

I(NTE)RRUMPIDAS: A TRANSFORMAÇÃO DAS AÇÕES COMO EXPERIÊNCIAS CINESTÉSICAS NO ODIN TEATRET

(INT)ER(R)UPTED: THE TRANSFORMATION OF ACTIONS AS KINESTHETIC EXPERIENCES IN THE ODIN TEATRET

Mariana Rosa e Silva Santos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Através de duas cenas de espetáculos do Odin Teatret, discute-se as relações entre cinestesia e imprevisibilidade, em ações que se interrompem e se transformam. Aborda-se as descrições de Eugenio Barba para analisar os procedimentos da dramaturgia orgânica, refletir sobre as peripécias, especulando se e como novas conexões podem ser articuladas.

Palavras-chave: cinestesia; dramaturgia orgânica; Odin Teatret.

Abstract: By examining two scenes in Odin Teatret's productions, this text discusses kinesthesia and unpredictability in interrupted and then transformed actions. Following Eugenio Barba's descriptions, we analyze the organic dramaturgy, reflect on peripeteias and speculate whether and how new connections may be articulated.

Keywords: kinesthesia; organic dramaturgy; Odin Teatret.

Recebido em : 12/08/2025

Aceito em: 08/10/2025

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-jun 2026

Apresentação

Posso pegar um espaço vazio e chamá-lo de um palco deserto. Um homem caminha por este espaço vazio, enquanto outra pessoa o observa, e isso é tudo de que se precisa para dar início a um ato teatral. (BROOK, 2015, p. 17)

Uma vez que Peter Brook⁴² (2015) tenha definido o ato teatral a partir de um homem que caminha e outro que observa – ator e espectador –, podemos pensar que o mínimo esperado dessa inter-relação é que ela mesma produza um acontecimento entre os sujeitos dessa experiência. Do contrário, seria mais cômodo que aquele que observa apenas se sentasse em um banco de praça para assistir a vida cotidiana (com suas não cotidianidades⁴³) e aquele que caminha andasse sem qualquer preparação para vivenciar uma experiência.

Se o ato teatral pode ser definido a partir de uma caminhada e da sua observação, fica de fora deste ato a necessidade de qualquer som, palavra, texto falado, qualquer ação de maior complexidade, restando apenas que a caminhada suscite interesse por parte do espectador, do qual se infere que é a qualidade da caminhada que pode atrair sua atenção⁴⁴.

Muitas experiências foram desenvolvidas no teatro a fim de estudar a relação ator-espectador, em especial usos particulares do corpo que envolvem técnicas extra e metacotidianas, com economia e esbanjamento da energia por parte dos intérpretes.

No decurso de vários anos, diversos grupos e companhias teatrais sedimentaram e continuam a sedimentar princípios que norteiam seu fazer teatral, frutos de suas práticas e observações, em diálogo com conhecimentos de campos disciplinares distintos como os da fisiologia da percepção e da ação.

É o caso do Odin Teatret, cujos integrantes em suas falas e escritos mencionam algumas noções de reformadores do teatro (como Stanislavski⁴⁵, Grotowski⁴⁶, Meyerhold⁴⁷,

⁴² Peter Stephen Paul Brook (1925-2022) diretor teatral e cineasta inglês.

⁴³ Opto por compor a palavra “não cotidianidades”, entendendo que em situações cotidianas sempre existe algo que parece se desviar da paisagem habitual, um pequeno ou grande caos que tem o potencial de atrair a nossa atenção. O termo extracotidiano, exaurido em significados e sentidos no âmbito teatral, não dá conta daquilo que desejo exprimir.

⁴⁴ A qualidade da observação também merece reflexão, mas não é o propósito deste artigo.

⁴⁵ Konstantin Serguêevitch Alexeiev Stanislavski (1863-1938) ator, diretor-pedagogo e escritor russo.

⁴⁶ Jerzy Grotowski (1933-1999) diretor-pedagogo e pesquisador teatral polonês.

Decroux⁴⁸, etc.), pondo-as em contato com informações colhidas das áreas das ciências, ampliando a reflexão sobre o ato teatral, relação neste artigo circunscrita como a que acontece entre ator e espectador.

