

JOGO TEATRAL E CAPOEIRA: EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA PRESENÇA CÊNICA

Theater game and capoeira: in search of a poetic of the scenic presence

Mateus Schimith

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Resumo: O artigo tem como objetivo reconhecer algumas possibilidades de compreensões poéticas do trabalho de ator/atriz, tomando como base sua prática improvisacional, como jogador no teatro e/ou na capoeira. Em meio à busca por entendimento acerca da presença cênica, transpassa-se uma reflexão pessoal para perceber a influência do jogo na construção de uma relação “entre-dois” corpos.

Palavras-chave: Jogo, Capoeira, Presença cênica.

Abstract: The article aims to recognize some possibilities of poetic understandings of the actor's work, based on improvisational practice, whether as a player in theater and / or in capoeira. In the midst of the search for understanding about the scenic presence, a personal thought is overcome to realize the influence of the game in the construction of a relationship "between-two" bodies.

Keywords: Game, Capoeira, Scenic presence.

Neste artigo, proponho pensar como a capoeira me ajudou a compreender o jogo teatral como elemento importante para a compreensão da presença cênica nas minhas construções da poética de ator. Ao falar em jogos teatrais, improvisação e espontaneidade, tomo como base de reflexão, especialmente, as contribuições de Spolin (1987) para o desenvolvimento das pedagogias e poéticas teatrais.

Essa aproximação – e suas respectivas tensões – entre presença cênica e jogo nasce, na minha trajetória como ator e capoeirista¹, por meio de provocações que surgiram a partir de processos criativos em que fui levado a problematizar compreensões acerca da presença cênica e que culminaram na pesquisa e elaboração da tese de doutorado.

Presença Cênica e Jogo²

Acredito que a presença cênica não nasça exclusivamente no corpo do(a) ator/atriz, nem tampouco no corpo de quem observa. Ou seja, neste estudo, a presença cênica não se traduz pela ideia difundida de que ela se trata da capacidade, ou poder de uma pessoa de magnetizar a atenção de outra. A presença cênica não se encontra, desse modo, em uma ou em outra, mas se estabelece no entre-dois, na relação que desponta entre os corpos³ envolvidos na cena.

A partir do entendimento de que a presença cênica resulta da relação entre corpos, defendo ainda que não se pode garantir que o treinamento do ator/atriz lhe tornará presente em cena, justamente porque a presença cênica acontece no encontro, no aqui-agora. Contudo, entendo que sou dependente do que desenvolvo

¹ Aluno (corda verde) a 17 anos do Grupo de Capoeira Beribazu, com núcleo na Universidade Federal do Espírito Santo, e sob coordenação de Mestra Sabrina Abade.

² SCHIMITH, Mateus. **Presença Cênica e Jogo**: articulações e tensões nas construções poéticas como ator. 2017. 153 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Orientador: Luiz César Alves Marfuz.

³ Ao utilizar essa expressão, considero o ponto de vista do filósofo Espinosa, ao negar o humano como uma substância ou composto substancial. O corpo espinosano, como ressalta Chauí (2001, p. 55), é considerado como “uma individualidade dinâmica e intercorpórea” e “[...] por essência, o corpo é relacional: é constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando. O corpo, sistema complexo de movimentos internos e externos, pressupõe e põe a intercorporeidade como originária” (CHAUÍ, 2001, p. 54).

na minha preparação como ator, podendo encontrar e desenvolver mecanismos de abertura psicofísicas para facilitar essa relação que preciso estabelecer com o outro(a). De modo que, nos momentos em que a relação se efetiva, posso reconhecer sua concretude e manter essa relação aberta. Em *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*, Spolin afirma sobre a intuição e o fluxo:

A presença chega através do intuitivo. Não podemos aproximar a intuição até que estejamos livres de opiniões, atitudes, preconceitos e julgamentos. O próprio ato de procurar o momento, de estar aberto aos parceiros de Jogo, produz uma força de vida, um fluxo, uma regeneração para todos os participantes. (SPOLIN, 1999, p. 17)

Como ator, o interesse pela presença cênica desperta em mim um movimento de procura constante, ainda que não tenha a garantia de que vou encontrá-la em algum momento, uma vez que, ela é o efeito de uma relação entre-dois. Esse pressuposto de ação, de “abertura para”, me coloca frequentemente diante do desejo de estabelecer novas relações, trazendo sempre a sensação de necessidade de estar preparado, em cena, para o jogo.

