma atitude sistêmica que partisse dos impulsos mais naturais do ator e entrelaçando-o, assim, com as emoções do mesmo.

Por outro lado, o pensamento cartesiano, ainda perdurável, não é salutar no convívio da cena, porque leva muitos criadores a considerarem que o importante é a ideia, ou como se diz um texto, excluindo a compreensão desse corpo como uma unidade de articulações onde existe uma dinâmica que faz parte de um corpo teatral pensante na sua totalidade. Além de excluir a premissa de que é do corpo teatral que surge a encenação.

No livro *Stanislávski ensaia -memórias-*, de Vassíli Toporkov (ator russo do TAM), o autor narra como Stanislávski acentuava, para o ator, a importância de não se preocupar com o texto na hora da construção da personagem. “(...) ele via o perigo de que o texto do papel se ‘assentasse no músculo da língua.” (TOPORKOV. 2016, p.107)

Segundo a leitura do livro, o importante para o mestre russo era a capacidade que o ator tinha de compreender em seu corpo as ações que deveria realizar segundo a proposta que o papel estava lhe oferecendo.

Ricardo Bartís, pesquisador e diretor argentino, disse:

A atuação não está, nem poderá estar nunca, dentro do texto, nunca poderá estar essa energia, essa decisão, essa vontade de existência que eu procuro quando dirijo um espetáculo (...) A literatura começou a funcionar como um vampiro da atuação e quando apareceu a escritura poética, a atuação adotou moralidade. (BARTÍS apud DUBATTI, 2010, p.185)

Assim como em Stanislávski, o importante eram as micro-ações que compunham a existência da personagem, não o texto. Me aproximo desta maneira ao termo criado por Bartís, escritura poética<sup>45</sup> -escritura estruturada pelas ações- como sendo o que mais interessava a Stanislávski nesse momento do processo.

---

<sup>45</sup> Aprofundemos aqui no que Ricardo Bartís chama de ‘*escritura poética*’. Uma aproximação ao texto de Bachelard poderia nos ajudar: *a filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado — pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir a sua preparação e o seu advento.* (BACHELARD, 1989). E o filósofo nos alerta, em comparação com a reflexão filosófica sobre o pensamento científico, que se neste último, a nova ideia deve estar sustentada por um corpo de ideias aceitas, a reflexão filosófica sobre a poesia nos leva a concluir que o ato poético não é, nem tão sequer, um



O texto dramático que, por seu lado, de fato, surge da cena e não tem dinamismo próprio na sua construção, não é liberto de um precedente, pois embora ele não venha a ser construído fisicamente no palco é a partir da visão da cena do escritor que ele surge, ainda assim, depois de concluído, ele virá a ter sua poética própria, servirá como esse maquinário deleuziano que tem vida própria e está conectado a outros grandes maquinários e, em seu momento, será conectada a essa escritura poética que, por sua vez, é outro maquinário que foi estruturado a partir da natureza intrínseca ao corpo do ator. Vejamos o que Stanislávski disse a Toporkov em um ensaio quando este último se encontra muito preocupado com as ações e ao mesmo tempo com outros elementos que constroem a personagem: “-Espere, não se pode fazer tudo ao mesmo tempo. Em primeiro lugar, quando trabalhamos, devemos sempre partir de nós mesmos, de nossas qualidades naturais, depois, das leis da criação, artística.” (TOPORKOV, 2016, p.102) Naquela época não se falava de corpo com as ressonâncias que hoje lhe são atribuídas nos estudos, embora já tivesse ficado de alguma maneira apontado que o que o ator fazia em cena (as ações físicas), era o primeiro pontapé para dar início ao trabalho da construção da sua personagem.

Não é por acaso, que eu tomo como referência escritos e estudos aprofundados sobre Stanislávski para contrapor a uma análise sobre a preparação do ator através do *Training* dirigido por Iben no grupo *Ponte dos Ventos*. A necessidade de encontrar, segundo o mestre russo, “uma técnica que pudesse fazer com que um ator ordinário superasse seus próprios limites por meio de um treinamento diário e rígido.” (Idem, p.249), foi alimentada desde a criação do Sistema até a atualidade. As diferenças que foram criadas entre o mestre russo e a arte teatral mais engajada contemporânea, a camisa de força na qual têm sido encerrados seus estudos e o Método das Ações Físicas, atrelando-os a um teatro determinado em estética e gênero, têm sido, minimamente, irresponsáveis, relacionadas aos procedimentos de trabalho do ator.

Tanto Stanislávski quanto Iben, buscam a verdade autêntica do ator em cena, pouco importa o gênero e a estética resultante do espetáculo. O mestre russo serviu não somente

---

eco do passado, porém não tem constituição primária, *Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta* (Idem). Sendo assim, qualquer ato poético se constitui a partir do não definido, assim, no caso da arte teatral, não seria pelo texto dramático. Na fala de Bartís, confirmamos que a *escritura poética*, à qual ele se refere, é aquela que pertence -ontologicamente- ao exercício do ato dramático, à construção das ações para além do texto escrito, texto escrito que ganha autonomia embora tenha suas bases no fenômeno teatral, pois ele possui a sua própria poética, e virá a achar conexão com o fenômeno teatral na medida que o processo criativo o oriente e o permita, se for necessário.

para um teatro realista, pois suas premissas ficavam o tempo todo em constante movimento e transformação, submetidas a estudos profundos através da práxis da cena e à observação do próprio mestre; e o *Training* não deve ser visto somente como um procedimento de preparação para um teatro performativo, pois ele possui ressonâncias e ativa diversas e novas vibrações em cada corpo que o pratica, colaborando assim para preparar todo o aparelho físico de atores de estéticas e teatros variados. O que chamaríamos de antigo e de novo, somente para distinguir no tempo, estão ancorados na natureza humana, na procura por um corpo vivo, autêntico, transparente, dentro da natureza da arte, ambos são um *work-in-progress*. “A arte da experiência do vivo em contraposição à arte da interpretação.” (TOPORKOV, 2016, p. 184)

Por outro lado, revisitando Josette Féral no seu livro *Além dos Limites*, uma sorte de analogia surge entre o exercício da Performance e a prática do *Training*:

(...) performance aparece assim, de algum modo, como o armazém dos acessórios do simbólico, como o entreposto dos significantes, o todo fora do discurso estabelecido e nos bastidores da teatralidade. O teatro não pode recorrer a isso como tal, mas esses acessórios constituem implicitamente aquilo sobre o qual se edifica o espetáculo cênico (FÉRAL, 2015. p. 161)

Embora a própria Féral já faça referência a esses elementos como constitutivos da base do teatro, não é esse momento da análise que escolho ressaltar, mas o fato de o *Training* possuir, na sua natureza, os mesmos princípios, sem chegar a ser uma Performance à mostra, pelo fato de pertencer a um território que antecede ao território do processo criativo, sendo assim, ele está constituído nessa coxia da teatralidade, fora de um discurso estabelecido e nesse armazém de instrumentos que chamamos de pré-expressividade.

Lembremos que, em qualquer espaço teatral, precisamos construir um corpo diferente, um corpo poético, que não pensa igual ao corpo social, como especificado anteriormente. O corpo poético pensa como resultado de um corpo preparado em função da *poiésis* teatral. O corpo poético é a segunda natureza do ator. Assim, se faz necessário criar uma estrutura poética para educar e construir esse corpo poético. A proposta deste *Training*, desenvolve a percepção de como usar as possibilidades que esse corpo tem em qualquer tipo de teatro, e desenvolve também a sensibilidade de cada corpo de cada ator

Sendo assim, se o corpo do ator precisa ser preparado para construir ações, precisamos pensar que estas ações estão imbricadas ao espaço onde elas acontecem, ou melhor, ao binômio espaço-tempo. O *Training* guarda uma relação ontológica com o espaço pois a

sua estrutura é desenvolvida no corpo do ator, e é a partir do espaço, nele e em relação com ele que o *Training* é executado.

Após a sua preparação no *Training*, o ator iniciará seu processo criativo em um novo espaço, concreto ou abstrato. Este novo espaço, embora seja a mesma sala de trabalho onde aconteceu o *Training*, terá agora uma nova qualidade, pois a *práxis* do que acontecerá nele vai condicionar seu valor de *novo espaço*, atribuído pelas relações tecidas dentro do processo criativo. Assim, o corpo se pergunta a si mesmo: Qual é este espaço? O que representa este espaço? Onde eu me encontro? Mas, este espaço, embora responda a algum conceito pré-elaborado, nunca está totalmente definido, pois o ator colabora para construí-lo e reconstruí-lo a partir da interrelação do seu corpo com o ambiente preenchido de ações que irão surgindo na pesquisa *in-loco* e de uma maneira incessante. É a relação entre o pulsar interior do corpo e o ambiente que lhe rodeia, mas não só isso, o corpo enquanto se relaciona com o espaço, também vai estruturando os aspectos visuais cognitivos da sua figura<sup>46</sup> em relação com o espaço que, de fato, não precisa ser visível aos olhos do espectador, pode ser um espaço imaginado no corpo do ator e que se transporta para a *mise-en-vision* através das ações do mesmo.

Para chegar ao estado de criação plena, com o *Training* como preparação, o ator vai fazer uso de maneira consciente e inconscientemente de, pelo menos, três habilidades que ele conseguiu desenvolver e conseguimos localizar nesta pesquisa. Uma delas é ‘Pensar com a energia’, como conseguir que nosso corpo pense com a energia, com o corpo-mente. Daí, consegui estabelecer a relação entre as outras duas habilidades necessárias para alcançar este objetivo mais geral, elas estão focadas em ‘Pensar com o corpo’ e ‘Pensar com as ações’. As três conformam um tripé que vem a ser o resultado mais concreto da prática do *Training*. Elas não são fases, nem são desenvolvidas nessa ordem: estão colocadas nessa sequência por partir de um pensamento geral a um pensamento mais particular, mas o *Training* as desenvolve de maneira aleatória, combinadas e recíprocas - entre elas- na sua troca, uma vez que se desenvolvem na sua unicidade conformada pelo corpo e a congnição que vão estruturando enquanto vai-se praticando o *Training*.

---

<sup>46</sup> A palavra ‘figura’ é usada por Iben sempre que trabalhamos montagens de performances, espetáculos, intervenções de rua e intercâmbios. Cada ator cria sua própria ‘figura’. Não substituí a palavra ‘personagem’, ‘figuras’ possuem princípios diferentes de criação. *O ator não executa, ele se executa, não interpreta, mas se penetra, não raciocina, mas faz todo seu corpo ressoar (...)* Tudo isso necessita de uma atuação sem estado da alma, sem psicologia, sem personagem, não se necessitam personagens, porém ‘personagens rítmicas’, ‘roupagens habitadas’ ou ‘posturas de órgãos’. Não há personagens, mas figuras, dizia Sarrazac na dramaturgia atual, figuras que falam. (FÉRAL, 2015, p.315)

O *Training* traz a proposta de construção deste novo corpo pensado por Derrida, um corpo “anarquista, não orgânico, acefálico e vital (...) cujo foco cognitivo estaria sempre na fissura, nas fendas, nos entremeios e não nas partes organizadas de um todo monolítico” (GREINER, 2005, p.24), pois é um corpo que assume sua independência e liberdade como ente biológico e semiótico, como ente social e teatral, em constante mutação.