Para os artistas cujo espírito investigativo necessita entender as leis da natureza, diversas fontes são inspirações para criação de um equivalente a ser performado que possa conservar características orgânicas e assim gerar a “suspensão da descrença”, facilitando para o espectador a passagem do não crível ao crível. O espectador passa a enxergar não um ator no palco, mas aquele que ele interpreta. Ele não se ilude completamente, mas aceita o que vê, recebe.

O termo “suspensão da descrença” ou “*suspension of disbelief*” foi forjado por Samuel Coleridge⁴⁹ (GUIDI, 2020) para se referir a uma espécie de não julgamento, a uma disponibilidade que o leitor [e por extensão o espectador] tem para aceitar as circunstâncias de uma obra como verdadeiras, em proveito do seu próprio entretenimento.

Com esse propósito, Stanislavski, por exemplo, estudava as leis da natureza e assim ele mesmo e seus atores poderiam desenvolver uma “segunda natureza”, através das ações psicofísicas orgânicas. Em suas pesquisas, ele acessou obras como as do psicólogo Théodule Ribot⁵⁰ e escritos sobre o yoga, a partir de textos de Ramacharaca⁵¹ (TCHERKÁSSKI, 2019). Para criar um humano crível no palco, Stanislavski absorve do yoga as ideias de organicidade, que influenciaram os sistemas de atuação especialmente nos países ocidentais.

O termo “orgânico”, no entanto, acaba levantando controvérsias, assim como o termo “natural” em cena. Schino (in BARBA; SAVARESE, 2012) aponta que esses termos foram se conectando a diversas perspectivas, dissociando-se da lógica processual da construção das ações psicofísicas, para se relacionar com os efeitos percebidos pelo espectador. Os atores passaram a ser vistos como *campo de energias*: “um mundo inteiro,

⁴⁷ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940) ator, diretor e pesquisador da cena russo.

⁴⁸ Étienne Decroux (1898-1991) ator e mímico francês.

⁴⁹ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) poeta, crítico literário, filósofo, teólogo inglês.

⁵⁰ Théodule-Armand Ribot (1839-1916) psicólogo francês.

⁵¹ Ramacharaca, um dos pseudônimos de William Walker Atkinson (1862-1932), advogado, comerciante, editor e escritor americano.

capaz de se dilatar até monopolizar⁵² a inteligência e os sentidos do espectador” (SCHINO in BARBA; SAVARESE, 2012, p. 208).

Como campo de energias, leva-se em conta outros tipos de lógica, além da *linha lógica das ações físicas*, proposta stanislavskiana que garante a coerência do comportamento humano na construção da personagem. Passa-se a pensar no espetáculo como uma orquestração de elementos cada vez mais subdivididos, observando ainda o efeito do todo, do conjunto (SCHINO in BARBA; SAVARESE, 2012). As lógicas de composição consideram os efeitos na percepção do espectador.

Barba⁵³, um dos fundadores do Odin Teatret, interessa-se por esses efeitos. Logo no início das atividades coletivas, este diretor e seus colaboradores artísticos viajaram cada um para um lugar diferente e entraram em contato com diversas culturas. Motivados pelas investigações dessas excursões desenvolvem em 1979 a ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), a fim de investigar os modos de operação de diferentes tradições teatrais e seus princípios.

Barba cunha o termo Antropologia Teatral como o campo de estudos sobre “o comportamento humano numa situação de representação organizada” (BARBA, 2022). Após observações de variadas manifestações culturais como o Kathakali, o teatro Nô, as danças dos orixás, entre outras, ficam evidenciados “os princípios pré-expressivos” os quais facilitam a dilatação da presença cênica do ator (e do dançarino).

As tensões físicas pré-expressivas produzidas a partir da aplicação desses princípios tratam “de uma qualidade extracotidiana de energia que tornam o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”. Desse modo, a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador *antes* de transmitir qualquer mensagem” (BARBA, 2009, p. 25, grifo nosso).