Assim, parto do pressuposto de que o exercício ativo e continuado do jogo teatral na prática artística potencializa sensações, percepções e/ou sentidos, de modo a criar um engajamento intenso e integral do(a) ator/atriz para o processo criativo e para o resultado em cena. Nesse sentido, tomo como base o pensamento de Spolin (1999) ao afirmar que “[...] atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz esse estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar” (SPOLIN, 1999, p. 17).

Dito isso, conquanto possa parecer um contrassenso, durante um processo criativo não me preocupo se estou sendo presente ou não. A presença cênica resulta no efeito causado pela relação que se estabelece entre os corpos. Entretanto, encaro, como objetivo claro da minha poética de ator para a criação cênica, o treinamento prático para a disponibilidade de estabelecer essas relações,

seja com o(a) espectador(a), seja com o espaço-tempo em que estou inserido. Entendo a presença cênica como resultante dessa relação.

O jogo teatral de Viola Spolin, em suas infinitas possibilidades circunscritas, se estabelece como momento propício de experimentar essas relações (SPOLIN, 1987). É importante reconhecer ainda que a ideia de se desenvolver a capacidade de construir relações e sua proximidade com a noção de jogo sejam formas de pensar que aprendi, em grande parte, por meio de uma prática continuada de jogo que me acompanha desde a infância e a minha formação como artista: o jogo da capoeira.

Dessa forma, meu processo pessoal de formação poética como ator (em contínuo desenvolvimento) sempre esteve “contaminado” pela prática da capoeira, ao ponto dela se tornar parte característica da minha forma de observar a poética teatral, pela perspectiva do jogador que busca estabelecer relações (comigo mesmo, com o outro(a) jogador(a), com o espaço-tempo, com quem observa). Assim, esses aprendizados, que me tornaram um capoeirista ao longo dos anos de prática, também me influenciaram na forma de pensar e idealizar, pela perspectiva da poética, o processo criativo e o jogo teatral.

Entre os vários elementos que a capoeira me fez reconhecer, no meu trabalho como ator, para a capacidade de desenvolver relações, destaco a diferença entre ver e olhar: quando estou jogando capoeira, aprendi a estar ciente de tudo o que está acontecendo na roda, durante o jogo. Além disso, aprendi a compreender em que espaço e tempo me encontro para jogar. Somos ensinados na capoeira a entender que devemos sempre manter outro(a) jogador(a) em nossos campos de visão, direcionando-o(a) o foco central, mas ativando também o olhar periférico para compreender o entorno do jogo.

Assim, a roda de capoeira estabelece um constante foco, em que estão permanentemente estabelecidos o *quem*, o(a) jogador(a), e o *onde*, que neste caso é a roda de capoeira presente. Mesmo quando o movimento da capoeira faz com que uma pessoa jogando fique de costas para a outra (como na entrada de alguns movimentos giratórios e de esquiva), o controle da visão permanece ativo e ampliado para que não se perca a referência de onde se encontram.

Curiosamente, apesar da ideia de manter o campo de visão ativado para perceber o jogo como um todo, os movimentos codificados e circulares da capoeira, em constante fluxo de mudanças, causam vertigem nos corpos de quem joga. Essa vertigem dificulta a concentração no jogo e a própria percepção de si e do espaço. Para isso, a capoeira agrega como técnica corporal o entendimento de enraizamento e a utilização de variados pontos de apoio com o chão, que auxiliam em manter o corpo em movimento, sem perder completamente o próprio equilíbrio, desenvolvendo um equilíbrio dinâmico.

