

A PRÁTICA DA TENSEGRIDADE COMO TREINAMENTO E MATRIZ DE CRIAÇÃO NO GRUPO DE PESQUISA EM TEATRO *VAGABUNDOS DO INFINITO**

Márcia Chiamulera¹
Leonel Henckes²

* Site do grupo: <http://w3.ufsm.br/vagabundos/Vagabundos%20do%20Infinito.htm> Consultado em: 22/05/2016.

¹ Doutora em Cinema, Música e Teatro pela Universidade de Bologna (2014/2) com bolsa de estudos resultante do programa europeu Monesia; mestre em Ciências Sociais (2010/UFSM) e bacharel em Artes Cênicas (2007/UFSM). Atualmente é professora substituta do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. marciachiamu@gmail.com

² Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2015) com bolsa CAPES. Realizou estágio doutoral na Freie Universität Berlin (2013) com bolsa PDSE/CAPES. Bacharel em Artes Cênicas (2007/UFSM). Membro do Grupo de Pesquisa Pé na Cena – Poéticas de Atuação e Encenação (UFBA). Atualmente é ator e produtor na LH Produções Artísticas ME e na Melanina Acentuada Produções ME. leohenckes@gmail.com

Resumo: Abordamos neste trabalho a experiência prática de utilização da Tensegridade (prática de preparação xamânica) no treinamento do ator no Grupo de Pesquisa em Teatro Vagabundos do Infinito entre 2005 e 2008. A Tensegridade se fundamenta no princípio-base de relação entre forças contrárias, operando através de elementos de tensão contínua e elementos de compressão descontínua, com vistas ao máximo de eficiência e economia. Os “Passes Mágicos”, uma das matrizes práticas da Tensegridade, são sequências de movimentos que operam através do princípio de tensão e relaxamento. Quando utilizados no treinamento para o Ator, possibilitam tanto a preparação corporal - centrando-se nos processos de sinestesia e ampliação da percepção - quanto a criação cênica, através da transformação das qualidades do movimento. Intentamos discutir neste trabalho, portanto, uma via de abordagem sobre o treinamento do ator em um contexto de investigação cênica contemporânea.

Palavras-chave: Tensegridade, Treinamento do Ator, Preparação Corporal, Etnocologia



Abstract: We approach this work the practical experience of using Tensegrity (practiceshamanicpreparation) in actor training in the ResearchTheatre Group “Vagabundos do Infinito” between 2005 and 2008. The Tensegrity is based on the principle from relationship between opposing forces, operating through continuous tension elements and discontinuous compression elements with a view to maximum efficiency and economy. The “Magical Passes”, one of the practical arrays of Tensegrity, are sequences of movements that operate by the principle of tension and relaxation. When used in training for the Actor, enable both the body preparation - focusing on synesthesia processes and expansion of perception - as the scenic creation through the transformation of the movement qualities. We try to discuss in this work is therefore a means of approach to actor training in the context of contemporary scenic research.

Key-words: Tensegrity, Actor Training, Body Preparation, Etnocology

A busca do guerreiro implica renúncia àquilo que constitui a individualidade do ser. (...) Ele procura, pela vontade, esquecer para ser, ou apagar a própria história.

Alix de Montal, 1988, p. 112

A configuração teórico-prática abordada pelo grupo de pesquisa em teatro Vagabundos do Infinito³, entre os anos de 2005 e 2008, explorou as

³ O ‘Vagabundos do Infinito’, com sede na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/BR), sob orientação do professor Paulo Márcio da Silva Pereira, operou tanto na dimensão de pesquisa quanto de criação, partindo da investigação denominada “Uma Relação da Preparação Xamânica com a Preparação do Ator” resultando nos espetáculos “Noites em Claro” e “Vida Acordada”. É interessante notar, no entanto, que ao interno do grupo de pesquisa cada participante pode sistematicamente desenvolver uma abordagem teórico-prática, resultando em sub-projetos e criações cênicas. Os autores aqui referidos desenvolveram as seguintes pesquisas: Chiamulera, M. “A Desconstrução do Ator para Construção de um Personagem” (2006) e “Ator em desconstrução: um processo de transformação como possibilidade de criação” (2007) e Henckes, L. “O Corpo Mágico” (2007). Além

relações possíveis entre o treinamento xamânico e o treinamento do ator. Entre as práticas abordadas pelo grupo podemos citar os Passes Mágicos, os Sonhos Lúcidos, a Espreita e a Recapitulação, práticas estas diretamente ligadas à preparação xamânica e, além destas, artes marciais de tradição chinesa, Tai Chi, e treinamento com bastão. Embora cada uma das práticas indicadas conste de elementos diferenciáveis, podemos inferir que a Tensegridade resume, em seus princípios, as diversas práticas. Em outras palavras, a Tensegridade, desde a perspectiva da preparação xamânica, objetiva a redistribuição de energia e, em consequência, a ampliação da percepção e destreza física. Estas qualidades no indivíduo seriam possíveis a partir da soma das práticas, muito embora cada uma delas, por si só, trabalhe neste sentido.

Para os fins deste artigo, nos deteremos no conceito de Tensegridade e suas implicações teórico-metológicas a partir da prática dos chamados Passes Mágicos. Neste sentido, ressaltamos o caráter experiencial que origina esta reflexão e, ao mesmo tempo, os desdobramentos e implicações reflexivas que vão sendo expandidos e reformulados em nossa percepção sobre uma prática concluída.