### 3.1 O SILÊNCIO DOS VENTOS.

Um aspecto importante atrelado ao fato de pensar com o corpo é o silêncio. Os exercícios são praticados sem a possibilidade de articular palavra alguma, para além dos cantos colocados na estrutura do *Training* e os sons provocados nas Montanhas. Iben transmite um modo de iniciação em exercícios físicos muito, próximo do que ela mesma experimentou nos primórdios.

No entanto, o verdadeiramente profundo e revelador para o nosso corpo é quando ele descobre que além das restrições da fala, próprio da natureza do treinamento, há um silêncio inteligente e inteligível, que transpassa os limites do corpo do praticante.

Vejam os que Grotowski fala sobre o silêncio:

O silêncio exterior, se você o mantém, pode atraí-lo à proximidade do silêncio interior, mínimamente depois de um tempo. Não é a questão de assumir um modo elevado, mas, antes de conseguir uma espécie de silêncio de movimento, mesmo se estiver correndo. (...) Mas para chegar a isso é necessário conhecer o silêncio: silêncio de palavras, silêncio de movimentos. Este silêncio dá a oportunidade às palavras importantes e a modos de cantar que não perturbem a linguagem dos pássaros (...) Pode-se dizer que nosso movimento é percepção (...) Movimento que é repouso. (GROTOWSKI apud FLASZEN, 2015, p.243)

Não é o silêncio meditativo, mas o silêncio em contraposição ao corpo em ação, o silêncio contra a revolução interna dos corpos em *Training*. O silêncio de “ter que fazer, sem saber por que.” (RASMUSSEN) Nessa oposição, o corpo sente que por momentos medita, eleva-se, não está presente no sentido consciente do termo, a consciência fica suspensa em frações de tempo, enquanto o corpo exercita sequências de ações, se olha por dentro. Estes momentos experimentados poderiam ser chamados de momentos de êxtase ou de elevação do espírito, eu prefiro definir como um ‘momento em negro’, onde explode a sensação de não haver nada na nossa mente, onde o corpo conduz à vontade, com sua inteligência, os encontros e desencontros com os outros corpos e com o espaço. Diria que o corpo deixou de pensar com a mente e agora a mente é o corpo todo; ele se tornou, de alguma maneira, intangível, dilatado, extremamente sensível, mas ao mesmo tempo,

fortemente fechado, aberto ao mundo, mas rochoso em seu centro, um corpo que eclipsou, encontrando o equilíbrio necessário na invisibilidade de si mesmo, percebendo-se ausente ao seu próprio olhar. Um corpo que viaja no silêncio e, depois que tudo passar, não compreenderá como conseguiu executar alguns movimentos que, para muitos, pareceriam inefáveis..



Figura 38. Na sequência de imagens, de esquerda à direita, ator de Grotowski (Foto retirada da internet), fotos restantes apresentam atores do grupo Ponte dos Ventos em Training. Fotos Francesco Galli - 2018.

Neste *Training*, o nosso corpo pensa de uma forma ativa, ou melhor, pensamos com o corpo, decidimos com o corpo e podemos, porém, comunicarmo-nos com outro corpo, sem necessidade da palavra. Porque a construção do corpo poético percorre o mesmo trilho da vida, da energia. Assim, a esse corpo preparado para a *poiêsis* teatral, lhe foi conferida uma permissão para estabelecer sinapses, que são um produto da comunicação constante entre diversas partes desse corpo e suas extremidades.

Este é um dos grandes achados. Pois é a partir desta descoberta que o nosso corpo fica preparado para poder estruturar cadeias de ações ou partituras físicas, as mais diversas, pois ele fica treinado para pensar como corpo, no silêncio, sem a palavra, na hora de construir suas figuras, estruturar ações e enriquecer situações da proposta artística.

### 3.2 PENSAR COM O CORPO.

A primeira condição para aprender a aprender a pensar com o corpo, no processo criativo, é permitir libertar-se, através do *Training*, de toda forma de pensamento calcado em planos fixos ou fórmulas que deram certo. Sempre lembremos que muitos sistemas autênticos de trabalho foram bem sucedidos precisamente porque eles surgiram desse movimento constante pela busca da verdade, através da liberdade criativa, o sacrifício e

a disciplina estabelecida com esta finalidade. Para pensar com o corpo, precisamos educar em nós a vontade de nos despojar, de ceder, de ser altruísta, de guardar em lugares secretos o conhecido, para nos depararmos com as experiências mais genuínas, motivadas pela execução do *Training*. Estar preparado para o sacrifício de trabalhar horas a fio e compreender três etapas essenciais nesta aprendizagem corporal: a desordem, a quebra e a instauração de uma nova ordem.

Na desordem, sentimos como o nosso corpo não compreende as novas formas que estão sendo instauradas nele. Ele estará transitando, nesse momento, pelo incompreendido e isto não deve nos preocupar. O nosso corpo sente dor, muitas vezes, por momentos, reage de um jeito febril, porque as posturas ou posições que ele experimenta durante o *Training*, não são cotidianas, não são comuns à nossa existência e convivência. Essa desordem pode durar muitos meses e até anos, a depender dos objetivos do trabalho, da frequência com que o *Training* é praticado, da adaptação do corpo e da perspicácia e inteligência sensorial do ator.

Na etapa da quebra, o ator está convencido que ele já venceu um degrau, que seu corpo acostumou-se a experimentar seus próprios limites e que seu pensamento começou a se irradiar para outras zonas que ultrapassam a mente separada do corpo, e começa a sentir a abertura do seu corpo-mente, como um todo, potencializa suas extremidades, fragmenta e divide seu corpo e torna cada parte independente, fazendo uso das articulações. Dessa forma, fica quebrada também sua lógica linear de processo criativo, a linha consecutiva não existe mais, e em seu lugar ficaram diversos rascunhos, setas em todas as direções e sentidos, sempre em movimento. Abre o plexo solar e assim abre sua conexão com tudo o que lhe rodeia. O ator começa a instaurar uma procura da lógica do sentido do que começa a ser reestruturado.

Na etapa da instauração de uma nova ordem, o ator percebe que ele domina o seu corpo, que ele pode dizer, “corpo me leva” ou “corpo eu posso te levar”, desenvolvendo a sabedoria necessária para este equilíbrio no processo criativo. Quando a nova ordem é instaurada, o ator se afirma como parte da Natureza e não como um corpo clivado dela. O ator vai guardar as lembranças das etapas anteriores e vai saber relacionar, estudar e recolocá-las em função das suas necessidades criadoras. Ele fundou uma autonomia criativa como corpo-mente. Uma nova ordem que se instaura como uma célula viva que vai fazer seu rizoma constante com outros corpos criativos e demais corpos da cena.

### 3.3 PENSAR COM AS AÇÕES

Consigo localizar, no exercício do fazer teatral, palavras utilizadas em ofícios que têm como premissa edificar, restaurar estruturas como prédios, edifícios, casas, ruas etc. Palavras como arquitetura, andaime, construir, colar, rolar, emoldurar, lixar, fixar, verniz, alinhar, costurar, montar, desmontar, pregar, furar, desconstruir, embutir, comprimir, imprimir, dilatar, iluminar, canalizar, entalhar e outras tantas. A nossa função na arte, longe de estar relacionada com o enlevo que lhe é atribuído por aqueles que a desconhecem na sua essência, ela é um ofício onde impera, sobretudo, um funcionamento pragmático, uma construção objetiva de ações. Estas palavras que são análogas ao território do fazer teatral não estão aqui relacionadas, pela descrição que elas trazem em si, aos aspectos técnico-artísticos do espetáculo, mas pelo uso que é feito delas no trabalho direto com o corpo do ator e suas ações. O autor diz que:

A ação, o fazer, está na gênese da poíêsis. O poiêtês é um fabricante, um fazedor, um criador. No campo semântico de poíêsis se inscreve a ideia de performance, no de poiêtês a de performer. Daí que em toda produção artística há uma base performativa. Não há teatro, literatura, artes visuais ou música sem ação fazedora, sem atividade. Todo criador é um performer, um fazedor. Em consequência, todo teatro é performativo na sua origem, a performance é condição de possibilidade de toda expressão teatral, seja qual for a sua poética. Ação é trabalho humano (a arte é trabalho humano segundo Marx), por isso a palavra performance tem sido questionada na sua acepção contrastante com a de teatro. Performance não se opõe ao teatro, na verdade é a base do acontecimento teatral. (DUBATTI, 2007, p.91)

Somos, de fato, fazedores de ações, construtores das mesmas, arquitetos do nosso ofício, no entanto, o nosso aprendizado não passa pelo estudo de planos e mapas ou fórmulas de cálculo, mas por zonas que poderíamos chamar invisíveis ou vibratórias e a elas devemos a capacidade de poder estruturar ações que conformam a ‘arquitetura teatral’ do espetáculo.

A partir daqui, poderíamos dar continuidade à importância da elaboração de ações com as quais se constrói também um pensamento. Poderíamos citar diversas estruturas de ações físicas, mas, prefiro escolher e me concentrar em três tipos: a primeira, relativa ao método das ações físicas de Stanislávski, a qual é alusiva ao teatro que surge a partir de um texto dramático onde se constróem personagens a partir das ações físicas; a segunda, seria a criação do que viemos chamar partituras físicas, que não dependem de qualquer texto dramático já pronto ou personagem a ser criada, está mais relacionada com as figuras e um teatro performativo no seu resultado; e uma terceira, formulada a partir de ações que são tecidas entre os elementos que trabalham na construção do espetáculo, que

independem do ator e abraçam todo tipo de ação na cena com suas partes integrantes e que são as que configuram a dramaturgia da ação central de uma peça teatral.

Qualquer uma destas três proposições está destinada a construir um pensamento, seja em um microterritório gerado por cada ator, seja para os criadores, que inclui o diretor e toda a equipe técnico-artística, seja para o espectador. Elas traçam um caminho através do qual se consegue produzir subjetividades, pensar, produzir ideias concatenadas, potencializar o espaço cognitivo do processo atrelado à construção das personagens, das figuras ou da ação da obra em sua totalidade.