Contudo, tal como no jogo teatral de Viola Spolin, há elementos que podem se tornar prejudiciais tanto na prática do jogo da capoeira, quanto na prática do jogo teatral: a competição e o desejo de aprovação individual do(a) jogador(a). Em ambas as práticas, as pessoas estão inseridas dentro de um contexto social que comumente reconhece uma virtuosidade por meio de produção técnica. Capoeiristas que desempenham um grande esforço físico, com força, agilidade, destreza e movimentos coreográficos, podem ser reconhecidos como “bons/boas” jogadores(as)⁴, ao passo que um “bom/boa” ator/atriz pode ser reconhecido(a) por conseguir representar, dançar e cantar, pela técnica que apresenta, por exemplo.

Esse apelo pelo virtuosismo técnico desempenhado pelos(as) jogadores(as) pode se tornar um risco para o jogo a partir do momento em que se arriscam perder o foco e limitar a sua capacidade de dialogar com os(as) outros(as), com o espaço-tempo em que estão inseridos e com quem observa. Neste caso, essas pessoas podem perder o foco da relação e se concentrar apenas em demonstrar sua determinada capacidade técnica. Além disso, corre-se também o risco de se perder o elemento da liberdade de improvisação e espontaneidade na relação entre-dois, fundamental para a constituição do jogo.

⁴ Nesse aspecto de reconhecimento de um(a) bom/boa jogador(a), como aquele(a) que desempenha maior agilidade e força física, há um fator de legitimação desse pensamento, que ocorre por meio da concessão de faixas hierárquicas (a corda). Essas graduações geralmente são atribuídas apenas àqueles(as) que permanecem em treinamento constante. Comumente, para um(a) profissional da capoeira ser reconhecido(a) como Mestre(a) de Capoeira, é demandado uma experiência prática com a capoeira por vinte a trinta anos.

Tal como descreve Grotowski, em seu *Em Busca do Teatro Pobre*, o desejo pelo reconhecimento, quando é utilizado para alimentar o próprio ego do sujeito, pode se tornar um fator prejudicial ao jogo, se ele transformar a prática apenas em um palanque para explorar seu narcisismo e egocentrismo (GROTOWSKI, 1992). A pessoa que joga, quando não consegue tirar o olhar de si, acaba perdendo a capacidade de perceber o coletivo, o olhar da outra em si e de si na outra.

Neste mesmo cenário, há o risco de fomentar um sentido de competição entre os(as) jogadores(as), quando se poderia potencializar o efeito de coletividade para fazer com que o jogo seja mais reconhecido do que o próprio virtuosismo de quem joga. Por motivos como esses, que afastam o(a) jogador(a) de uma organicidade em suas ações, Spolin (1987) reconhece que,

Perdemos a capacidade de estar organicamente envolvidos num problema, e de uma maneira desconectada funcionamos somente como parte do nosso todo. Não conhecemos nossa própria substância, e na tentativa de viver (ou de evitar viver) pelos olhos dos outros, a autoidentidade é obscurecida, nosso corpo e a graça natural desaparecem, e a aprendizagem é afetada. Tanto o indivíduo como a forma de arte são distorcidos e depravados, e a compreensão se perde para nós. (SPOLIN, 1987, p. 6-7)

Assim, essa capacidade de relação se sustenta no entendimento de que o jogo de capoeira, assim como o jogo no teatro, só acontece quando há uma vontade de diálogo entre os(as) jogadores(as). A *mandinga*⁵ começa a acontecer quando o(a) capoeirista compreende que o jogo não se trata de um momento em que ele(a) mostra seu virtuosismo, mas principalmente em sua capacidade de dialogar, improvisar, por meio de movimentos e de suas surpresas e estranhamentos. Ou seja, o jogo acontece quando seus/suas participantes estabelecem uma relação de ação e reação em fluxo, sem predeterminação e sem a qual não há jogo.