Nos interessa discutir portanto, a Tensegridade ao interno do treinamento do ator, enfocando sua ação nas dimensões do corpo e da percepção e, ao mesmo tempo, destacar a possibilidade criativa contida nas práticas, ou seja, da tensegridade enquanto matriz de criação, focalizando por conseguinte, o conceito de eficácia relacionada à criação cênica.

A prática da Tensegridade no contexto de uma cultura xamânica diz respeito, sobretudo, à possibilidade prática de redistribuição da energia. Na preparação do xamã, é imprescindível a destreza e prontidão física e mental, aspectos que estariam ligados diretamente ao domínio da percepção.

O xamanismo, em termos gerais, pode ser considerado um fenômeno mágico-religioso constituído pela experiência extática e pela magia, que se adapta de modo variável às diversas estruturas

de atuar nos espetáculos em comum do grupo, cada integrante pode realizar a criação de um espetáculo solo: Chiamulera, M. “A Super Mãe Porra Louca” (2006) e Henckes, L. “O Horla” (2006).

religiosas. Segundo Mircea Eliade, o xamanismo, “*strictu sensu* é, por excelência, um fenômeno religioso, no sentido amplo deste termo” e que, no entanto, pode coexistir com outras formas de religião.⁴ No xamanismo, o xamã é a figura dominante, às vezes chamado de mago, feiticeiro, *medicine-man*, pode ser também um sacerdote, um místico, um poeta, cabendo a ele as funções de cura ou execução de milagres extraordinários; ele “é o especialista em um transe, durante o qual se acredita que sua alma deixa o corpo para realizar ascensões e descensões infernais.”⁵ O xamã é o mediador entre os homens e os deuses celestes ou infernais, é “o grande especialista da alma humana; só ele a “vê”, pois conhece sua forma e destino”.⁶ O sentido do êxtase xamânico pode ser considerado como reatualização do *illud tempus*, ou seja, a origem do tempo onde reencontram o instante mítico e paradisíaco de antes da “queda”, antes da ruptura das comunicações entre Céu e Terra reestabelecendo a condição humana através dos mitos, símbolos e ritos, reproduzindo uma situação primordial.

A preparação xamânica pressupõe uma morte simbólica do futuro Xamã. Conforme Eliade, certos sofrimentos físicos serão traduzidos como forma de morte simbólica, esta abrange o despedaçamento do corpo, uma experiência extática que pode ser realizada através dos sofrimentos da “doença-vocação”, ou das cerimônias rituais ou ainda, através de sonhos. Embora haja variações, os conteúdos dessa experiência extática, quase sempre comportam os seguintes temas: “despedaçamento do corpo seguido pela renovação dos órgãos internos e das vísceras; ascensão ao Céu e diálogo com os espíritos e as almas dos xamãs mortos; revelações diversas de ordem religiosa e xamânica.”⁷ A análise de Eliade indica que essa longa preparação, envolvendo um renascimento simbólico do corpo e dos órgãos, é uma “renovação total”, ou seja, marca a “superação da condição humana, profana

e portanto, a libertação”. Em alguns tipos de meditação a visualização e redução ao estado de esqueleto têm por fim “antecipar a obra do tempo”, isto é, “reduzir, pelo pensamento, a Vida àquilo que ela realmente é: uma ilusão efêmera em perpétua transformação”. Todos os procedimentos pelos quais o xamã passa (rituais, provas, etc.) têm por objetivo maior “esquecer a vida passada”⁸ e renascer para uma nova, para novas realidades.⁹

Do ponto de vista antropológico, podemos assimilar tais procedimentos enquanto técnicas corporais, partindo da conceituação de Marcel Mauss, o qual as define como: “as maneiras pelas quais os homens de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo.”¹⁰ Neste sentido, cabe ponderar que o corpo tanto é *locus* onde se desenvolvem os aspectos da cultura e, ao mesmo tempo, é ferramenta através da qual estes aspectos podem se desenvolver. Sobre um olhar antropológico, o transe xamânico, assim como outras formas de cura rituais, induzem à um jogo de caráter multisensorial, no qual as modalidades de sensação, de interação social e atribuição de significados se convertem em experiência efetiva, concreta e corpórea. O fundamento destas técnicas - dadas culturalmente, apropriadas, transmitidas e/ou reelaboradas - consiste em sua eficácia, qualidade esta que se relaciona intrinsecamente à construção de uma realidade, à alteração da percepção e à uma forma de crença. A técnica corporal, neste caso, diferencia-se de outros atos eficazes, justamente por não se ater ao ato mecânico, mas por envolver, *tout court*, aspectos físicos, químicos e psicológicos, em suma, a consideração de um “homem total”¹¹ em um ambiente cultural.

⁸ Idem, p. 80-83 passim.

⁹ Recordamos imediatamente a experiência de Artaud e por ele descrita, em tal grau similares a esta condição, enfim, de contestação de um corpo subjugado aos conceitos da medicina, para qual haveria apenas um nascimento e uma morte. Aprofundaremos este argumento em seguida.