Esses princípios auxiliam na organização do espetáculo no nível que Barba chama de dramaturgia orgânica, que pretende incidir sobre o espectador, no seu sistema nervoso e sensorial. São três os níveis de organização de um espetáculo de acordo com Barba: 1) dramaturgia orgânica ou dinâmica como modo de tecer dinamismos [...] para estimular

⁵² Importa fazer uma ressalva: podemos ler “monopolizar a inteligência e os sentidos do espectador” como uma possibilidade que o teatro tem para estimular/convidar o espectador nessas instâncias. O domínio absoluto – monopólio – sobre a inteligência e os sentidos do espectador não podem ser tomados como garantidos.

⁵³ Eugenio Barba (1936-), diretor teatral italiano. Fundou o Odin Teatret em 1964, companhia que em 2026 completa 62 anos de existência e atividades.

sensorialmente a atenção dos espectadores; 2) o nível da dramaturgia narrativa: a trama dos acontecimentos que orientam os espectadores sobre o sentido ou sobre os vários sentidos do espetáculo; 3) o nível da dramaturgia evocativa: a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas no espectador (BARBA, 2014).

Essa estimulação sensorial diz respeito também aos dinamismos que poderão afetar o sentido cinestésico do espectador. Esse sentido – chamado também de sexto sentido (BERTHOZ, 2000) – é formado por vários receptores como os da visão, da propriocepção e do sistema vestibular. Eles percebem o movimento e a orientação do próprio corpo e dos outros corpos no espaço.

Para trabalhar sobre o nível da dramaturgia orgânica o ator deve conhecer a si mesmo no seu sentido cinestésico, a sua “imagem cinestésica”, ou seja, “as sensações que derivam dos movimentos dos seus órgãos e da percepção do espectador, que reage ao dinamismo de seus comportamentos cênicos” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 99).

Os princípios pré-expressivos (ou “princípios-que-retornam”, também assim chamados por Barba) que agirão sobre esse dinamismo foram explicitados em várias obras dos integrantes do Odin Teatret. Mais recentemente, Barba menciona três princípios no vídeo *Lesson 1 – Origins of Theatre Anthropology - Learning to learn - The kinesthetic sense* (2022)⁵⁴: a alteração do equilíbrio; as oposições; a incoerência coerente⁵⁵. Trabalhando sobre eles o ator se aproxima de mobilizar o sentido cinestésico do espectador.

Cinestesia e imprevisibilidade

“O corpo não *tem* memória, ele é memória” propõe Grotowski (2010, p. 173). Essas memórias orientam os movimentos nas diferentes circunstâncias do dia a dia: seja para saber o momento de atravessar uma rua, apanhar um objeto grande ou pequeno, desviar-se de uma bola na nossa direção (entre outras ações de distintas complexidades psicofísicas). Algumas ações irão gerar maior ou menor ressonância cinestésica no espectador.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ht9pDiwDVA0&t=32s>. Acessado em: 29 jul. 2025.

⁵⁵ Significa “comportar-se segundo critérios que não respeitam os da vida cotidiana” (BARBA, 2022).

Na orquestração dos impulsos e instintos, os princípios pré-expressivos engajam o corpo-mente do performer e podem proporcionar uma sensação diferenciada naquele que o assiste, como é o caso do equilíbrio precário. Sabemos disso – ainda que inconscientemente – há muito tempo. É essa a sensação gerada a partir do trabalho dos acrobatas circenses ou os espectadores de uma luta de boxe.

A imprevisibilidade da estabilidade ou queda do equilibrista, e dos saltos e golpes dos lutadores geram expectativas fisicalizadas. Experimentamos “frio na barriga”, mudanças no padrão respiratório, espasmos. Isso nos atinge a nível corporal sem necessariamente passar pela compreensão do que foi visto, a nível intelectual.

Além do que se passa no corpo, o cérebro é programado para antecipar o movimento seguinte dessas ações, às vezes com sucesso. O cérebro funciona como um simulador, prevendo o futuro a partir das experiências pregressas de cada indivíduo. A “simulação antecipada”, característica mencionada por Berthoz⁵⁶ (2000), pode ser exemplificada da seguinte maneira: para apanhar uma bola lançada no ar, nós prevemos sua velocidade e trajetória a fim de evitar que toque no chão.