Com base nessas condições, os movimentos corporais da capoeira, em sua maioria, são ensinados como uma reação ao movimento do outro(a) jogador(a). Para cada ataque existe um tipo de defesa que melhor se encaixa no movimento,

⁵ No contexto da capoeira, a mandinga se trata de uma habilidade, da pessoa que joga, de surpreender (ludibriar) a outra. Esta malícia de jogo é entendida como positiva e esperada durante o jogo, sendo possível perceber a menção a essa habilidade em diversas músicas.

ou algum contra-ataque que busca usar o próprio impulso do(a) jogador(a) para desestabilizar seu corpo. O desafio está na sua capacidade de prever o movimento que o(a) outro(a) usará e conseguir reagir antes que seja atingido.

A abertura para um diálogo, porém, demanda atenção a todo o contexto da roda de capoeira e não apenas *o que* se estabelece (ação e reação) entre os(as) jogadores(as). Espera-se, também, que eles(as) percebam o espaço *onde* jogam, a cadência do jogo ditado pelo ritmo da música e o que é dito no canto entoado durante o jogo. Normalmente, a pessoa mais graduada do jogo é quem dá as *instruções* de o ritmo dos instrumentos (e por consequência, do jogo) e delimita o espaço circular a ser ocupado por quem joga.

Assim, a capoeira exige do(a) jogador(a) uma abertura para esse diálogo corporal instantâneo que ocorre no momento do jogo. Inclusive, era frequente no meu processo de aprendizado da capoeira que a Mestre interrompesse o jogo (quando tinha clara finalidade pedagógica) para nos avisar que não estávamos de acordo com o ritmo estabelecido pelos instrumentos, ou que não respeitávamos os limites espaciais ou até mesmo quando não estávamos nos comunicando para estabelecer o jogo.

O maior desafio de estabelecer essas relações é que a capoeira, embora seja amparada por inúmeras regras e códigos corporais, coloca os(as) jogadores(as) dentro de um ambiente de improviso. Neste ambiente, precisam lidar com todos esses estímulos simultaneamente, sem ter a possibilidade de definir o que está por vir, demandando estar aberto(a) a múltiplas possibilidades. A marca da imprevisibilidade, por vias similares, pode ser percebida também no teatro, ainda que contrabalanceada pelas certezas estabelecidas da partitura cênica decorada e ensaiada.

É fato que, no teatro, assim como na capoeira, estabelece-se um jogo em que as pessoas (inclusive as que observam) compreendem as regras e funções claras a serem exercidas e desenvolvem suas ações improvisadamente apesar das regras. Da mesma forma, os estudos da presença me levam a crer que, nas diversas possibilidades de criação, seja possível compreender uma presença cênica específica para cada situação. O que venho defender aqui, contudo, é que,

embora o teatro seja visto como um jogo, não é sempre que o ator/atriz e o espectador(a) se colocam em estado de jogo. Assim como, também, não é sempre que se colocam dispostos(as) a estabelecer uma relação entre-dois, ainda que acreditem que a presença cênica é parte da natureza do fazer cênico, em diferentes intensidades. Nesse caso, também há que se perguntar até que pontos os membros da roda e os de fora da roda se encontram neste estado de abertura para o jogo.

Não pretendo, com esses pontos de vista, convencer outros(as) artistas de que a capoeira seja o melhor caminho de descoberta do jogo teatral, das capacidades de relação e de uma presença cênica. Esse foi o caminho que eu desenvolvi, predominantemente intuitivo e que me despertou essas aproximações. No entanto, defendo a importância do entendimento de que o ator/atriz é, em sua essência, um(a) jogador(a).