Muitas vezes, quando nos é solicitado uma sequência de ações, percebo a necessidade de não parar para pensar em que fazer, mas em fazer a partir de impulsos, sem pensar. O importante sempre é fazer, não pensar, não se deter em conceitos. Mas estar em ação para produzir ação. Lembremos que as próprias ações saem de um território que já é na sua essência um espaço de ação, e as ações que vão surgindo em cada corpo de ator são fruto desse território que colaborou para expeli-las. Um território de ação, expelindo, lançando, expurgando ações que vão sair à luz através dos corpos dos atores. Este exercício de construção de ações para que o corpo crie seu próprio pensamento em cena, se potencializa com a execução do *Training* como preparação, uma vez que, desta maneira, o corpo do ator que já começou a pensar como toda uma unidade, deixa-se conduzir pela produção de ações no processo criativo.

Vejamos um trecho dos ensaios de Stanislávski na montagem do texto de Gogol, *Almas Mortas*:

Desenvolva cada episódio até o final, faça de tudo um acontecimento. Crie, antes de mais nada, o esquema do seu comportamento físico em cada episódio, e depois una-os na linha contínua da ação. Essa é a melhor maneira de chegar à corporificação das ideias colocadas por Gógol na figura de Pliúshkin. (TOPORKOV, 2016, p.137)

Neste trecho, vemos como a partir de um texto, o diretor vai conduzir o trabalho do ator à elaboração de ações físicas. Embora o texto escrito pré-exista, ele só terá vida se o ator cria uma linha de pensamento através das ações. Esta é uma das características do que chamo *Pensar com as ações*. O ator cria sua escritura poética, já que o texto dramático veio da ação, embora não tenha sido produzido em sala de ensaio. Longe do teatro, o escritor criou um território com os instrumentos do teatro imaginados, pensando nas ações, então o texto dramático surge da ação, como afirma:

A preocupação do ator é mais com a coerência dos impulsos de suas ações, com a organicidade com a qual elas se articulam. Com esse tipo de raciocínio, ele vai construir sua arte a partir de parâmetros técnicos



objetivos e articular o seu texto-ação, como se modelasse uma estrutura no tempo e no espaço. (BURNIER, 2015, p.24)

Nesta fala de Luís Otávio Burnier, podemos observar a forma de pensar com as ações partindo da segunda proposta de construção das mesmas. Não interessa a personagem a ser criada, a figura a ser estruturada ou a história a ser contada, o principal é ordenar, colocar uma ação após outra e compor, como em música, como em artes visuais, como na dança, através de pequenos pedaços, um pensamento, ideias concatenadas, pensar no fluxo, no fluxo das ideias que estruturam um discurso, embora este discurso não venha ser explicitado em cena verbalmente, mas servirá para ativar a vida de quem executa ditas ações. Assim, temos aqui outra característica do *Pensar com as ações*, está relacionada com esse momento primário da criação, com o ato da criação poética, sem antecedentes, sem nada que as preceda como fonte de surgimento. É o momento no qual vai-se criando, no devir do corpo, em comunhão com seu ambiente, diversas ações que, no início, não possuem uma lógica ao nosso olhar, mas elas saem do âmago do nosso corpo, do seu centro pulsional, da sua energia primordial.

Vejamos agora este singular escrito de Tadeusz Kantor onde define a ação no livro *O Teatro da Morte*:

Ao lado da ação do texto deve existir a “ação da cena”.  
A ação do texto é qualquer coisa de pronto e de acabado.  
Ao contato da cena sua linha começa a seguir direções imprevisíveis.  
Eis por que eu não sei nunca nada preciso sobre o epílogo, a coluna sustenta a arquitrave o rochedo verde através do qual se esconderá um mastro solitário  
uma ponta de sebe sob a qual estará Ulisses,  
o arco junto ao qual estará Penélope.  
Tudo foi aprestado, pois tudo já existia antes do drama.  
Em um instante os atores vão entrar em cena.  
Em consequência o drama se faz reminiscência. (KANTOR, 2008, p.2)

Este texto de Kantor traz à tona a impercebida existência do espectador, território a partir do qual podemos sinalizar outra forma de *Pensar com as ações* no convívio teatral. Construimos ações de maneira consciente ou inconsciente como especificado acima, levando esta experiência do corpo dos atores até todos os elementos que conformam o espetáculo. Assim, quando temos todas as ações concatenadas, nosso olhar, como uma luneta, vai mudar a distância para observar minuciosamente e assim, vê-se obrigado a mudar também a posição da lente. O nosso olhar se torna agora totalmente objetivo, distancia-se. Nesta objetividade, vão se analisar as partes constitutivas, as ações

estruturadas uma após a outra e trabalhar o acabamento, as costuras, que vão potencializar um discurso dramático.

Mas, no final, quem vai decifrar, quem se soma ao pensar com as ações e através delas é o espectador, que se deixa envolver pela experiência cinestésica do espetáculo para assim produzir suas subjetividades. Assim que cada ação acontece, cada minuto passa, o teatro se faz reminiscência, ele se torna memória reflexiva, daí a estreita relação do teatro com a morte.

E cada reflexão surgida está atrelada a cada ação. É o espectador que encadeia a partir de uma cadeia de ações oferecida, é o espectador que costura, a partir de um tecido que lhe é exposto, é o espectador que amalgama ideias a partir de estruturas semânticas que lhe são dadas. Assim, pensamos com as ações, os atores, os diretores, os técnico-artistas, os espectadores, e a arte em si, na sua ontológica vibração de objeto autônomo.



Figura 39. Ensaio da montagem “Freaks”, do grupo *Ponte dos Ventos*. Foto. Francesco Galli - 2018.

A última montagem do grupo *Ponte dos Ventos*, “Freaks”, foi criada, como todos os processos criativos do grupo, a partir da costura de ações que os corpos dos atores foram criando aleatoriamente, sem uma consecução lógica vinda de um texto anterior, somente ideias soltas, espalhadas, entorno de um tema: uma família de loucos. Quando a montagem está pronta, o espectador assiste desde o início uma abertura que o deixa atento para reconhecer, nos acontecimentos restantes, uma consecução determinada pela

cronologicidade, no entanto, a atenção do espectador é cada vez mais roubada, ele precisa se inclinar para assistir, tentar ler todos os códigos, fragmentar o pensamento, entrelaçar as diversas línguas, os cantos costurados, até compreender que não é no espetáculo onde ele vai encontrar uma história determinada, mas em si mesmo, na relação que ele estabelece no ato do convívio com o teatro. Nesse momento, a história, que na verdade ‘não é contada’, ela é vivenciada unicamente no binômio tempo/espço por cada um dos espectadores, de maneira diversa.

### 3.4 PENSAR COM A ENERGIA.

“Em Nietzsche, assim como em Artaud, é colocada em xeque a soberania do sujeito e de qualquer outro poder centralizador, incluindo Deus.” (GREINER, 2005, p.23) Soberania da qual se apropria a imanência do corpo teatral, pertencente a um corpo subjetivo, conformado por um núcleo de energia, substância intangível e que permite devires e atravessamentos, a saber:

O corpo subjetivo não é um fenômeno que deixaria para trás o ser real do corpo, ser ao qual seria deixada a possibilidade de se manifestar a nós por meio de outros fenômenos, por meio de um corpo objetivo, ele é o ser real do corpo, seu ser absoluto, ele é todo o ser desse corpo, um ser que é uma transparência absoluta, e no qual nenhum elemento escapa à revelação da verdade originária. Meu corpo como uma montanha que vejo, ora de um lado, ora de outro, tampouco um objeto que eu veria sempre do mesmo lado, e muito menos algo que eu atingiria, ora do exterior, ora do interior. (...) eis o que devemos afirmar se quisermos conferir sentido às palavras e à teoria segundo a qual o ser do meu corpo pertence a uma esfera de imanência absoluta. (HENRY, 2012,p.149)

Um corpo-natureza é um corpo subjetivo, um corpo-em-vida no sentido teatral, também é um corpo sem órgãos. Corpo teatral pertence a um corpo subjetivo; eles fazem parte do mesmo território, o do corpo humano vivo. Este corpo consegue pensar com a ponte, com o vínculo que foi estabelecido no *Training* entre o corpo social que procura o corpo teatral e acha o corpo Zero. Ponte que se expande para atravessar a pele dos corpos que começam a perder as bordas de confinamento, e são assim infinitas pontes, conectadas e reconectadas sem sujeito. É nessas pontes, nesses intermeios, nesses abismos cruzados, nesses buracos negros, onde está a energia primordial, onde se deposita a perda do corpo em si, e é retomada a pulsação da energia como quem conduz a força da criação, como força motriz. Assim, essas pontes e esses intermeios são os lugares onde se criam as informações, o movimento gera o conhecimento, onde se entrecem os signos de uma maneira inteligente, “o próprio pensamento, é movimento” (Idem, pág.76)

A floresta amazônica não diz: 'Existo porque acredito no comunismo e na vitória do proletariado'. Também não diz: 'Temos que viver de uma certa maneira se quisermos chegar ao Paraíso'. A floresta usa todas suas energias para se manter viva. O espetáculo também deve acolher essa existência desprovida de objetivos, que engloba uma força irresistível: a necessidade de se manter em vida. (BARBA apud RASMUSSEN, 2016, p.91)

Mas, o centro pulsante de todo espetáculo é o corpo do ator; ele consegue pensar com a energia (substância existente desprovida de objetos), pois a energia reside na imanência do corpo humano vivo e junto com ela pulsam o pensamento, o esforço, o cogito, o eu e o *self*, por isso a energia é pensamento. Mas também é pensamento, porque ela faz parte do movimento, e o movimento é conhecimento, uma vez que só se alcança este último pelo primeiro. Assim, o movimento, que faz parte da imanência do corpo, antecedido pelo esforço e o impulso, também é pensamento.

Pensar com a energia é o aprendizado mais complexo através da literatura, e a tarefa mais difícil de executar através da prática. Sobretudo, quando estamos estruturados por um pensamento ocidental, cartesiano, que paradoxalmente existe no Pensamento, que é o próprio corpo.

Pensar com a energia é, a priori, um conceito estruturado em dois territórios artísticos: um representado por aquele de onde surgem as ações, e o outro território das ações já prontas e concatenadas umas com as outras. Um é quase o inverso do outro no procedimento de reconhecimento e modulação energética. O primeiro funciona quando conseguimos chegar ao estágio de não permitir alguma interferência racional -como a conhecemos comumente- nas nossas determinações corporais na hora de criar as ações. Há que permitir que as ações surjam do concreto esforço, que leva o impulso a gerar movimento, quer dizer, do corpo subjetivo. O *Training* trabalha o tempo todo com o esforço, acha o esforço porque ele é parte da imanência do corpo, do corpo Zero.

Cada vez que uma nova montagem do grupo *Ponte dos Ventos*, vai ser construída, cada ator estrutura suas próprias ações, as quais depois serão moduladas por eles mesmos ou em relação com os outros atores em cena. Estas ações surgem sempre de impulsos, desposuidas de um significado prévio, embora não se possa afirmar que não surgem de um conhecimento, elas não habitam na hora do seu surgimento em um local reconhecido onde possam ir a procurá-las, elas surgem da própria energia do corpo de cada ator, é a energia que é pensamento quem as estrutura, por isso o silêncio, o silêncio é muito importante quando cada ator do grupo está em processo criativo das suas ações, pois ele precisa afinar sua percepção para compreender seu espaço vital e se deixar levar pela sua

própria energia. Assim, as qualidades das ações estarão relacionada à energia de cada corpo de cada ator.