A ação imprevisível executada pelo performer⁵⁷ e experimentada pelo espectador através do sentido cinestésico estimula o organismo deste a (re)fazer os caminhos, já que dribla a capacidade de prever a ação consecutiva.

Práticas da dramaturgia orgânica no Odin Teatret

Se somos capazes de antecipar (“pré-ver”/ “pré-sentir”) o que vem na sequência de certas ações (por exemplo, ao vermos alguém colocar a mão na maçaneta de uma porta que está fechada, antecipamos que ele(a) a abrirá), como podemos criar, ao menos em certos momentos de um espetáculo, o imprevisível a fim de orquestrar experiências a nível cinestésico?

Abordaremos, portanto, descrições desse tipo de trabalho a partir das obras de Barba e atores do Odin Teatret, esclarecendo os procedimentos realizados na sua prática. Ao destacar e examinar esses relatos, estuda-se também as operações sobre a

⁵⁶ Alain Berthoz (1939-), engenheiro e neurofisiologista francês.

⁵⁷ Cito performer e não somente ator, para iluminar o fato de que este efeito na cinestesia pode ocorrer também no público dos performers, dançarinos, acrobatas, desportistas, etc.

dramaturgia orgânica. Analisaremos duas cenas onde as ações se transformam em outras: uma em *Ornitofilene* (1965), o primeiro espetáculo do grupo, e a outra em *Cinzas de Brecht*, estreado em 1980.

É importante ressaltar que, nas referências apresentadas neste artigo, os termos cinestesia/cinestésico começam a aparecer com mais frequência nas mais recentes publicações e vídeos deste diretor, ainda que nas primeiras propostas cênicas esse sentido fosse mobilizado. Barba (2014) informa que apenas depois de alguns espetáculos é que pôde compreender melhor seu entusiasmo pelo que ele depois denominou de dramaturgia orgânica.

Alguns acontecimentos foram importantes para encaminhar o interesse do grupo sobre os princípios pré-expressivos e sua importância nas criações cênicas, como a mudança da sede de Oslo a Holstebro e o encontro dos diferentes idiomas (o que impulsionou o desenvolvimento de um diálogo físico, não centrado na compreensão da fala), as proposições de línguas inventadas na construção de espetáculos, a opção de não trabalhar com textos teatrais em algumas das peças, a chegada de companheiros de diversas nações. As ações físicas e vocais⁵⁸ comunicavam.

E, no entanto, antes mesmo do deslocamento da sede para outro país, o grupo trabalha sobre o imprevisível desde o primeiro espetáculo, apresentado em Oslo, como observaremos através da descrição da ação que rapidamente se transforma em outra, o que poderia mobilizar a expectativa cinestésica do espectador.

I(nte)rrompidas: Ações que se transvertem em outras

Fundado em 1964, o grupo Odin Teatret ensaiava num *bunker*, um refúgio antiaéreo em Oslo, o seu primeiro espetáculo denominado *Ornitofilene* (*Os amigos dos pássaros*), que se apresentou nos anos 1965-1966, e pelo qual foram convidados a se mudarem para Holstebro, na Dinamarca.

A peça de Jens Bjørneboe, adaptada por Barba, tratava de um debate entre aldeões de um povoado ao sul da Itália e alemães “amigos dos pássaros” que desejavam turistar naquele lugar com a condição de que se proibisse a caça aos pássaros. Conforme descrito

⁵⁸ Particpei da residência *A Arte Secreta do Ator* em 2022, na qual Barba ressaltou que o termo correto para a sua prática é ação vocal, e não verbal. A ação verbal seria do domínio dos escritores, dos poetas.

no *website*⁵⁹ do grupo, esses alemães, “ex-nazistas” que outrora mataram e torturaram os aldeões, agora ricos, opõem-se à matança *animal*. Os italianos, pobres e tratados como ferozes, defendem o direito de caçar por lazer ou para se alimentarem. Os atores encenam *flashbacks* de cenas de guerra.