¹⁰ Mauss, Marcel. As Técnicas do corpo. In.: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 401

¹¹ A ideia de fato social total, assim como a de homem total, desenvolvido por Marcel Mauss, pressupõe que um fenômeno deve ser apreendido na sua totalidade, analisando-se as dimensões do comportamento huma-

⁴ ELIADE, O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase. Trad. Beatriz Perrone-Moysés e Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 20.

⁵ Idem., p.17

⁶ Idem p. 20.

⁷ Idem., p. 50.



A Tensegridade, sob a ótica do antropólogo Carlos Castaneda, é um complexo sistema de movimentos nos quais emprega-se, para sua execução, a contração e o relaxamento integral dos tendões e músculos do corpo, objetivando, em primeira instância, a redistribuição de energia.

Tensegridade é um termo de arquitetura, que significa a propriedade das estruturas reduzidas que empregam elementos de tensão contínua e elementos de compressão descontínua de uma tal maneira que cada elemento opera com o máximo de eficiência e economia¹².

Do ponto de vista funcional-corporal, a Tensegridade opera na relação direta entre estabilidade e movimento, evidenciando a ação muscular na conexão do inteiro organismo. Seus princípios, quando abordados desde o campo da biomecânica, sugerem o máximo de eficácia com o mínimo esforço e indicam a compreensão do organismo enquanto estrutura global. Neste sentido, pode-se verificar as relações entre o esqueleto ósseo como elemento de compressão ao passo que os tecidos corporais organizados e pré-tensionados distribuem as forças que agem no sistema, resultando na distribuição contínua e uniforme de tensão.¹³

no, não só a nível biológico ou fisiológico, mas também social e psicológico. Esta idéia permite ligar o individual ao social, em experiências concretas, considerando a sociedade localizada num espaço e tempo determinados e os indivíduos presentes nela.

¹² Castaneda, Carlos. Passes Mágicos. Trad. Beatriz Penna. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1998, p. 18.

¹³ Para uma abordagem destes princípios aplicados em campo médico, veja-se: Fonseca, Sergio T.; SILVA, P. L. P. ; Ocarino, Juliana M. ; SOUZA, T. R. ; Fonseca, H.L. . Veste baseada em tensegridade para otimização da postura e movimento. 2011, Brasil. Patente: Privilégio de Inovação. Número do registro: PI11062363, data de depósito: 23/12/2011, título: "Veste baseada em tensegridade para otimização da postura e movimento" , Instituição de registro: INPI - Instituto Nacional da Propriedade Industrial. Consulta: <http://www.google.com/patents/WO2013091061A1?cl=pt>

Mais do que uma análise fisiológica, nos interessa destacar as propriedades da Tensegridade pensadas em relação à preparação do Ator. Abordamos por conseguinte, os chamados Passes Mágicos que se estruturam em sequências de movimentos que trabalham intermitentemente sobre as diferentes partes corporais sempre conectados à respiração. Os Passes Mágicos, seriam movimentos aprendidos em sonhos por xamãs do antigo México, e que na modernidade foram batizados de Tensegridade, designando portanto suas propriedades de execução – tensão + integridade. Cada postura ou cada movimento do corpo teria sido organizado em uma sequência pelos antigos xamãs ou feiticeiros na crença de que quanto maior o grupo, maior seu efeito de saturação no indivíduo e maior a necessidade de utilização da memória deste para recordá-los.

Uma vez alcançado o objetivo de saturação através dos grandes grupos de movimentos, os feiticeiros passaram ao objetivo oposto: fragmentar os grandes grupos em segmentos simples podendo ser praticados como unidades independentes. A prática dos movimentos em grandes grupos implica no uso da memória cinestética, que por sua vez gera uma segunda qualidade: a inibição do diálogo interno. O diálogo interno seria um modo como reforçamos nossa percepção de mundo e a mantemos fixa em um determinado nível de eficácia e função. Inibir o diálogo interno, então, traria a possibilidade ampliação da consciência e alteração da percepção cotidiana.

Em grandes linhas portanto, podemos afirmar que a Tensegridade apresenta-se como uma possibilidade prática de redistribuição de energia, colaborando para um equilíbrio energético psicofísico e agindo sob a possibilidade de rompimento dos parâmetros da percepção normal, uma vez que a prática conduz o praticante a um nível de consciência em que os parâmetros da percepção normal e tradicional são cancelados ao contempo em que a possibilidade de percepção é expandida. Castaneda se refere aos “parâmetros normais de percepção” como a visão adquirida através da indução pela cultura e pelo meio ambiente social, uma vez que a totalidade do comportamento humano é regido pela linguagem, os seres humanos aprenderam a reagir ao que ele chamava de comandos sintáticos, que são “fórmulas elogiosas ou depreciativas construí-

das” na linguagem, como por exemplo, as reações de cada indivíduo ou a omissão desta perante determinadas situações.¹⁴

O propósito da Tensegridade portanto, se fundamenta no desafio de ruptura dos limites provisórios derivados dos comandos sintáticos para alcançar outros estados de consciência e percepção. Os Passes Mágicos, agindo em contrações e relaxamentos dos músculos, num jogo de alteração do equilíbrio e posturas e sobre a dinâmica respiratória, criar portanto um estado particular no corpo, um estado que não é cotidiano, mas amplificado, de circulação da atenção e energia proporcionando a possibilidade de descondicionamento da percepção.