Digamos que temos instaurado uma espécie de placas de informações durante toda a nossa vida e que elas se encontram encaixadas em um *print* de pulsações na nossa existência corporal, intrinsecamente ligada à nossa imanência, corpo objetivo e corpo subjetivo. Estas placas e este *print* conformam a memória, que foi gerada no hábito, onde informações habitaram o corpo por re/produção. Neste *print* também se encontram as re/percussões dos exercícios do *Training* e todo um conglomerado de informações técnicas especificamente ligadas ao exercício da cena, que também vão colaborar para a conformação das ações.

Pensar com a energia, neste caso, é deixar-se permitir que o corpo objetivo se articule sozinho, a partir do corpo subjetivo, pois ele é pensamento, e pode ser dominado pela energia que é desenvolvida por ele. Isto é apreendido, por equivalência, no mesmo *Training*, para ser aplicado neste processo. Lembremos as associações feitas entre o exercício do *Out of Balance* e as ações físicas de Stanislávski.

Resumo: Pensar com a energia é pensar com o corpo subjetivo para estruturar ações objetivas. Logo, uma vez geradas, entram no espaço racional, pertencente ao corpo objetivo, e são decupadas e costuradas. O segundo território, onde acontece o movimento contrário, toda a estrutura que passou ao plano do racional objetivo, e se encontra organizada, vai, em cada momento da construção das ações, no processo de ensaio e, até a última apresentação, reconstruir, na sua re/produção, as pontes onde o corpo pulsa na sua imanência, mas também em pensamento. São territórios superpostos. As ações voltam ao território do corpo subjetivo sem deixar de estar articuladas com o corpo objetivo. A energia que foi geradora das ações pré-selecionadas, ressurgem como qualidade potencial das ações estruturadas no real; quer dizer, da energia vieram as ações e à energia voltam as ações, não permitindo que seja perdida a natureza da procedência das mesmas. Isto não é uma estratégia artística, isto é um fenômeno atrelado à utilização da energia como pensamento no processo criativo (que foi ativada através do *Training*) tendo as ações como objeto mediador. .

O ator pode produzir, localizar, moldar, estudar, dominar a energia no seu corpo. Embora ela faça parte dessa esfera do *mysterium*, e de certa maneira, no corpo do ator, toque o universo do inefável, ela é pura física, então é pura vida... do corpo atravessável artaudiano, do corpo transparente de Iben, do corpo intensidade zero deleuziano, da casa

bachelariana, stanislavskiana porque: se as leis da arte são as leis da natureza, que é a Vida, então um corpo em arte é um corpo em Vida.

### 3.5 ENERGIA, CORPO, PRESENÇA.

*Tudo o que pertence à ilegibilidade... queremos... vê-lo triunfar num palco. Na ilegibilidade teatral, na noite que precede o livro, o signo ainda não está separado da força. Ainda não é completamente um signo, no sentido em que o entendemos, mas já não é uma coisa, aquilo que só pensamos na sua oposição ao signo. Não tem então nenhuma possibilidade de se tornar, enquanto tal, texto escrito ou palavra articulada; nenhuma possibilidade de se elevar e de inchar acima da 'energeia' para revestir, segundo a distinção humboldtiana, a impassibilidade morna e objetiva do érgon.*  
(DERRIDA, 1995. Pág. 139)

Neste trabalho, falar da energia no corpo do ator, tem sido uma escolha, no mínimo, de risco, no entanto necessária. O corpo social tem sofrido transformações importantes no devir da sociedade no último século, influenciado, sobretudo, pelas revoluções tecnológicas. O corpo está presente como centro dos debates e discursos sociais: da política ao gênero humano, da sexualidade à estética, da cor da pele ao meio ambiente, das identidades às expansões, dos preconceitos aos ofícios, do midiático ao xamânico, do oriente ao ocidente e assim, incansavelmente, o corpo vem sendo um território fértil de debates e representações. O teatro, porém o corpo teatral, não teria como ser diferente, uma vez que ele está atrelado ao próprio *socius*, dilatado. Sem falar das transformações e embates do território teatral como um todo, desde inícios do século XX, na sua estrutura espacial, discursiva, convivial e sobretudo corporal.

Na Filosofia, o corpo mais conhecido e que precisa ser revisitado, é o corpo objetivo, onde radica o *socius*, sendo necessário um estudo sobre a ontologia do corpo e da

subjetividade, relacionados à essência do corpo subjetivo e a um corpo orgânico: estas têm sido premissas emergentes da atualidade. Todas estas razões trazem à tona a necessidade de um estudo aprofundado do corpo teatral na sua esfera ontológica. A região do que poderíamos chamar, uma ontologia do corpo teatral, iria acionar um estudo diversificado, que traz uma compreensão mais exata de territórios que não são perceptíveis à sensação humana. Uma ontologia do corpo teatral seria um espaço que, abraçaria a energia, o inefável e o movimento como conhecimento no corpo teatral, a interculturalidade no corpo do ator, o esforço, a energia na obra teatral, a Física Quântica, a luz, o cenário, o figurino, e as mídias a partir da energia como pensamento no corpo teatral. O corpo orgânico analisado a partir de um sistema de órgãos, primevo, atrelado a uma Fenomenologia do espírito no território teatral, o corpo subjetivo nesse corpo *sui generis*, e assim por diante. Importante salientar que estas premissas não se referem ao *corpus* como sistema fora do corpo humano vivo, mas ao corpo humano vivo em sua função teatral, de onde surgem todas as categorias teatrais, uma vez que ele lavra, a si mesmo, ontologicamente, uma existência do ser teatral. Seria ir ao âmago de cada uma das vertentes desse ser. Isto não é uma utopia para andar, isto é uma necessidade de compreensão do ofício, dos homens e mulheres de teatro, na tentativa de achar transformações importantes para uma recente e jovem ciência das artes.

Este trabalho que aqui tem sido apresentado, partindo da indagação sobre a energia no corpo do ator, trouxe à luz, no próprio processo de pesquisa, lugares que para nós são pouco explorados no ambiente teatral. Conhecer o trabalho com a energia deve propiciar em pesquisas mais aprofundadas, um domínio total sobre o universo do teatro. Uma vez que hoje pode considerar-se que o teatro surge do corpo teatral, ele tem uma região ontológica, um território que é análogo à imanência do corpo originário do ser humano, pois ele precisa sair do *socius*, buscar uma região primeva, para construir um novo território corpóreo-espacial.

Assim, reconhecendo importantes categorias da Antropologia social, Antropologia teatral, Filosofia e Fenomenologia, além de uma profunda bibliografia referente à produção teatral, tem-se analisado, minuciosamente, o comportamento do corpo teatral em *Training*, em função da relação deste *Training* com a energia, essa sutil/grandeza que é parte da base do trabalho do ator em cena.

Para além da importância de propor denominar e desenvolver uma teoria de aproximação a um determinado corpo Zero, o qual, nada mais é do que uma meta, o importante deste trabalho foi o percurso, a movimentação dos campos epistemológicos e fenomenológicos

que levaram a abordar, em diversas análises, ao desvendamento de um *Training* em profundidade, fazendo uso de um sistema conceitual que verificou, através de chaves de acesso e categorias já estabelecidas, a filiação deste *Training* ao campo da pré-expressividade, e a sua transitividade na práxis com valores de legitimação das suas práticas, na procura de uma estrutura que desenvolva a relação com a energia.

Houve dificuldades, em alguns momentos, de estabelecer debates com colegas/pesquisadores, na hora de tratar sobre o *Training* como um sistema, o que deixa transparecer uma problemática certamente incômoda, para a maioria dos seus praticantes. Mas é que não há ausência nele de sistema quando, de fato, na práxis, por autonomia é um sistema de ofício. E o mais curioso do *Training* é que ele, sendo um sistema de treinamento, puramente físico, não permite que o ator seja o próprio sistema, mas que seja ele mesmo, seu corpo em ação. A negação dos sistemas não nos trás liberdades; essa seria uma dedução superficial e imediata. O que nos trás liberdade é dialogar e conhecer as estruturas onde nossos corpos se inserem, aliás estruturas criadas pelo próprio corpo, pois é dele que surgem, ontologicamente, as estruturas sistêmicas e as categorias, corpo re/produtor do seu sistema; por exemplo, seu sistema autônomo de órgãos. A questão aqui reside em como lidar com os sistemas; assim como com as categorias, eles fazem parte da raiz, nós fazemos o rizoma, eles fazem parte e são fruto do corpo imanente, do contínuo resistente, nós interagimos através do rizoma.

Precisamos compreender que não é na aparente novidade das rupturas onde existe a verdade, pois na ruptura não há nem o nada, somente cisão e clivagem. O conhecimento reside e surge no movimento, na relação dialética ou não dialética entre a negação e a afirmação de proposições e sistemas. É nesse lugar dialógico e/ou plurilógico, por natureza reflexivo, *cognitivo*<sup>47</sup> onde surge o conhecimento e, por conseguinte, a transformação do nosso corpo e de nossos ofícios relacionados a ele.

Estudar o *Training* e a energia no corpo do ator, também tem levado a uma reflexão aguda sobre a sensação do inefável, daquilo do qual nos custa muito trabalho falar, escrever, narrar; relacionando esta sensação de pertença/não pertença, a uma esfera do tangível ou do inefável, como pertencente ao conhecimento do corpo originário e àquilo que não pode ser descrito pela razão. Não existe modelo nem registro do inefável. Ele fica cativo no território das sensações, cativo cedido pelo nosso corpo objetivo, pois o inefável pertence à natureza e por isso, na sua potência, também pertence à esfera da imanência

---

<sup>47</sup> De cogitar.



do corpo. Torna-se inefável, talvez, aquilo a partir do qual não foi construída uma ponte, ponte de tijolos ontológicos, que permita trazer para o território da fala ou da escrita, experiências ocultas. Mas aí mereceria outro estudo que talvez pressuponha a perda de grande parte do *mysterium*.

O inefável tem a propriedade de não precisar ser transmitido de forma alguma, porque o inefável já está e pertence à imanência do corpo subjetivo, porém do corpo Zero, assim não há transmissão pela razão porque estas sensações pertencem a toda a transcendência do corpo humano vivo, não há necessidade de transmitir coisa alguma. Tudo o que acontece de inefável no teatro ou na Vida e que atrelamos ao *mysterium*, faz parte dessa imanência. Mas, para além de qual limite, o ator com seu corpo teatral, deve atingir ou não o conhecimento tangível, do que para outros, e até para ele mesmo, se configura como *mysterium*?