A cada discussão o grupo dos caçadores vai perdendo espaço até que se vote unanimemente em favor dos ornitófilos. Um pai, um dos que resistem a este resultado, é esbofeteado e decide se enforcar, mas não tem coragem para isso. O gesto de enforcamento do pai é interrompido por ele mesmo. A reação da filha é descrita da seguinte maneira por Barba (1991):

A filha se deita por terra, golpeia o solo, canta com voz rouca: “O dia chegou/ A hora chegou...” Levanta-se, vai até o pai, e com voz doce lhe diz: “Cuidado com os pais que traem, porque os filhos pagarão por eles”. Abraça-o amorosamente e, como que dando-lhe um beijo, cospe em sua cara delicadamente. Depois se enforca na corda que o pai havia preparado. A mãe canta o salmo sobre a criança que estava viva de manhã e morta ao entardecer. O pai ri, e, dirigindo-se aos espectadores, diz: “Vossos filhos”. (BARBA, 1991, p. 36)

Podemos acompanhar a cena descrita através de fragmentos da gravação⁶⁰ deste espetáculo, disponibilizado em um vídeo de quase sete minutos no canal do Nordisk Teatretlaboratorium, espaço que abrigou as atividades do Odin Teatret até o ano de 2022. Nesse vídeo, notamos que o Pai (interpretado pelo ator Tor Sannum) recebe moedas como uma antecipação do dinheiro dos turistas, e olha-as fixamente sorrindo.

A filha – interpretada pela atriz Else Marie Laukvik – vai ao encontro do Pai e debruça-se sobre ele, que está ajoelhado. Depois ela se levanta e canta apontando para todos (em direção à plateia, inclusive). Ergue o pai do chão; esse continua fitando as moedas. E o abraça, roçando o rosto no dele, e, com a boca no seu ouvido, diz a frase comentada por Barba na citação acima. Depois, ela se afasta poucos centímetros e dá uma cusparada no rosto do Pai, que não reage imediatamente.

⁵⁹ ORNITOFILENE (1965) – Disponível em: <https://odinteatret.org/index.php/archival-information/ornitofilene-1965/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

⁶⁰ NORDISK TEATRETLABORATORIUM – ODIN TEATRET. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WdBOhKu8zvY>. Acesso em: 29 jul. 2025.



Imagem da cena em que a filha (personagem interpretada por Else Marie Laukvik) se afasta para cuspir no rosto do Pai (interpretado por Tor Sannum) no espetáculo *Ornitofilene* (1965).
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WdBOhKu8zvY> Acesso em 05 out. 2025

Um outro exemplo de transformação da ação ocorre em *Cinzas de Brecht*, espetáculo que trata como contexto narrativo algumas passagens da biografia de Bertolt Brecht⁶¹, personagens e tramas das suas obras. É trabalhada mais em cima das poesias desse autor e diretor teatral alemão, do que sobre suas peças. *Cinzas de Brecht* foi apresentado em duas versões, uma em 1980, e a outra em 1982, quando os herdeiros de Brecht não permitiram a utilização de seus textos (BARBA, 2010).

A cena é atravessada por várias linhas narrativas o que permite aos espectadores fazerem associações independentes de uma trama central. Uma cozinheira – interpretada por Silvia Ricciardelli – prepara um jantar despedaçando um frango, fritando cebolas e incinerando, numa frigideira, um livro de Brecht. Um dos personagens, Arturo Ui – interpretado por Francis Pardeilhan –, ergue a mão para abençoar um judeu – interpretado por Toni Cots –, mudando sua ação no último momento:

Um judeu (Toni Cots) tentava fugir da aflição mortal dos nazistas. Corria desesperado ao redor da sala a poucos centímetros dos espectadores, não encontrava nenhuma saída, e acelerava freneticamente a corrida. Com passos firmes, Arturo Ui (Francis Pardeilhan) avançava e, levantando o braço como se fosse abençoá-lo, pregava-o no lugar. (BARBA, 2014, p. 156)

⁶¹ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898-1956), dramaturgo, poeta e encenador alemão.