É interessante notar como este princípio se apresenta, em maior ou menor grau, nos trabalhos de diversos de nossos referentes teatrais, tais como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

Em Artaud, podemos destacar o poder da linguagem/corpo e o estado da percepção aguçada que desconstrói os conceitos médicos sobre loucura. A percepção da mútua influência nas categorizações equivalentes a “interno” e “externo, processo e ação, homem e mundo, cultura sociedade, sustenta-se em uma cadeia de inter-relações contínuas que, para ser construída, passa por um processo dialético. Das propriedades de um conceito fixado e aceito culturalmente depende a “visão de mundo” de um indivíduo que, por sua vez, forja um modo de viver imbricado naquela realidade e a partir dos dados apreendidos¹⁵. Da perspectiva de Artaud, esta fronteira torna-se tênue, e ao que é chamado de realidade “interna” e “externa” nada mais são do que “fenômenos”, fenômenos de linguagem, no sentido amplo do termo, “manifestações da existência em múltiplos níveis.”¹⁶

¹⁴ Castaneda, 1998, p. 36.

¹⁵ O conceito de visão de mundo, implica em uma forma de percepção e comportamento frente à situações da vida cotidiana ou da realidade concreta. Clifford Geertz, assim define: “a imagem [que um povo] elabora de como são as coisas, a idéia mais geral de ordem” a “imagem de um efetivo estado das coisas especificamente emolduradas (moldadas) para ir de acordo com o modo de viver” (*ethos*) Geertz, C. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Guanabarra Koogan, 1989; p. 114.

¹⁶ Quilici, Cassiano Sydow. AntoninArtaud: Teatro e

Podemos analiticamente discorrer, neste sentido, sobre a morte simbólica no processo de preparação dos xamãs, sobretudo no que se refere à imagem de despedaçamento corporal, mas também podemos aproximarmo-nos às qualidades proporcionadas pela prática de Passes Mágicos, como a inibição do diálogo interno e o dismantelamento de conceitos fixos. Nas palavras de Artaud:

Lembro de ter feito eu mesmo a minha encarnação aquela noite, ao invés de tê-la recebido de um pai e de uma mãe [...] [E quanto à morte] não além de um estado de passagem [...] considerando por bem esta vida daqui, me recordo de ter morrido pelo menos 3 vezes realmente e corporalmente, uma vez em Marselha, uma vez a Léon, uma vez no México e uma vez no hospital de Rodez na angústia de um eletroshock.¹⁷

E neste sentido, argumenta Ruffini, “Se nascemos e morremos uma vez por todas, se entre a vida e a morte se vive atormentados pelas doenças e por qualquer outra calamidade, é apenas porque se aceita viver com o corpo da sociedade”¹⁸ e óbvio então, que o processo de morte sublinha a possibilidade de renascimento, de uma renovação física / espiritual, de uma nova configuração energética.

Em sua conferência preparada para o Viex-Columbier, em 1947, Artaud estabelece como fio condutor de seu pensamento a noção de “fachada” – um corpo de fachada, que se relaciona ao “delírio de reivindicação” contra um “funcionamento silogístico” de uma anatomia construída pela sociedade. Em seu estudo sobre Artaud, Franco Ruffini esclarece: “O corpo da sociedade, com sua anatomia incorreta, é um corpo de “funcionamento silogístico”. Aceita as perguntas e as responde por nexos de dedução. Os órgãos e, no complexo, o

ritual. São Paulo: Annablume, 2004, p. 82

¹⁷ Artaud, Ouvrecompletes, XII p. 227 e pp. 232-33 *apud* Ruffini, Franco. Craig, Grotowski e Artaud. Teatro in stato di invenzione. Bari: Editori Laterza, 2009; p. 123. Tradução para fins didáticos.

¹⁸ Ruffini, Franco. Craig, Grotowski e Artaud. Teatro in stato di invenzione, 2009: 123. Tradução para fins didáticos.



organismo, foram construídos para este último objetivo: impedir a liberdade.”¹⁹ O corpo de fachada, portanto, é a forma inversa de um corpo que vive sob “as leis da poesia e da música” e que, em última instância, corresponde àquilo que está por trás da fachada, dos conceitos rígidos, da percepção ingessada de um corpo objeto do automatismo em acordo com as leis criadas e impostas pela sociedade.

De modo semelhante Grotowski perpassa esta questão argumentando sobre o poder da linguagem e orientando o próprio trabalho para o “descondicionamento da percepção”, sobretudo no Teatro das Fontes. Neste termos, a proposição de Grotowski é bastante clara:

O princípio é sempre aquele da *coniunctio oppositorum*. O nosso adomesticamento tem, evidentemente, a função de permitir a possibilidade de existência da civilização em que vivemos. A civilização tem fortes desvantagens, mas nós estamos habituados a elas e, até o momento em que as desvantagens não são descobertas completamente, é a nossa civilização. Não se propõe de sair da civilização e voltar ao estado de natureza que existia antes, não é real. Mas é possível buscar um equilíbrio, um segundo polo. Se estamos em um estado de adomesticamento, de civilização, é necessário buscar também o estado em que cai o processo dos hábitos, da dependência em que nos encontramos, de desnaturalização. No fundo é o problema da não recitação. A situação é análoga àquilo que chamamos des-training, des-treinamento. Mas para poder fazer o des-training, nós fizemos um tanto de treinamento, nos treinamos muito. É possível renunciar alguma coisa, apenas quando a possuímos.²⁰