O inefável faz parte desse território do corpo Zero, achando analogia com o que Derrida chama, segundo estudos sobre Artaud, da *arquicena*, o lugar do *arqué*, da natureza, espaço para junção, ponte, lugar de conexões inefáveis entre seres humanos, porém entre atores e entre atores e espectadores.

Outro ponto interessante desta pesquisa veio à tona em função do corpo do ator, como objeto pertencente ao território do teatro, e que na experiência do ocidente é unicamente, e indissolivelmente, o corpo do ator. Em diversos estudos deparamos-nos com a terminologia ator/dançarino ou ator que dança. Uma tentativa que expressa a vontade de entrecruzar ou trazer uma experiência intraduzível de algumas artes orientais para as práticas do teatro no ocidente. No ocidente existe uma diferença muito clara entre teatro e dança, embora existam zonas nestes territórios, zonas intersticiais, contaminadas, limítrofes ou liminares. Mas é que aqui estamos falando estritamente do teatro, embora esta análise venha servir para qualquer outro campo artístico ou do conhecimento. O conhecimento aqui tratado é movido, mobilizado, para as finalidades do teatro. O problema reside em que, ao nomear um ator como ator/dançarino (o que, na práxis, já afasta, em certa medida, muitos criadores) é gerado uma espécie de bloqueio na tentativa de se conseguir com que o ator ocidental compreenda e trabalhe de vez, a partir do seu próprio corpo. Não que não o tenha feito sempre, mas que o faça de maneira consciente, tendo conhecimento pleno dele, explorando-o em sua magnitude e achando formas e estruturas para alcançar isto de maneira prática e sistêmica.

Falar de um ator/dançarino trás também à tona, para além de um intercampo, a sensação de incapacidade de tratar-se, em um território teatral, o fenômeno social relacionado com

a mudança e atitude do corpo do ator, de pensar conscientemente para a cena a partir do corpo todo, ficando assim, não muito clara, a distinção de corpos poéticos, o da dança e o do teatro. Incapacidade que brotaria do território do teatro para lidar com suas contaminações, atravessamentos e polinizações. Embora o ator precise de um exercício com princípios da dança, embora no nível sensorial partilhemos da liberdade de poder perceber e categorizar um suposto ator/dançarino, neste trabalho falamos de atores teatrais, que devem perceber seus corpos em função do que as novas sociedades estruturam, nessa relação que tem o corpo como base e princípio sistêmico. Este corpo teatral que é e pertence ao *socius* não poderia se privar de tal aventura.

Por outro lado, é muito interessante, pois deve ser complexo para um dançarino compreender o porquê destas questões com o corpo do ator, pois o dançarino parte da sua experiência com o corpo. Pode ser difícil de compreender esse corpo teatral, ainda reminescente da tradição ocidental, a partir do corpo da dança no ocidente, ainda que extremamente codificado e estilizado como é o caso do dançarino de balé clássico, porque o corpo do dançarino já faz seu próprio exercício de decupagem, de limpeza, de *training* no próprio ofício. Isto é uma análise puramente dedutiva e empírica, pelas experiências com o próprio corpo. Por isto, temos a sensação quando assistimos a um espetáculo de dança, que ficamos conectados à observação dos corpos, unicamente os corpos, como territórios transparentes. O corpo do dançarino encontra, na própria execução e prática do seu ofício, o seu centro pulsante, o seu eu, o seu ego, a sua energia primordial, o seu corpo como espaço de subjetividade, o seu corpo Zero. Porque ele trabalha com todas as chaves que ajudaram a analisar este *Training*.

O dançarino ocidental dança no inefável; ele é especialista nisto, uma vez que esse corpo não precisa traduzir em palavras o seu conhecimento, ele toca o espectador e se conecta com ele no plano da natureza, do corpo primevo. Assim o corpo do ator, o corpo teatral, ficou muitos anos clivado, priorizando a compreensão do corpo como uma relação entre ele e uma espécie de ente subjetivo, como se a subjetividade não fosse o próprio corpo, aí ele construiu uma maneira de atuar, centrada em uma ideia da Vida e não na Vida mesma. Muito teatro da atualidade procura desenvolver a re/presentação do ator a partir da sua presença. Acredito, que o problema não está mais, em se os atores partem de um texto escrito ou de qualquer outro material que venha a ser provocador de uma poética para a cena; a questão reside em como nossos corpos se implicam nesse território *poiético*, nesse jogo de elementos, como ele está nesse território. “Hoje em dia não mais se trata de ter um corpo, mas de estar conectado a um corpo” (LEHMAN, 2007, p.334). O corpo não

emprestará nada mais dele à literatura, à luz ou a um desenho; o corpo do ator vai se deixar trans/bordar por todo e qualquer elemento da cena, priorizando neste processo a sua natureza primeva, a partir da qual, com diversos elementos e com a energia, ele constrói o corpo teatral.

A energia, para além de todas as funções e categorias que poderiam acompanhar pesquisas relacionadas com ela, no caso específico do corpo teatral, e para além da sua função como pensamento e conhecimento, a energia tem uma tarefa importante ativada pelo próprio ator, a energia dilata o corpo teatral e potencializa, modula e qualifica a presença do mesmo.

### 3.5.1 ONDE RESIDE A PRESENÇA.

A presença no teatro, estudada a partir da experiência do corpo do ator e a partir do objeto de pesquisa aqui tratado, o *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*, pode aparentar ter uma definição simples. Fora da metáfora e das relações subjetivas que toda presença evoca, abordada por filósofos e estetas, para nossa utilidade de ofício, a presença está atrelada ao fato de estar presente. É a partir daqui, da nossa própria vivência, que vamos referendá-la, momentaneamente.

Na reflexão feita pelo próprio corpo teatral, estar presente é estar vivo, senão seria um corpo ausente ou estaria prestes a sê-lo. Conclusão superficial na sua aparência, mas faremos uso deste raciocínio como passo cognitivo. Assim, o princípio primário da presença, seria a Vida. Mas, essa presença só se corrobora com a presença de mais de um corpo, quer dizer, do outro, que informa ao outro, que esse outro está presente. A presença de um corpo mora então no corpo do outro? Uma pergunta que nos leva a intuir que, de qualquer maneira, o segundo princípio da presença seria a alteridade. Na solidão da existência do ser humano, também conseguimos sentir-nos presentes, pela relação ontológica do nosso corpo entre o eu e o não eu. Relação que está presente tanto na solidão quanto na relação em coletividade, como aponta:

É o ser do esforço, seu modo originário de presença a si mesmo que constitui a ipseidade do eu, é o modo de manifestação do contínuo resistente, sua exterioridade, que lhe permite se dar, desde já, anteriormente à sua resistência e independentemente dela, como outro, como aquilo mesmo que é o outro. A oposição entre eu e não eu é uma oposição entre o ser do esforço e o ser do mundo, é uma oposição ontológica. (HENRY, 2012, p. 53).

Então, a partir desse não eu, podemos nos reconhecer, e se esse não eu, é o ser do mundo, então está relacionado com todo movimento que realizamos em relação ao exterior do

nosso corpo, através do qual nos re/conhecemos como vivos, presentes. Já o dissemos: o corpo não consegue sair de si para se olhar de fora, tudo faz parte da sua imanência, então essa relação com o exterior assume a qualidade do outro. No teatro acontece algo muito similar: o ator se sabe presente na sua relação com seu *ser do mundo*. Nessa primeira reflexão do ‘*ser ou não ser*’, a ação fica suspensa, se ausenta e é substituída pelo pensamento reflexivo ou filosófico. Mas o ator é ação, e no seu ofício, se sabe presente, pelo convívio com o outro corpo similar ao nosso e a reflexão é um ato de *não ação*, ou, pelo menos, como a conhecemos. Assim, o teatro, no ato de instauração da sua estância como teatro, quer dizer, no convívio, e aparentemente, prioriza o contrário, como fenômeno ontologicamente inerente à sua natureza. Porém, para além dessa relação subjetiva, o teatro trabalha na esfera das re/presentações e através dela conecta subjetividades de ambos os corpos subjetivos re/presentados. Então, a *ação* serve para veicular a *não ação* da reflexão? Disto trataremos mais adiante.

Neste território, eminentemente poético, não basta a presença como ato de estar vivo e presente em relação ao outro; ela precisa ser cultivada, para ela ser diferente em cena do que em sociedade. Lembremos que o corpo teatral é *socius* por excelência, também no *socius* re/presenta-se. Assim, para diferenciar-se do corpo social precisa re/estruturar-se, e desta forma ele consegue chamar a atenção. Esta atenção vem de um corpo potencialmente poético, pois ao corpo teatral não basta somente a presença conformada por Vida e alteridade. Assim, um terceiro princípio da presença seria a poética.

Consigo localizar aqui, três princípios que conformariam um núcleo-tripé : a Vida, a alteridade e a poética, como base da presença do corpo do ator. No entanto, ainda não é suficiente para esse corpo *sui generis*. Esse corpo precisa que essa presença seja mais do que uma presença básica de *socius* poético, ele precisa potência, explosão visual, brilho, dilatação, “irradiação e inradiação”<sup>48</sup>. Qualquer um desses termos e outros similares poderiam ser usados; eles se constroem pela energia, aliás pela modulação e potencialização da energia no corpo do ator. Mas a energia, atrelada ao corpo originário, não é mais do que a própria Vida. Assim, a presença no teatro é a energia traduzida e potencializada no corpo teatral, porém no corpo do *socius* poético, é a Vida desse corpo, potencializada. Então existe ou não existe a presença como um ente concreto? Ela se dilui, se oculta, se esconde, desaparece e aparece? Ela reside no espectador ou no corpo do ator?

---

<sup>48</sup> ‘Radiação e Inradiação’ a partir dos estudos stanislavskianos relacionados com a energia.

Se a presença depende da Vida, da alteridade e da poética para existir, ela é transitiva, inconstante e imaginável?

Esta análise, partindo de uma percepção básica, não é mais do que um conjunto preenchido das primeiras elucubrações a serem feitas em função dos conhecimentos desenvolvidos neste trabalho, centrado na prática do *Training* do grupo *Ponte dos Ventos*, conhecimentos que envolvem também a esfera do empirismo e que, a partir deles, desenvolveremos as considerações finais deste estudo. Voltemos ao tripé da presença conformado pela Vida, a alteridade e a poética.