As peripécias e a Visão

O que as duas cenas têm em comum é que as mudanças de intenção e tonicidade ocorrem enquanto as ações estão sendo executadas: o beijo transforma-se em cuspe e a benção transforma-se na ação de pregar o outro no lugar. Barba dá muitos exemplos em suas obras sobre como enganar a expectativa cinestésica, como podemos ver:

Uma atriz se abaixa com cautela como se tivesse alguma coisa pesada entre as mãos, e deixa cair uma margarida; Joana d’Arc morre na fogueira sorrindo; “estou livre”, exulta Xerazade, uma marionete, enquanto morre; Brecht faz a vivisseccção de um peixe expressando a necessidade de uma aproximação racional e científica da realidade, e diante dele Walter Benjamin se enforca; na Berlim liberta do nazismo, Mackie Messner dança euforicamente um tango com Katrin, a filha muda de *Mãe Coragem*, e a sufoca enfiando em sua boca o *Pravda* (A Verdade, o órgão do partido soviético [...]). (BARBA, 2014, p. 142)

Podemos observar que as ações possuem um contraste. O jogo de contrastes é mencionado por Barba, comentando que Meyerhold o nomeia de grotesco, e descreve que isso age no deslocamento dos planos de percepção do espectador (BARBA in BARBA; SAVARESE, 2012). Sorrir enquanto se é queimada na fogueira não é o esperado: isso gera uma série de interpretações, sentidos, associações.

Existe uma diferença entre a ação de sorrir enquanto é queimada para as ações de beijo/cuspe e benção/pregagem⁶², pois nessas uma transformação acontece da ação beijo/benção em cuspe/pregar, respectivamente, enquanto estão sendo executadas. A ação é interrompida e segue se transformando por dentro, revelando outra forma e estado interior.

De beijo a cuspe, há uma transição rápida: a filha lamenta e repreende o Pai. Seus sentimentos conflituosos abrem margem para uma mudança de intenção. O mesmo ocorre com Arturo Ui, personagem da peça brechtiana *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (de 1941) exportado para *Cinzas de Brecht*, misto de Al Capone e Adolf Hitler, que, na sua inclemência, prega o judeu. Em termos de sentido, a dramaturgia narrativa parece coerente.

⁶² Pregagem: é o ato ou efeito de pregar.

O fator estranho está construído por dentro da ação, no interior do músculo, e que despertará a cinestesia do espectador. Podemos analisar também a cena da atriz que parece carregar algo pesado e deixa cair uma margarida, já que de modo análogo ela realiza a mobilização cinestésica. No entanto, a ação não se transforma ela mesma; a tonicidade está construída desde o seu início. É apenas quando a flor cai que se revela a peripécia dos criadores.

A palavra “peripécia” aparece constantemente nos escritos de Barba. Construir as peripécias no nível da dramaturgia orgânica, é um objetivo do diretor “animal” que reside nele (BARBA, 2014). Para isso são necessários novos arranjos, pensar com diferentes lógicas, oferecendo ao espectador camadas não somente interpretativas, mas também sensoriais.

Para criar a peripécia é preciso considerar as expectativas. “Quanto mais ousada a peripécia, mas intensamente podemos sentir que a obra respeita nosso sentido de realidade e [...] ao alterar o equilíbrio habitual das nossas ingênuas expectativas, nos descobre algo, real”, revela-nos Kermode⁶³ (2000, p. 28), em relação a obras literárias.

Barba escreve algo semelhante a Kermode referindo-se ao objetivo de enganar a expectativa cinestésica: “bloquear o mecanismo da pré-visão é a premissa para alcançar a visão. De fato, a visão é sempre uma experiência im-prevista” (BARBA, 2014, p. 142).

“Des-cobrir” é remover aquilo que cobria, o que permite que encontremos algo outro, “real”. Bloquear o mecanismo da pré-visão é evitar o vício do olhar, tendo como consequência uma espécie de clareza da visão. Mas essas ações tão rapidamente “reformadas” (de ação a outra, de impulso a outro) conseguem abrir “espaço” para uma nova visão? Ou esta seria uma elaboração ulterior? Ou ainda, as ressonâncias se dão a nível sensorial, atingindo o espectador apenas na sua “animalidade”? Esta mobilização dinâmica é capaz de aclarar a visão?

“Re-arranjar” para nos falhar?