Na fase do Teatro das Fontes, instaura-se uma pesquisa acerca da origem das fontes, a partir da hipótese de que alguma coisa permanece constante em todas as épocas, “aquilo que precede as diferenças”²¹. Alguns dos pontos centrais nesta

fase são a “sensação do Eu” enquanto projeção de imagem e busca de si no outro (princípio da identidade) e consequente estado de solidão²², o descondicionamento da percepção e existência de uma *mind structure*, entendida como estruturação da mente (*of the mind*) no processo de educação: “é aquilo que foi feito através da educação e das experiências, através da linguagem, através de tudo aquilo que está ao nosso redor [...] é a estrutura que aparece como produto da educação.”²³

Enquanto prática interna, citamos *Motions*, uma sequência de movimentos praticada pelos participantes do Teatro Laboratório que, fundamentalmente, conduz à cinestesia e saturação corporal. A partir desta prática, podemos tecer a argumentação no reconhecimento das similaridades com os Passes Mágicos, tanto no aspecto estrutural - de movimento/respiração - quanto no aspecto resultante - a circulação da atenção (ou energia). A definição de Thomas Richards é pertinente para elucidar a proximidade entre *Motions* e Passes Mágicos:

com exceção da “*posição primária*”, *Motions* é um ciclo de alongamentos e rotações. Os alongamentos são simples (é possível ver algumas si-

A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma: Bulzoni Editori, 2007; p. cit.: 96.

²² Quando Grotowski fala do Eu, fala do indivíduo dividido e, portanto, crítica a projeção de si no outro. Enquanto solidão, Grotowski se refere a quando nos esforçamos em deixar cair a máscara social, os papéis, os personagens sociais, isso nos rende extremamente sós. “Somente duas pessoas solitárias podem realmente encontrar-se. Há uma espécie de homeostase, de equilíbrio, entre a solidão e o contato. [...] deve existir um adialética entre contato e solidão.” Grotowski, J. *Vent'anni di attività...* op. cit.: 38. Tradução para fins didáticos. A respeito cfr. Chiamulera, Márcia. *L'immagine riflessa. Una lettura antropologico-culturale del teatro di Grotowski. La (de)costruzione dell'identità del Performer tra Parateatro e Teatro delle Fonti*. Bologna: UniBo, 2014. Publicada em formato digital em: <http://amsdottorato.unibo.it/6452/> e em: www.gianfrancobertagni.it/Discipline/corpo.htm

²³ Grotowski, J. *Tecniche originarie dell'attore*. Texto sobre forma de ‘dispense’ (organização de Luisa Tinti) Università di Roma – Istituto del Teatro e dello Spettacolo, 1982; p. 146. Tradução para fins didáticos.

¹⁹ Idem., p. 123-124. Tradução para fins didáticos.

²⁰ Grotowski, J. *Vent'anni di attività*. A cura di Ugo Voli. In: Sipario – Trimestrale monografico di Teatro; n. 404, 1980, p. 36. Tradução para fins didáticos

²¹ Grotowski, J. *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*. In: *Opere e Sentieri II*. Jerzy Grotowski. Testi 1968 - 1998.

milaridades com o Hatha Yoga, mas é algo diferente) e há três ciclos de alongamentos/posições. Cada ciclo é um específico alongamento/posição executado quatro vezes, uma vez na direção de cada um dos quatro pontos cardeais. Separando cada ciclo tem-se um alongamento chamado Nadir/Zenith, um alongamento veloz para baixo seguido de um outro veloz para cima.²⁴

Já a *posição primária* é descrita como uma posição ativa, uma posição de alerta, a partir da qual todo o corpo seria capaz de reagir, para qualquer direção e em qualquer situação. Esta posição é descrita por Grotowski sob forma de comparação com certas posições do corpo dos caçadores: “uma certa posição do corpo na qual a coluna vertebral está um pouco inclinada, os joelhos um pouco flexionados, posição sustentada na base do corpo desde o complexo sacro-pélvico”.²⁵

A posição primária, assim como descrita acima é idêntica à posição “Ligar” realizada antes de cada sequência dos Passes Mágicos. Esta posição tem por característica a atitude de alguém que se prepara para saltar e suspende sua ação antes de tirar os pés do chão. Os joelhos são flexionados e o peso do corpo é deslocado para os metatarsos dos pés. O tronco se mantém levemente inclinado à frente e braços formam um ângulo de 90° nas laterais do

tronco. Além disso, o “intento” também perpassa uma das séries chamada “Tigre de Dente de Sabre”, que tanto na forma quanto na imagem remetem ao caçador e ao próprio animal na dramática situação deespreita entre caça/caçador.

Através desta breve exposição, nosso objetivo é lançar luz sobre a amplitude da técnica e de suas propriedades no corpo e, para além da técnica, das possibilidades de trabalho que se abrem a partir destas sequências de movimentos, sendo reconduzidas, em última instância, à formas que precedem nosso atual estado de cultura e que se mostram eficazes para o trabalho do ator.