### 3.5.2 PRESENÇA/VIDA

*(...) ela sempre conserva o caráter de algo ansiado, alusivo, e que de todo modo desaparece quando se torna uma experiência reflexiva. (LEHMAN,2007, p.236)*

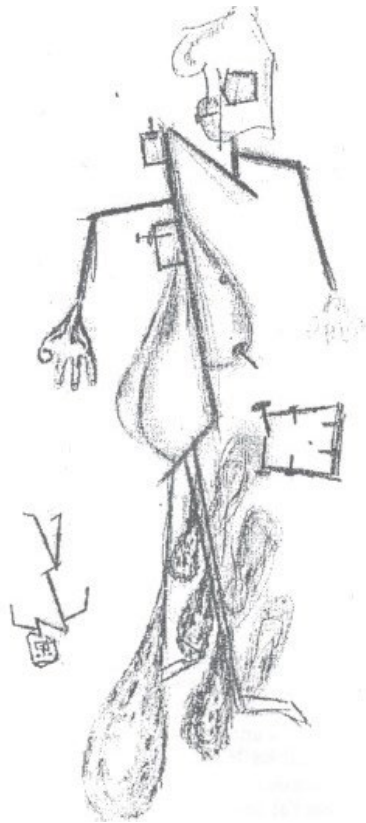


Figura 40. O homem e sua dor. Antonin Artaud. Desenho em giz de cera e lápis de cor sobre papel, abril de 1946.

Este desenho acima foi entregue por Antonin Artaud, ao seu doutor, como agradecimento pelos electrochoques. Quer dizer, que essa imagem pertence ao âmago da sua própria vida, e se para o autor francês não tinha como estar deslindado o teatro da Vida, então nos aproximamos do seu desenho para compreender como, no campo das artes, ele procurava um atravessamento, um impacto preciso com o social. Observemos o título do desenho: *O homem e sua dor*. Para Artaud, a tragédia era sua própria vida e sua morte. vida catalogada como pairando entre o delirante, o paranoico, o esquizofrênico. Seja como for, Artaud se aproxima de uma imanência do corpo humano vivo e gera uma proposição de um corpo para o teatro, uma vez que ele conseguiu se descolar da realidade, viver nesse espaço intersticial que lhe permitiu construir, a partir desse ser ‘alucinado’, um ser ‘visionário’, pelo menos para nós, artistas de teatro.

A imagem acima mostra o corpo de Artaud desenhado por ele mesmo. Observemos que pode ser catalogado aqui como uma esquizofrenia, onde o corpo perdeu suas bordas, onde suas fronteiras se entrecruzam com diversas categorias e formas, estruturando uma imagem que não conhecemos como corpo humano. Mas para além dessa questão, ele nos mostra, de certa forma, um corpo transcendental, um corpo que paira e é natureza e habita e perpassa diversos estados, estágios e tempos, modos, presente, futuro e passado. Não há figura observada no espelho, um corpo de/formado sem reflexo, não há o que refletir, pois é puro corpo cindido das suas partes, sem órgãos.

Por outro lado, no corpo artaudiano sempre há uma espécie de retorno, mas não um retorno na função tempo/espço, mas em direção a um lugar de constância. Em todo momento ele deseja voltar ao útero materno, e continuar um percurso além do útero materno, procedendo no sentido ‘inverso’, negativo. Para o autor:

‘Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, /meu pai, minha mãe, /e eu. Tal é, segundo o desejo expresso de Artaud, a lei da casa, a primeira organização de um espaço de habitação, a arquicena. Esta está então presente, reunida na sua presença, vista, dominada, terrível e apaziguadora. (DERRIDA. 1995. p. 144)

Artaud procede no sentido ‘inverso’ e vai além do útero materno, pois ele não é só a mãe, mas também o pai, é a expulsão, é o sêmen, o óvulo, é o corpo dos dois e assim por multiplicação. Artaud retrocede; ele pede o retorno além do infinito, mas ao mesmo tempo ele avança no devir: ‘sou meu filho’, assim ele poderia ser também seu neto e continuaria procedendo além do infinito, positivo. Artaud parece se referir aqui ao corpo originário transcendente, que aqui denomino de corpo Zero, já que é o corpo que não teria como se instaurar nos dois sentidos ao mesmo tempo, só se ele fosse de intensidade nula, para

além do binômio vida/morte ou passado/futuro. Nada disto lhe importa, mas importa o presente, pairando como corpo perdurável, eterno, transcendente, sempre presente; um corpo originário subjetivo, do eu, do *self*. O 'eu' final, desse texto artaudiano, é o da presença que é natureza, que é Vida como contínuo resistente, é o espaço onde ele reúne ascendentes e descendentes. Aqui reside para Artaud a presença. "O teatro tem de se igualar à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam os CARACTERES, mas numa espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo" (DERRIDA, 1995, P. 152). Mas o corpo teatral é um corpo de pura linguagem, não bastaria, para estar presente, exorcizar caracteres, embora não sejam os da Vida; o corpo teatral se conforma por outros caracteres. O assunto é que Derrida, por Artaud, foge da interpretação. O ator se interessa hoje pela re/presentação a partir da presença do seu próprio corpo. Seus discursos sempre partem do seu corpo. Embora o situemos em relação com aquilo que consideramos externo, o corpo teatral não deixa de ser nunca um corpo humano vivo, é um corpo objetivo que pertence, fenomenologicamente ao corpo subjetivo, quer dizer, o corpo originário. O corpo teatral fala de si, sempre, com sua energia primordial, potencializada para a cena. A saber:

Esse corpo orgânico, que é o ponto de aplicação do esforço e lhe está ligado, é um espaço orgânico primitivamente "vago e ilimitado", cuja homogeneidade ontológica, convém repeti-lo, se funda inteiramente sobre seu modo originário de manifestação. Porque não é representado, porque o movimento subjetivo, e só ele, o experimenta, esse espaço orgânico ou interior não tem nada em comum com o espaço exterior. (HENRY, 2012, p.152).

O corpo originário não é representado, por isso o corpo da cena não é o corpo Zero. Este último é o território da construção do corpo teatral, onde será instaurada a re/presentação, usando todas as ferramentas que a conformam. "Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão. Representação como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros". (DERRIDA, 1995. p.158). Fica então aqui clara a nossa proposta, que, o corpo Zero é a base da construção do corpo teatral, embora o primeiro não seja o segundo, ele o contempla, o acompanha e o permeia, é essa Vida que precisa permanecer no corpo do ator e no teatro. Essa é a presença à qual Artaud se refere.

O princípio da Vida, na conformação da presença do corpo do ator, acha o seu espaço orgânico de existência no encontro com os espectadores, é o arquétipo ao qual Iben se refere, o que conecta todos os que estão em convívio no fenômeno teatral. Mas para poder

estruturar essas conexões, se faz necessário que o ator procure, no seu processo criativo, as suas pulsações de vida.

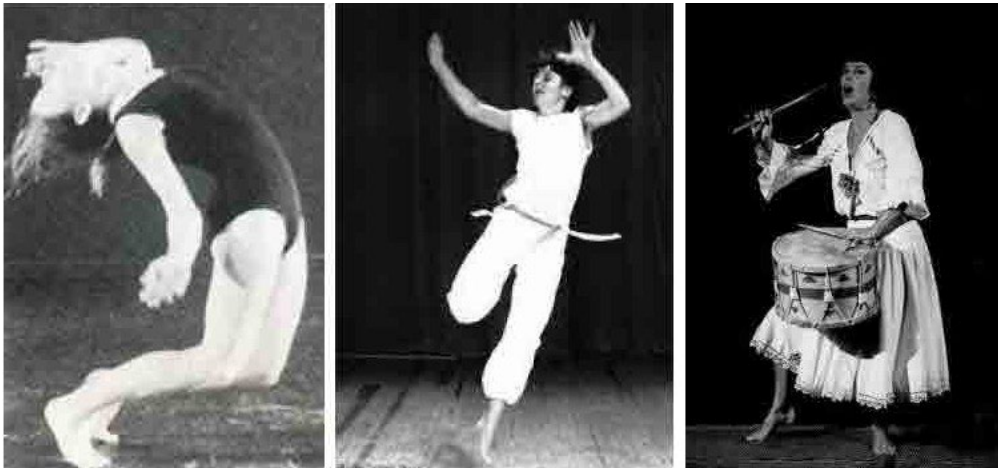


Figura 41. Nas imagens acima Iben Nagel Rasmussen, de esquerda à direita, em treinamento corporal, em demonstração de trabalho e em seu unipessoal “Branca como Jasmin”. Fotos arquivo Odin Teatret.



Figura 42. Na imagem, cena do espetáculo, *O Príncipe Constante*, de Jerzy Grotowski. Foto retirada da internet.

Para Grotowski a reação física deve iniciar-se sempre dentro do corpo e ela é condicionada pelo treinamento físico. O gesto visível só deve ser a conclusão desse processo. É o corpo-memória, o corpo-vida, imagens que projetam seu reflexo para mais além do teatro e da representação. Assim acontece quando "o homem não quer esconder



mais nada: nem sobre a pele, nem a pele, nem embaixo da pele." (GROTOWSKI apud FLASZEN, 2007, p.42).

Por outro lado, o arquétipo está relacionado com esse mistério, que segundo Grotowski:

O "segredo" no mistério moderno seria (...) algo de inseparável dos próprios participantes (pelo fato de que não procuramos nada fora deles, ...). O que constitui o segredo coletivo dos participantes do jogo teatral, portanto o seu destino e a estrutura da sua vida, aparece aqui como o objeto evidente, fundamental do mistério. (GROTOWSKI apud FLASZEN, 2007, p.42).

Grotowski nos fala aqui do segredo que provoca o *mysterium*, esse espaço de conexão com a vida e isso tem se mantido invariável entre os principais mestres, para além das técnicas que cada um desenvolveu. Stanislávski nos deixou um legado relacionado a esta atitude frente ao binômio Arte e Vida, através de uma atitude crítica ao teatro e os atores do seu tempo.

A prática formou um tipo diferente de atores e de teatros. Por falta de tempo e de forças criadoras apropriadas, as peças não são vivenciadas, mas relatadas ao público por meio de atuações cênicas convencionais. Aproveitando a ingenuidade da multidão, durante longos anos ela foi acostumada ao fato de que as pessoas e a vida na nossa arte deveriam ser retratadas de algum modo específico, não como elas são retratadas na literatura e nas outras artes ou na natureza. Isso se dá porque o teatro é a arte da convenção, e por isso, se acha, que quanto mais convenções, melhor. O ator não morre de verdade, só quer parecer estar morrendo, apesar de, as paredes da casa serem feitas de tecido. Ao contrário das outras artes, o teatro decidiu ficar o mais longe possível da vida. (...) Desde a juventude o público se acostuma com todas as esquisitices teatrais e não pensa na existência de outro tipo de arte mais verdadeira. (STANISLÁVSKI, apud VÁSSINA, 2015, p. 141).

De Stanislávski até a atualidade, o teatro vem procurando esse lugar da Vida, nele próprio, esquecendo que o fenômeno teatral surge do corpo teatral, e sendo assim, surge da energia do corpo do ator, da imanência do seu corpo subjetivo, porém nasce da pulsação mais pura de Vida. Assim a Vida não é somente um princípio, mas um fim no teatro e na teatralidade, pois ela é a energia, é base da criação, da presença e da comunicação.