O que entrevejo como elemento decisivo na manutenção do estado de jogo, está ligado à capacidade de se viver plenamente o risco da liberdade oferecida dentro dos limites assegurados pelas regras (CAILLOIS, 1990), como reconhecimento no desafio da prática teatral e da capoeira. Sem viver o equilíbrio entre esses fundamentos – um estabelecido e o outro dinâmico –, perco a capacidade de jogo e a oportunidade de construir relações, ou seja, de desenvolver uma abertura para que aconteça a presença cênica.

A prática do jogo, seja qual ele for, de capoeira ou teatral, demanda que a pessoa esteja disposta a estabelecer relações, consigo, com outros(as) jogadores(as), com quem observa, com o som e com o espaço. Estar disponível para a presença cênica me permite ampliar, dilatar minhas sensações corporais no momento de cena/jogo, tornando-me concentrado e atento às ações e reações em minhas práticas. Esse estado, construído na relação entre corpos, me permite tanto responder aos estímulos de forma precisa e consciente, quanto colocar-me em interação com as possibilidades do jogo.

Neste sentido, segundo Spolin (1999), “[...] durante o jogo todos se encontram no tempo presente, envolvidos uns com os outros, fora do subjetivo, prontos para a livre relação, comunicação, resposta, experimentação, influência

para novos horizontes do eu” (SPOLIN, 1999, p. 19). Como jogador, ao conseguir estabelecer uma presença cênica, baseada na relação que estabeleço com o outro, permito-me transbordar a técnica, as regras, acessando o prazer da liberdade. Esse estado, na condição de um engajamento integral do corpo, se torna, então, um aliado.

Além disso, percebo no jogo o potencial transformador que desperta relações entre corpos, por permitir uma experiência presente deslocada do viver cotidiano, local em que se pode observar, compreender as próprias decisões, bloqueios e obstáculos psicofísicos. Como abordado anteriormente, o jogo pode ser entendido como uma atividade que se sustenta em paralelo às regras cotidianas (CAILLOIS, 1990). Da mesma forma, acredita-se que é possível terminar e começar um jogo sempre que se quiser, construindo novas decisões e descobertas sem consequências relevantes, por este estar desassociado da estrutura e lógica cotidiana.

A possibilidade de expandir os limites da liberdade, dentro de um contorno de regras, permite a quem joga experimentar uma zona paralela do próprio cotidiano, em que os padrões, leis, limites se reinventam à revelia das leis externas ao jogo (SPOLIN, 1987). Nessas zonas paralelas, os(as) jogadores(as) podem desenvolver e ampliar suas percepções somatossensoriais, estabelecendo diferentes possibilidades de relacionamento corporal consigo, com o espaço e com o(a) outro(a), ativando possibilidades de construção da presença cênica.

Além da virtuosidade, segundo Spolin (1987), há diversos motivos (autojulgamento, costume com um comando autoritário, por exemplo), muitas vezes impostos pelo cotidiano, que afastam as pessoas de experimentar a liberdade e de expressar livremente suas sensações, de serem espontâneas. Neste aspecto, as regras do jogo, estabelecidas em um acordo coletivo, servem como apoio, uma proteção para que os(as) jogadores(as) sejam espontâneos(as) e vivam a liberdade (apesar das normas sociais), desde que mantenham a estrutura das regras do jogo.

Para tanto, a escolha da autodisciplina, em que se aceita as regras do jogo, segundo Spolin, em seu *Improvisação para o Teatro* (1987), deixa de ser o simples

reconhecer de uma autoridade externa (mestre(a) de capoeira, diretor(a), professor(a) ou treinador(a), por exemplo) e passa a ser assimilada pelos(as) jogadores(as) que assumem o controle do próprio jogo. Assim, “[...] sem alguém para agradar ou dar concessões, o/a jogador(a) pode, então, concentrar toda sua energia no problema e aprender aquilo que veio aprender” (SPOLIN, 1987, p. 6), construindo suas próprias experiências.

No entanto, é possível compreender que não basta cumprir com todas as regras para jogar. O elemento de viver a liberdade dentro dos contornos das regras é o que torna vivo o jogo, que o faz ganhar sentido de ser praticado. É nesse sentido de liberdade que nascem as ações espontâneas e a capacidade de estabelecer as relações.