Um ulterior aspecto relevante no tangente à revisão bibliográfica se refere ao trabalho dedicado à Antropologia Teatral, no que Barba chamou de “técnica extracotidiana do corpo”, ou seja, a existência de interações entre o relaxamento e a contração dentro do corpo que, em situação de representação é amplificada e resultaria numa outra qualidade que não cotidiana, um estado de presença. A “técnica extracotidiana do corpo” pressupõe, de acordo com Barba, a aplicação do máximo de esforço para o mínimo de resultado, objetivando uma qualidade de presença necessária ao ator em cena, o que podemos imediatamente elaborar sobre a fórmula de tensão + integridade.

Em termos experienciais, podemos destacar pelo menos três aspectos suscitados através da prática de Passes Mágicos: o primeiro sob forma de redistribuição da energia e saturação da memória cinestética, o segundo diz respeito a desestabilização de automatismos psicofísicos e, o terceiro, está relacionado ao próprio movimento, que foi utilizado na criação de partituras-base para o treinamento do ator.

A estratégia adotada no Grupo de Pesquisa “Vagabundos do Infinito”, com relação aos Passes Mágicos, partiu do aprendizado das séries através de vídeo-aulas disponibilizadas por discípulos do antropólogo Carlos Castaneda. Foram elas: 1) redistribuindo a energia dispersa, série composta por nove passes; 2) série para preparar o intento. Esta série é dividida em quatro partes que o em, agitam, reúnem e redistribuem a energia. 3) o tigre do intento e 4) 12 movimentos básicos para reunir energia. Uma vez aprendidas em seus mínimos detalhes, passamos a executá-las com intento e propósito

²⁴ Richards, Thomas. *Al Lavoro con Grotowski sulle Azioni Fisiche*. Milano: Ubulibri, 1993; p. 63. Itálico do autor. Tradução para fins didáticos.

²⁵ Grotowski, Jerzy. *Tu es le fils de quelqu'un*. In: *Opere e Sentieri II*. Op. cit. p. 70. Neste trecho Grotowski não se refere à posição primária, mas a descrição reporta, sob forma de pergunta, porque caçadores de diversas tribos adotam similar posição? E a discussão gira em torno de “uma certa posição primária do corpo humano” ligado à “energia primária e “como - através de diversas técnicas elaboradas nas tradições - buscou-se o acesso a este antigo corpo do homem”. Ademais, embora sejam poucas as passagens em que Grotowski cita explicitamente Castaneda, podemos encontrar diversas referências às noções, termos e mesmo práticas descritas por Castaneda e relativas à preparação do xamã. A este propósito citamos especificamente o trabalho de Fanti, Elena. “*Castaneda e Grotowski*”. In.: *Culture Teatrali*, Intorno a Grotowski. N. 9, autunno 2003. pp. 77 – 106. Tradução para fins didáticos.



apropriados afim de experimentá-las como Passes Mágicos que são.

Através dos Passes Mágicos e da saturação ocasionada pela sua prática, pode-se chegar à uma forma de redistribuição da energia e consegue-se obter quatro qualidades concomitantes: a inibição do diálogo interno, a possibilidade de silêncio interior, a ampliação da capacidade de direcionamento da atenção e a fluidez do ponto de aglutinação²⁶. Estas três qualidades se conectam à uma eficácia do corpo entendido como organismo total e ultrapassa o treinamento estritamente físico. Esta perspectiva se revela valiosa para o ator, tanto no sentido de sua preparação como, sobretudo, de performance, no sentido de eficácia. Cabe ponderar, para além da obviedade, a necessidade de um treinamento para o ator que não se arreste aos limites físicos.

Ao que parece os Passes Mágicos tornam-se uma possibilidade prática de redistribuição de energia, o que, segundo Castaneda, leva também à intensificação da consciência, conduzindo os praticantes a deixar cair a máscara da socialização, ou seja, abandonar os comandos sintáticos. Segue uma anotação do diário de bordo em 09 de março de 2006:

Hoje, antes de iniciar o treinamento, respirei e intentei parar tudo (o fluxo de pensamento) para dar início ao aquecimento. Concentrei-me na execução de cada movimento (Passes Mágicos) com o intento de quebrar e mover a energia; sentia mãos e braços tocando o ar e fazendo-o movimentar-se. A partir daí, os Passes fluíram [...]. Quando concluí a execução dos Passes, quis dar alguns passos, me sentia estranha e ao mesmo tempo revigorada, algo tinha acontecido naquele espaço de tempo, durante o deslocamento percebia o que era 'passado'. Neste mesmo dia ao finalizar o trabalho, também com uma das seqüências de Passes Mágicos, fomos induzidos pelo professor a caminhar pela sala. Então comecei a percorrer o espaço sem pensar em nada, sentindo apenas meus pés no chão. De repente estranhei o vazio e tentei pensar em algo, mas estava bloqueada, era como se o 'pensamento'

²⁶ Castaneda, 1998, p. 126. O ponto de aglutinação, segundo Castaneda, seria um ponto fundamental para transformar a energia em dados sensoriais, e, depois interpretá-los. (Castaneda, 1998, p. 16)

fosse algo concreto e não pudesse entrar na minha cabeça. Senti que ao refazer os Passes, estes, cada vez, tornam-se novos. Descubro um novo percurso sobre a seqüência já gravada pelo corpo, mas a sensação de revitalização é constante". Registro ainda um pensamento acerca deste acontecimento que me ocorreu depois de ter finalizado o trabalho: "O homem luta contra as forças naturais da renovação pela idéia (e defesa) de fixar um sentido ao que não tem [necessariamente] um único sentido".²⁷

Dispensando comentários à respeito da transcrição do diário de bordo, sublinhamos apenas o efeito de saturação da memória corporal e consequente "fluidez" ou estado de silêncio, aspectos que, do nosso ponto de vista, são fundamentais na preparação do ator.