### 3.5.3 PRESENÇA/ALTERIDADE

*Por isso, já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou se somos nós, os espectadores, que primeiramente a produzimos. (LEHMAN, 2007, p.237)*

Quando falamos de alteridade, nos referimos diretamente à relação com o outro. Mas qual seria esse outro dentro do foco da nossa presença como oficiantes do teatro? Aqui podemos localizar dois tipos. O outro que observa, mas para além desse fenômeno, ele interage, assiste, devolve, re/percute, se isola, vibra, compartilhando sua subjetividade no convívio com o corpo teatral, nos referimos aqui ao espectador; e o outro, que é aquele ator que compartilha com outro ator, suas técnicas e procedimentos durante longos ou curtos processos de construção poética, ator relacionando-se também com a articulação que surge junto com o diretor e os técnicos-artistas, que estão envolvidos no processo da *poietiké*. Esta última relação, está diretamente atrelada à relação do corpo do ator com suas técnicas de corpo teatral e a equipe de criadores..

Assim, temos duas qualidades de relação com a presença nesse ato de alteridade: o estudo da presença originária teatral, aquela que é trabalhada no processo interno de criação, no processo da *mise-en-scene*; e o estudo da presença teatral atrelada ao compartilhamento do resultado do primeiro processo, relacionada ao convívio com o espectador, no fenômeno da *mise-en-vision*. São a mesma presença? Elas estão contaminadas? É a primeira que deriva e transforma-se na segunda ou é a segunda que já pre-existe na primeira no ímpeto de modulá-la?

Na primeira etapa dos encontros do grupo *Ponte dos Ventos*, procura-se a retomada de um corpo Zero através do *Training*, posteriormente, elaboram-se, costumam-se ações e, na relação entre atores e o coletivo de criadores que os cercam, vão testando suas possibilidades, desvendando os caminhos possíveis, potencializando a energia, modulando-a, e assim constroem, nesse devir, uma presença. Mas não esqueçamos que, para além da autonomia dos atores em sala de trabalho, há construções que são feitas do lugar de quem observa, neste caso, o lugar de Iben. Ela é uma espécie de oráculo que, a partir da sua sabedoria e conhecimento, vai pré-vendo uma presença potencializada no futuro que, não muito longe, pertence ao universo da *mise-en-vision*. Presença que, ao estar relacionada com a alteridade, não depende somente de princípios técnicos, básicos ou originários do corpo teatral, mas da relação destes princípios com o mundo, sendo um movimento que é feito nesse primeiro processo, movimento que é conhecimento. Assim, nesse movimento é onde os atores conhecem a sua presença, desvendam o olhar da diretora que observa e guia, e descobrem como potencializar a sua energia para diversificar e enriquecer essa presença.

Na segunda etapa da presença como alteridade, os atores, que são possuidores do corpo teatral, que tem como base o corpo Zero, um corpo subjetivo, corpo teatral que faz parte

inseparável da teatralidade e é base do teatro, vão confrontar o *corpus* subjetivo de espectadores. Nesse convívio, os corpos dos atores, que já experimentaram e modularam sua presença a partir do *Training*, da energia e de um processo de previsão da própria presença, vão receber um intercâmbio subjetivo que vai afetar o seu corpo como presença, e eles saberão como conduzir essa relação, tanto no ato do ofício, quanto no restante do seu trabalho.

Por isso, o momento esperado por todos, o mais desejado, do início ao fim de todo processo de sujeição poética teatral, é a ‘estréia’, a estréia como presságio, como pressentimento, como aquilo que vai ajudar a trilhar um caminho e colocar ou tirar rédeas no andamento do trabalho do ator. Porque quem dirige, ou até, aquele coletivo de criadores que assiste, embora colabore para modelar essa presença, a presença que, nesse ato, é cultivada, é uma ideia da presença real que seria aquela que surge no acontecimento teatral. Porém, a estréia é o momento iluminado, propriamente, onde todo o trabalho de jogo de potências, pré-estabelecido, vai criar novas redes de potências, interstícios e contaminações sensoriais e vibratórias que re/construirão a presença.

A presença do corpo do ator, não pode ser analisada no sentido do corpo como corpo em si. Isso seria enxergar o corpo não teatral, como possuidor, já em si, de algo teatral na sua forma originária ou social. Pura falsidade axiológica comandando a decisão de, alguém ter de ser ou não ser um ator, porque a ele pertence, segundo quem olha, uma certa presença. É uma sensação lavrada em uma presença teatral do passado, uma imagem, certamente, do passado, não somente de um passado histórico, mas de um passado refletido, iminente.

A presença do ator é cultivada, faz parte do seu ofício, nesse jogo de alteridades. A presença do corpo humano vivo, não pode ser confundida com a presença do corpo teatral, uma vez que a presença de um corpo cotidiano, ainda que sob a luz da cena, não se torna necessariamente uma presença teatral. Pois o que vem ressurgir como teatralidade no corpo do ator, na sua função e seu potencial exercício de fenômeno, é o domínio consciente das técnicas do seu corpo.

O ator e os espectadores se encontram no convívio, em um território onde prima a energia, onde permanece a *arquicena* artaudiana, onde acontece o *mysterium* grotowskiano. A energia é conhecimento, porque é movimento e é pensamento, porque faz parte indissolúvel do corpo subjetivo ou corpo primevo, corpo Zero, que é a natureza. Então, a conexão com sucesso entre o ator e outros atores, e estes com o *corpus* de espectadores, não se dá pela presença. Esta última é, a rigor, um fenômeno estético, e essa atenção não

se vale por si própria; ela não persiste como presença, ela é destruída imediatamente se ela não vier acompanhada e potencializada pela energia que é conhecimento, que é pensamento, onde se acolhem todas as ferramentas e técnicas do corpo do ator.

#### 3.5.4 PRESENÇA/POÉTICA

*(...) a especificidade do teatro não é  
exatamente a presença do espectador vivo,  
mas a presença do moribundo em  
potencial. (MÜLLER apud LEHMAN,  
2007, p.240)*

Neste capítulo já levantamos questões concernentes ao fenômeno da presença como alteridade relacionada à Vida, e que esse ‘outro’ pode vir a ser o responsável pelo advento e sumiço da presença no corpo teatral. Aqui vamos propor uma outra discussão relativa à perda dessa substância que está intrinsecamente atrelada à poética - pois é na poética e através dela, que se fundam e refundam os conhecimentos impulsionados pelos corpos subjetivos em comunhão, quer dizer, que o ato de produzir conhecimentos está estritamente ligado à poética do ator em cena.

Torna-se cada vez mais difícil uma discordância gerada contra o fato de que, o corpo do ator é um corpo poético. É no corpo do ator que se funda, constrói e desenvolve poética. E uma das formas de desenvolver esta natureza poética já foi expressada e analisada neste trabalho. O *Training* aqui proposto é um exemplo de sistema de ferramentas que, no seu uso prático e constante, desenvolve o território da pré-expressividade. “O nível que se ocupa de tornar viva a energia do ator em cena, e de fazer que uma presença ative imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo”. (BARBA, 2010, p.278) Os exemplos sobre como cultivar essa pré-expressividade, podem ser diversos e infinitos, mas qualquer treinamento ou exercício para preparar o ator, deve ter essa qualidade de tornar este corpo um corpo poético, lugar de onde se processa e surge o acontecimento teatral. Assim, o corpo do ator constrói o corpo teatral, um corpo que explora a expressão por sua natureza. Ontologicamente, o corpo teatral é um ser expressivo, o que o torna um ser diferente, potencializado pela energia, que atravessa todas as suas ações e construções no palco. Sendo assim, o ator desenvolve e modula a sua presença em função do outro que o observa e convive com ele.

Esta presença que se perde, no sentido davinciano do *sfumato*, é uma presença que se recupera a cada instante. Ela surge e ressurge, como nasce e morre cada ação no palco. O aspecto poético da presença é perdurável, na medida em que se produz reflexão sobre o ente poético, quer dizer, no tempo instantâneo do acontecer poético, a presença se refunde, assim como o faz constantemente a poética, e aí o ator precisa sempre ficar remodulando e potencializando essa presença. O fenômeno da presença tem o fim em si mesmo, gerar mais e mais presença, autofágica, suga e se alimenta da própria presença, porém da energia, que é o corpo do ator, que é a Vida. A presença é um ritmo que não se permite a monotonia, pois o espectador, que conecta-se, no teatro, à obra e aos atores, através do território da Vida, ele é, nesse ato, um ente para o convívio, esvaziado em instâncias. Ele vai disposto a ser preenchido com seu corpo subjetivo e precisa sugar tudo o que esse ente poético lhe oferece. E sempre, interminavelmente, o espectador segue esvaziado em instâncias, pois ele só consegue viver o ente poético quando ele reflete, quando é repercutido. E assim, como luz que incide em um metal reflexivo, evitando a metáfora do espelho, o espectador fica devolvendo, para o ator, a presença. Desta forma, o espectador oferece ao ente poético vibrações e repercussões que são, processualmente, criadas no ato poético.

O espectador não permite, porém, que o ator, na sua prática que antecede ao fato, ao ato do convívio, faça uso da palavra repetição, pois o ator se tornaria uma máquina, um corpo teatral morto, do qual o próprio espectador não poderia retirar presença. Quer dizer, o espectador já está acionando modos no ator antes dele estar presente no convívio poético. Os atores do grupo *Ponte dos Ventos*, como a maioria dos atores, trabalham em sala de ensaio, frente a frente, com a ausência, ausência que precisam preencher sempre com a sua presença. O ator precisa sempre produzir Vida para lidar com a sua própria morte. Assim, no conjunto das ações do processo de construção de uma *poiétike* deveria se eliminar o uso da palavra repetição. Uma vez que nada se repete em matéria de ação que se relaciona à obra de arte, como é o caso da dança e do teatro, muito menos na performance que categorizou-se como tal. É que não existe repetição propriamente dita de qualquer ação executada pelo corpo humano vivo, teatral, em qualquer sistema representacional, uma vez que toda ação está intrinsecamente ligada ao ser, ao eu, ao ego do corpo humano, então ela é Vida, em constante pulsação, não há porém, justificção alguma para usar o termo repetição nem tão sequer no ato de executar novamente uma determinada ação. Poderíamos inferir então que, o que se repete é a ideia de uma ação, seja ela qual for, no seu conceito e significado? Aqui nos deparamos com outra questão:

se as categorias nascem do próprio corpo, da ontologia dessa subjetividade própria do corpo, do esforço que provoca movimento no corpo, como poderíamos executar a repetição de uma ação na sua ideia, que surge, depois da ação brotada no corpo? Tudo isto não é mais do que um jogo de associações para fazer entender, através de certa pragmaticidade, que nos é impossível executar o ato da repetição, ato de repetir como ato de voltar a fazer algo que não tem como ser feito novamente. Fazendo isto consciente, já é um avanço no processo de sempre estar conectado com o eu do corpo do ator, que não é mais do que seu próprio corpo. Um pensamento eficaz que ajudará a cultivar a força da presença e deixar, desde já, antecipadamente, o espectador conectado com esta presença que se esvai como fumaça.