Em se tratando das outras artes, como a literatura, o cinema, a música, podemos, muitas vezes, fazer uma pausa, retomar de onde paramos, voltar algumas páginas, algumas cenas, alguns segundos na música e no vídeo. Nesse recuo ou no avanço

⁶³ Sir John Frank Kermode (1919-2010), crítico literário britânico.

divagamos entre a obra e nós mesmos. Se o texto ou a cena se interrompe, sua ruptura não cessa, mas exige de nós a colaboração para ser completada, uma multiplicidade de soluções e ressonâncias pode ser disparada a partir da sua cisão.

A ruptura instaura uma autonomia. Visões ou a Visão nos habitam. Um pequeno fragmento adquire força motriz. Em obras literárias, como destacou Gerald L. Bruns⁶⁴ no seu livro *Interruptions: the fragmentary aesthetic in modern literature* (2018), existe uma série de procedimentos para operar sobre o im/previsível, desde uma escrita fragmentária a suspensões e espelhamentos. Bruns traz para a discussão excertos do escritor e teórico francês Maurice Blanchot, entendendo o fragmento como uma conquista de liberdade, pois o mesmo é feito de *links* (em vez de quebras). Esses *links* se rearticulam, de variadas maneiras.

Bruns (2018) também apresenta outros tipos de interrupção em composições diversas, ressaltando que as “sentenças e as regularidades de todas as maneiras acabam por ser decepcionantes porque são previsíveis”⁶⁵ (2018, p. 19). Ele aponta elementos da escrita capazes de nos suspender nas obras de Samuel Beckett, James Joyce, Theodor Adorno, gerando identificação ou estranhamento. Citando o filósofo Martin Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, “nós experimentamos a linguagem realmente quando as palavras nos falham” (HEIDEGGER apud BRUNS, 2018, p. 45), Bruns indica a falha como aquilo que promove um acontecimento.

Poderia a mobilização cinestésica ser uma experiência de quando as ações nos falham?

É interessante notar que nesse exemplo de Heidegger escolhido por Bruns há um apontamento de uma inversão lógica: não somos nós que falhamos com as palavras, mas as palavras que nos falham. Como se tomado de palavras como fôssemos, aquelas nos evadiriam “propositadamente”, deixando-nos vulneráveis, e, portanto, passíveis de rearticular (fazer outros *links*) e assim clarear a visão.

Novos arranjos são pensados por artistas que se colocam em estado de vulnerabilidade ora rearrumando/reordenando os materiais evitando o “conhecido”, ora trabalhando com materiais não familiares. Bochner⁶⁶, crítico e artista conceitual, retrata os

⁶⁴ Gerald L. Bruns (1938-) crítico literário, filósofo e professor americano.

⁶⁵ “Sentences and, indeed, regularities of every kind are disappointing because they are predictable (...)” (BRUNS, 2018, p. 19, tradução nossa).

⁶⁶ Melvin Simon Bochner, mais conhecido como Mel Bochner (1940-2025) artista americano.

objetos de arte como diferentes da vida natural, uma vez que possuem um “fator de intrusão” e este fator é “a base da *não-naturalidade* de toda a arte” (BOCHNER in FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 171).

“Arranjo” difere de composição, já que, para Bochner (2006), a composição implicaria o *ajuste* das partes. O arranjo parece ter o mesmo valor funcional do fragmento retratado em Bruns (2018), ou seja, o arranjo como promotor de conexões múltiplas.

Podemos aludir às descrições de Barba em relação ao caráter processual de seus ensaios, quando se propõe a se reinventar e desenvolve linhas narrativas, encontrando na Desordem uma parceria criativa. Nos espetáculos, a exemplo de *Cinzas de Brecht*, com suas variadas dramaturgias acontecendo simultaneamente, as possibilidades perceptivas se ampliam.

Com relação às cenas mencionadas, as peripécias orquestradas no beijo-cuspe e na benção-pregagem resolvem-se – em termos dinâmicos – fisicamente em uma transição da forma. Aparentemente não há nada suspenso pois tudo foi reconfigurado, reformulado, em outro contingente. Mas o espectador também opera por dentro, recuando e saltando para frente e para trás naquilo que o tocou. Pode ou não acompanhar o eixo narrativo da peça e/ou ser catapultado para os confins de sua vida, criando a sua dramaturgia. As dramaturgias narrativa e orgânica podem ser propulsoras para diversas linhas de fuga.