Tanto Stanislavski, quanto Grotowski, por exemplo, buscavam em suas estratégias de preparação, afastar o ator da consciência analítica que se manifesta numa mente discursiva e fria que bloqueia a faculdade de adaptação e invenção própria do corpo em ação, segundo Nunes (2009). A autora fala em criar condições de "silêncio" de modo que pensar se torna agir e vice-versa.

Pode-se pensar não na ausência de consciência, mas num tipo de consciência "pré-reflexiva", mais imediata e menos mediada por verbalizações internas, e distribuída no organismo como um todo. O corpo, neste sentido, não é um objeto técnico, mas um estar no mundo.²⁸

Esta perspectiva de corpo no âmbito das práticas corporais para preparação de *performers* leva a uma mudança de paradigma que passa a entender o corpo como conhecimento ao invés de se pensar em conhecimentos sobre o corpo. Nesse sentido, o trabalho através desta "consciência pré-reflexiva", que remete a metáfora do "corpo mágico" e ao estado de fluxo²⁹, sugerem um lugar de pesquisa prá-

²⁷ Esta anotação foi extraída dos diários de bordo da atriz e pesquisadora Márcia Chiamulera.

²⁸ NUNES, Sandra Mayer. *As Metáforas do Corpo em Cena*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 177

²⁹ A metáfora do corpo mágico como presença consciente no trabalho do performer e o estado de fluxo como qual-



tica relacionada com a experiência de uma qualidade de atenção e presença na qual a comunicação e as relações dialógicas se estabelecem menos pelos códigos de linguagem e mais pela transmissão de uma carga sensível que gera um ciclo de afetos ou afeições³⁰ entre sujeito e sujeito e sujeito e objetos de atenção.

No versante da criação cênica, partindo das mesmas estruturas de movimentos, operou-se inicialmente na neutralização das sequências de Passes Mágicos, isto é, na retirada de toda e qualquer qualidade de movimento e a regularização da respiração, executando-as como partituras de movimentos. Também foram trabalhadas neste mesmo sentido a criação de partituras de movimento a partir de exercícios com o bastão e em duplas. O mesmo procedimento foi aplicado neste exercício, antes removendo o objeto e, contemporaneamente, fixando as sequências agora individuais.

Uma vez fixadas em seus mínimos detalhes, as partituras foram experimentadas a partir de “qualidades de movimento”. À diferença das qualidades de movimento pré-estabelecidas por Laban, as qualidades de movimento elencadas e sugeridas pelo professor Paulo Márcio, incluem voz/sons, máscara, mãos (mudras) e posições diferenciadas dos pés

idade de atenção resultante do treinamento psicofísico a partir de práticas diversas, entre elas os passes mágicos abordados neste artigo, são temas tratados pelo pesquisador Leonel Henckes em sua pesquisa de mestrado desenvolvida no PPGAC/UFBA. HENCKES, Leonel. *Corpo fora do lugar: movimento fluxo e desordem entre treinamento psicofísico e construção cênica*. Salvador/BA: E-livro. EDUFBA, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18031>

³⁰ A teoria dos afetos (*Affekt Theory*) é abordada na filosofia e por pesquisadores das artes performativas com diferentes definições e entendimentos. Tomamos aqui a perspectiva pioneira de Spinoza em sua obra “*Ética*” que entende o afeto como as afecções do corpo que aumenta e diminui a potência de agir desse corpo. Nesse caso, Spinoza entende que as afecções são o corpo sendo afetado pelo mundo, o encontro entre dois corpos, corpos que se relacionam e são afetados um pelo outro. Ademais, tomamos o entendimento do pesquisador alemão Hans-Dieter Ernst que define o conceito de *Affekt* como “uma qualidade de relação entre percepção e ação.” (ERNST, 2012, p. 16)

e qualidade de ataque e defesa. Além destas, utilizamos as seguintes qualidades, descritas em pares opostos: força / suavidade; expansão / contração; lento / rápido; peso / leveza; e ainda: deslocamentos, ondulação, saltos, repetição, elástico.

Com estas variantes ou possibilidades, passamos a experimentar as sequências de movimento que estavam já gravadas no corpo e, aos poucos, passamos a jogar com os movimentos, desconstruindo-os, alterando a sequência, selecionando fragmentos, trabalhando com diferentes qualidades para cada parte do corpo e/ou diferente movimento/qualidade em cada parte do corpo.

Esta etapa de criação, como sabemos, não é totalmente desconhecida dos processos de criação cênica. O diferencial neste caso, acreditamos, esteja ligado diretamente ao tipo de movimento. Além disso, pode-se destacar o fluxo de criação que, de certo modo, ainda se conectava à memória corporal, ou seja, uma memória que trazia à tona inevitavelmente um fluxo de trabalho igual ou muito próximo àquele descrito no diário de bordo, após a prática dos Passes Mágicos, o de uma sensação de ‘vazio’.