Se o corpo do ator, que conforma a ontologia do fenômeno teatral, vai incessantemente lidar com a Vida, então o seu corpo poético, seu corpo teatral, tem uma intrínseca relação com a morte. O corpo poético do ator sempre está em busca de um corpo desaparecido. Assim, o teatro, na sua efemeridade que constrói vida a cada instante, morre também a cada instante e o corpo do ator precisa constantemente gerar esta energia da Vida, para se manter presente. É o mesmo princípio da nossa vida real, mas levado à metáfora da cena, com suas potencialidades. O corpo poético do ator sempre está à procura de um corpo sem luto, um corpo que se perde ao tempo em que se renasce, sem espaço para os rituais ou oferendas que o advento da perda e do luto exigem. O luto nunca é vivido, porque a morte no teatro é constante. Daí, o seu estreito vínculo com a angústia de não pertencer a um território palpável, distinguível, observável.

Quem sempre pergunta à cabeça de Yorick (personagem da infância do Hamlet): *ser ou não ser*, é o espectador, no seu ato reflexivo, no jogo, no fato efêmero, porém eterno, do convívio com o teatro, e enquanto isso, o ator nasce e morre, constantemente, para tentar alimentar essa ansia que provocou a ausência do bobo da corte; não tem mais quem sobre ao ouvido do espectador o que deve ser dito, com graça e simpatia. Devolvendo a esse espectador, no ato hamletiano, sua maior luta e insistência em ser. O espectador é o próprio Hamlet. O Teatro é Yorick: a infância e a morte.

Depois que o teatro acaba, não termina, ainda sobraram reflexos. Nesse momento, o ator abraça o espectador, morre junto com ele, de mãos dadas, e ambos refletem, depois dessa morte, sob o fenômeno da desaparecimento da presença.

### 3.6 O LEGADO DO CORPO TRANSPARENTE. UM ETERNO AGRADECIMENTO.

Não teria como encerrar meu trabalho sobre energia no corpo do ator e a sua presença, sem fazer uma alusão ao corpo que abriu suas portas para eu poder nascer nestas experiências e ser possuidor das vivências que me levaram a este complexo, mas belo caminho do intelecto, que é também corpo, corpo-conhecimento, corpo-pensamento. É bem difícil falar da imanência de um corpo quando há um corpo que tem estado frente a nós durante anos, no seu mais puro pulsar de vida. Às vezes, torna-se difícil encontrar a diferença entre esse corpo, quando está em cena, e o corpo que te observa a cada ano, com quem cada um dialoga, quase sempre, sem palavras. Esse corpo da sabedoria e da dita, é o corpo iluminado de Iben Nagel Rasmussen.

No decorrer da sua história, a Iben consegue arcar com seu passado, seu presente e sonha com um futuro ainda longo junto a nós, seus ‘filhos’. Foi do seu útero sem filho que ela gerou milhares de descendentes, que disseminam este aprendizado de trinta anos por diversas partes do mundo. Este tem sido o resultado do esforço da imanência do seu corpo. Talvez ela seja o útero materno teatral ao qual não conseguimos jamais voltar. Por isso recorremos à nossa infância.

Sentindo-me mesmo como um de seus descendentes, um dos mais jovens, quando a Iben se aproxima muito, eu não consigo falar muita coisa, é como se não tivesse palavras, pois a sua energia já abraça e apresenta. Serena e leve, ela pronuncia sempre o verbo necessário e é enxuta em explicações e decisões. Se alguma vez meu ego tentou gerar alguma disfunção ou desinteligência entre nós, ela sorrindo somente falava: volte a ser a criança que eu conheci.

Hoje, com o passar do tempo, levo comigo os cantos e cheiros da Iben em tardes de almoço, nos dias de descanso na sua casa, onde corre por trás um rio, em Ryde, interior da Dinamarca, seu olhar minucioso e aprovador, seu sorriso leve que se contenta com as coisas mais simples que possam existir no mundo. Uma mulher capaz de abrilhantar o universo de outro ser com o simples ato de abrir uma porta e dizer: ‘caminhe, transpasse o umbral e descubra. Não queira que eu te ofereça meus instrumentos que são somente meus; ache os seus próprios e então você conseguirá falar a minha língua’. Estas são as minhas palavras, não são as da Iben e hoje se me confundem, não consigo mais lembrar se ela as falou, só sei, que se ainda não descobri na minha teimosia de eterno principiante o segredo que ela tem guardado, pelo menos descobri o meu segredo que talvez pareça muito com o dela ou, quiçá, eu desenvolvi não somente a minha energia no corpo do ator,

mas também aguicei meu olhar e já consigo vê-la andar, nas eternas terras do teatro, com seu corpo transparente.



## BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. *Não lugar. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9ª edição. São Paulo: Papirus. 2014.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel. Tratado de Antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC. 1994.

\_ *Arar el Cielo. Diálogos latinoamericanos*. Habana: Casa de las Américas. 2002.

\_ *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva. 2006.

- *Teatro, solidão, ofício e revolta. Brasília: Teatro Caleidoscopio*. 2010.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor*. Lima: São Marcos. 2010.

BARBA, Eugenio. *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Assian Acting Techniques*. London: Routledge. 2015

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: L&PM, 2019.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva. 2011.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri. 2015.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator da técnica à representação*. São Paulo: UNICAMP. 2015.

CAMPO, Giuliano e MOLIK Zygmunt. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik. O legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações. 2012.

CANEVACCI, Massimo. *Transculturalidade, Interculturalidade e Sincretismo*. Rio de Janeiro: CONCINNITAS. Revista do Instituto de Artes da UERJ. V.1, n 14.. 2009.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva. 2009.

\_ 1992. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34.

\_ 1995ª. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34.*

\_ 1995b. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34.*

\_ 1996. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34.*

\_ 1997. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34.*

- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva. 1995.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro I*. 2ª Edição. Buenos Aires: Buenos Aires. 2007.
- EVANS, Mark, THOMAIDIS, Konstantinos e WORTH, Libby. *Time and Performer Training*. Routledge: England. 2019.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva. 2015.
- FERRACINI, Renato. *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Unicamp. 2003.
- Corpos em fuga. Corpos em arte*. São Paulo: Hucitec. 2006.
- FLASZEN, Ludwik: *Grotowski & Companhia. Origens e Legado*. São Paulo: É Realizações. 2015.
- FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva. 2001.
- FORNET-BETANCOURT, Raul. *Interculturalidade. Críticas, diálogo e perspectivas*. São Leopoldo: Nova Harmonia. 2004.
- FRÓES, Jorge. *PresenteouMeuEstrangeiro*. In:ROCHA, Lilian Rose Marques da. *Sopapo Poético*: Pretessência. Porto Alegre: Libretos, 2016.
- GALLI, Francesco e RASMUSSEN, Iben Nagel. *Book of the Winds*. Holstebro: Odin Teatret Forlag. 2019.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1992.
- GUATTARI, E e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes. 2005.
- GUINSBURG, J e FERNANDES, Silvia. *O Pós-Dramático. Um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva. 2009.
- HENRY, Michel. *Filosofia e fenomenologia do corpo. Ensaio sobre a ontologia biraniana*. São Paulo: É Realizações. 2012.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva. 2005.
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus. 1978.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

LO, Jacqueline e GILBERT, Helen. *Toward a Topography of Cross-Cultural Theater Praxis in JSTOR*. The MIT Press. 2002.

LYOTARD, Jean François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio. 2009.

MEIERHOLD, *Teoria Teatral*. Pueblo y Educación. Habana. 1988.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo. Perspectiva. 2013.

\_ *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva. 1999.

\_ *O teatro no entrecruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva. 2015.

PICON-VALLIN, Beatrice. *Meierhold*. São Paulo: Perspectiva. 2013.

RASMUSSEN, Iben Nagel. *O Cavalo Cego, Diálogos com Eugenio Barba e outros escritos*. São Paulo: E Realizações. 2016.

ROMANA RIETTI, Francesca e ACQUAVIVA, Franco. *Il Ponte dei Venti. Um'esperienza di pedagogia teatrale com Iben Nagel Rasmussen*. Copenaguen. I Quaderno del Batello Ebbro. 2001.

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva. 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: COSACNAIFY, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

SYDOW QUILICI, Cassiano. *Antonin Artaud. Teatro e Ritual*. São Paulo: ANNABLUME. 2013

TAYLOR, Charles. *Multiculturalismo*. Lisboa: Instituto Piaget. 1994.

TCHERKÁSSKI, Serguei. *Stanislávski e o Yoga*. Rio de Janeiro: É Realizações. 2019.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski ensaia -memórias-*. Rio de Janeiro: É Realizações. 2016s

VÁSSINA, Elena e LABAKI, Aimar. *Stanislávski. Vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte. 2015.

#### **Outras fontes.**

\_ASSIS, Alice. *Algumas considerações sobre o ensino e a aprendizagem do conceito de energia*. [www.scielo.br](http://www.scielo.br) / <https://www.scielo.br/pdf/ciedu/v9n1/04.pdf>

\_A Gueixa. <https://pt.scribd.com/doc/17759725/A-Gueixa>

\_ CARDOSO DA SILVA, Tatiana. *Dissertação: “Treinamento do ator: plano para a reinvenção de si”*. Porto Alegre. 2009. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17244>

\_ CARDOSO DA SILVA, Tatiana. *Revista Estudos da Presença. Artigo: Vindenes Bro: Um acontecimento diante do tempo*. Porto Alegre, v9, n3, 2019.

\_ CYPRIANO, Fabio. *Thierry De Duve. Fonte: Folha Ilustrada. Historiador da arte vem ao Brasil, propõe releitura de Kant e prepara quatro volumes de teoria estética. . Por Fabio Cypriano da Reportagem Local.*  
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409200511.htm>

\_ FILME “*The Bridge of Winds’ in Meetings of Remarkable Women- Tu es la fille de quelqu’un*”- *An international research Project directed by Virginie Magnat and funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canadá. Editing and Directing Francesco Galli.*

\_ *Jersy Grotowski e o ator performer.*  
<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/jerzy-grotowski-ator.html>

\_ *O problema da constituição do corpo na psicose: o testemunho de Antonin Artaud.*  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-44272010000200003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272010000200003)

\_ *O Samurai.* <https://pt.scribd.com/document/261039336/O-Guerreiro-Samurai>

\_ *O Samurai.* <https://pt.scribd.com/document/441358797/Samurai>

\_ *Odin Teatret.* <http://odinteatret.dk>

\_ *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 3, 2019.

\_ *Site The Bridge of Winds.* <http://bridgeofwinds.com>