A mobilização cinestésica como uma operação sobre os impulsos e as tensões

As investigações que conduziram à análise dessas cenas partem da necessidade de apontar, reunir e analisar através da filtragem (nas obras escritas de Barba) dos modos de operação sobre o sentido cinestésico, passando prioritariamente pelas cenas relatadas por ele, assinalando e contextualizando os seus espetáculos.

Das referências aqui exploradas, uma das cenas – o “beijo-cuspe” – foi escolhida por entender que nesse jogo de contrastes existe a possibilidade da mobilização do sentido cinestésico do espectador. O “beijo-cuspe” de *Ornitofilene* (o primeiro espetáculo do Odin Teatret) é um exemplo de transformação de uma ação em outra de modo imprevisível, que possibilita cooptar os sentidos do espectador.

Outra experiência de ação transvertida em outra pode ser localizada em *Cinzas de Brecht*. As duas, beijar/cuspir e abençoar/pregar, assemelham-se em sua natureza. Há

outros contrários, outras ações com “disfarces” distribuídas pelos livros e registros audiovisuais de Barba, nem sempre vindo relacionadas aos espetáculos. Muitas vezes, o que se encontra é algo do tipo: “um ator faz uma carícia no outro com as tensões de um tapa”, como retratado por Barba (2014), não há sinalização – nas obras consultadas e referidas nesse artigo – em qual peça teatral podemos encontrar esta cena. Outras elaborações se fazem necessárias, fazendo o cruzamento com mais referências do que as que aqui foram examinadas.

Essas ações, ainda assim, ilustram o que é o trabalho sobre o sentido cinestésico na prática do Odin Teatret, e talvez evidenciem que podemos atingir *níveis* de mobilização cinestésica diferentes quando a ação possui contrastes e quando estes contrastes ocorrem no decurso da ação.

A construção das peripécias, da imprevisibilidade, deve considerar esses níveis. A dramaturgia orgânica, com sua lógica das dinâmicas, exige, para ser engendrada, que o primeiro espectador – o diretor – tenha a sensibilidade de um animal, que o ator desenvolva sua “imagem cinestésica”, e que o espectador esteja suscetível/permeável a esses dinamismos.

Uma interrupção no fluxo inesperada desfaz a expectativa a nível muscular. Convida o espectador – ainda que com uma “sacudida” de um microssegundo – a participar de uma peripécia cinestésica, mobilizando as certezas fisicalizadas. Convida-o a compartilhar do que Barba (2014) chama de “teatro que dança”.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugenio. **Lesson 1 – Origins of Theatre Anthropology - Learning to learn - The kinesthetic sense**. Fondazione Barba Varley. 15 nov. 2022. 1 vídeo (1h 5min 14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ht9pDiwDVA0&t=32s>. Acesso: 29 jul. 2025.

- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARBA, Eugenio. **Teatro: Solidão, Ofício, Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BERTHOZ, Alain. **The Brain's Sense of Movement**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- BOCHNER, Mel. Arte serial, sistemas, solipsismo. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BROOK, Peter. **O espaço vazio: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.
- BRUNS, Gerald L. **Interruptions: the fragmentary aesthetic in modern literature**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro; Edições SESC-SP; Perspectiva, 2010.
- GUIDI, Mônica Beatriz. Coleridge e a “willing suspension of disbelief”: história, análise e usos. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.
- KERMODE, Frank. **El Sentido de um Final: Estudios sobre la teoria de la ficción**. Barcelona: Gedisa, 2000.
- NORDISK TEATRELABORATORIUM – ODIN TEATRET. Fragments from Ornitofilene. 25 nov. 2009. Norwegian TV. 1 vídeo (6min 53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WdBOhKu8zvY>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- ORNITOFILENE (1965). Odin Teatret. Disponível em: <https://odinteatret.org/index.php/archival-information/ornitofilene-1965/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

SCHINO in BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.

TCHERKÁSSKI, Serguei. **Stanislávski e o yoga**. São Paulo: É Realizações, 2019.