Ao desenvolver este trabalho, utilizamos o termo “ator-guerreiro” para referirmo-nos ao ator com a diferenciação que buscávamos. Neste ponto percebemos outro fator em comum entre as práticas descritas e o trabalho do ator, sendo que, para este último, a atenção, a concentração e o silêncio interior podem ser considerados estados particulares de seu trabalho. O silêncio interior, portanto, um estado buscado através da prática de tensegridade, e por outras técnicas, dentre as quais a meditação, nos permitiu constatar a validade de tais procedimentos e assegurando, inclusive, uma validade à noção de Ator-guerreiro. De igual modo, o processo de pesquisa e seus resultantes nos confirmaram não apenas a eficácia quer corporal, quer simbólica de tais técnicas, mas nos permitiram uma aproximação e ressignificação de noções quais “desnudamento” e “descondicionamento” (Grotowski), “despejar os inquilinos” (Decroux) ou “criar o vazio” (Dasté).

Ao longo do período de desenvolvimento da pesquisa, o Grupo de Pesquisa em Teatro “Vagabundos do Infinito” criou 4 espetáculos-solo (“Horla”, “A Super Mãe Porra Louca”, “Temos



Todas a Mesma História” e “Através do Espelho”) estreados no ano de 2007 no Teatro Caixa Preta da Universidade Federal de Santa Maria – RS. Também, foram montados dois espetáculos coletivos (“Noites em Claro” e “Vida Acordada”), ambos com direção de Paulo Márcio, coordenador do projeto. As obras foram apresentadas em Santa Maria/RS e Porto Alegre/RS. Duas delas (“A Super Mãe Porra Louca” e “Temos Todas a Mesma História”), circularam por cidades do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo realizando temporadas e participando de festivais de teatro.

A pesquisa, coordenada pelo Prof. Paulo Márcio e registrada como projeto de ensino, pesquisa e extensão do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, gerou, também, 4 monografias de conclusão de curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral com pesquisas individuais, derivadas do projeto geral, comunicadas e publicadas em anais de congressos e encontros nacionais de pesquisa.

Ainda que não possamos assegurar a igualdade do efeito da prática de tensesgridade às noções acima nominadas, senão através da literatura (já que o mais próximo que podemos atualmente é trabalhar com discípulos daqueles mestres citados), podemos recorrer às marcas de uma experiência vívida e que, de certo modo e não obstante o tempo, ainda está gravada em nossos corpos/mentes.

Referências

- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator* Dicionário de Antropologia Teatral. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas, São Paulo: HUCITEC, UNICAMP, 1995
- CASTANEDA, Carlos. *Passes Mágicos*. Trad. Beatriz Penna. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1998.
- CHIAMULERA, Márcia. *L'immagine riflessa. Una lettura antropologico-culturale del teatro di Grotowski*. La (de)costruzione dell'identità del Performer tra Parateatro e Teatro delle Fonti. Bologna: UniBo, 2014. (tese de doutorado) Publicada em formato digital em: <http://amsdottorato.unibo.it/6452/> e em: www.gianfrancobertagni.it/Discipline/corpo.htm
- ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. Trad. Beatriz Perrone-Moysés e Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- ERNST, Wolf-Dieter. *Der Affektive Schauspieler*. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
- FONSECA, Sergio, T.; SILVA, P. L. P. ; OCARINO, Juliana M. ; SOUZA, T. R. ; FONSECA, H.L. *Veste baseada em tensesgridade para otimização da postura e movimento*. 2011, Brasil. Patente: Privilégio de Inovação. Número do registro: PI11062363. Consulta: <http://www.google.com/patents/WO2013091061A1?cl=pt>
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabarra Koogan, 1989; p. 114.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Vent'anni di attività. A cura di Ugo Voli*. In: *Sipario – Trimestrale monografico di Teatro*; n. 404, 1980
- _____. *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*. In: *Opere e Sentieri II*. Jerzy Grotowski. Testi 1968 - 1998. A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma: Bulzoni Editori, 2007
- _____. *Tu es le fils de quelqu'un*. In: *Opere e Sentieri II*. Jerzy Grotowski. Testi 1968 - 1998. A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma: Bulzoni Editori, 2007
- _____, J. *Tecniche originarie dell'attore*. Texto sobre forma de 'dispense' (organização de Luisa Tinti) Università di Roma – Istituto del Teatro e dello Spettacolo, 1982
- Fanti, Elena. Castaneda e Grotowski. In: *Culture Teatrali. Intorno a Grotowski*. N. 9, autunno 2003
- HENCKES, Leonel. *Corpo fora do lugar: movimento, fluxo e desordementre treinamento psicofísico e construção cênica*. Salvador/BA: Edufba, 2015 (E-livro disponível para download no link: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18031>)
- MAUSS, Marcel. *As Técnicas do corpo*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac&Naif, 2003
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004
- RICHARDS, Thomas. *Al Lavoro con Grotowski sulle Azioni Fisiche*. Milano: Ubulibri, 1993
- RUFFINI, Franco. *Craig, Grotowski e Artaud. Teatro in stato di invenzione*. Bari: Editori Laterza, 20097
- SPINOZA. *Ética*. 3ª edição. São Paulo: Autêntica Editora, 2010