Spolin (1987) reconhece que essa capacidade de jogo está relacionada a um estado de liberdade psicológica, no qual o/a jogador(a) se coloca em uma condição em que as tensões e conflitos do cotidiano são suspensos. Ao abrir esse espaço de suspensão do cotidiano, a ação espontânea é focada e potencializada na situação de jogo.

A energia liberada para resolver o problema, sendo restringida pelas regras de jogo e estabelecida pela decisão grupal, cria uma explosão – ou espontaneidade – e, como é comum nas explosões, tudo é destruído, rearranjado, desbloqueado. O ouvido alerta os pés, e o olho atira a bola. (SPOLIN, 1987, p. 5)

O jogo, por sua imprevisibilidade, exige um estado de alerta que comprometa todos os sentidos corporais na possibilidade da perda do controle (risco), da necessidade de agir ou reagir (SPOLIN, 1987). Esse engajamento integral e psicofísico de um(a) jogador(a) dilata capacidades e possibilidades de ação no espaço-tempo, permitindo que a pessoa estabeleça relações multissensoriais consigo, com o espaço e com o(a) outro(a) (SPOLIN, 1987). Essas possibilidades de integridade no aqui-agora do jogo demonstram-se como fatores decisivos para as diferentes nuances de presença cênica.

Esse engajamento corporal não é necessariamente externado, nem mesmo verbalizável. O jogo de capoeira demanda da pessoa a contenção das energias

corpóreas e a necessidade de manter-se íntegra (inteira) durante todo o jogo. Igualmente no teatro, a presença cênica se estabelece na contenção das forças sensoriais do corpo, sendo partilhadas com cautela e de forma gradual para a sobrevivência no espetáculo. Ou seja, a presença cênica também se estabelece por meio do silêncio e mesmo na imobilidade do(a) ator/atriz.

A partir da vontade de estabelecer uma relação com os outros corpos, de estabelecer uma presença cênica, permito-me deslocar das minhas ações e reações psicofísicas cotidianas. Com isso, consigo lançar-me em uma zona de risco, na perda do controle que se pode estabelecer em uma interação mediada entre-dois, e não mais somente centrada em mim. O desejo de presença situa o(a) ator/atriz em um movimento inicial, um deslocamento essencial para colocar-se em jogo.

Essa busca pela reconexão da prática cênica com o jogo, como meio de experienciar relações que nos levem a uma presença cênica, resultou ao longo dos últimos anos em um contorno poético dos processos artísticos em que me envolvi como artista. As concepções e escolhas metodológicas de criação, percebo, se tornaram particulares a partir de um desejo de centralidade de reflexão sobre a presença cênica em minhas práticas. Por isso, acredito que esses elementos recorrentes possam elucidar o caminho poético que traduz minha visão da presença, do jogo e do trabalho do(a) ator/atriz.

Recebido em 30/08/2019

Aceito em 17/05/2020

Referências

CAILLOIS, R. **O jogo e o homem**. Lisboa: Portugal, 1990. Tradução: José Garcez Palha.

CHAUI, M. S. **Espinosa**: uma filosofia da liberdade. São Paulo: Editora Moderna, 2001.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ICLE, G. Estudos da presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, p. 9-27, 2007.

ICLE, G. Improvisação: da espontaneidade romântica ao 'momento presente'. In: FLORENTINO, A.; TELLES, N. (Org.). **Cartografias do ensino de teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 95-102.

PASTINHA, V. P. **Capoeira Angola, por mestre Pastinha**. Salvador: FUNCEB, 1988.

SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. Tradução: Eduardo Amos e Ingrid Koudela. SP: Ed. Perspectiva, 1987.

SPOLIN, V. **O Jogo Teatral no Livro do Diretor**. Tradução: Eduardo Amos e Ingrid Koudela. SP: Ed. Perspectiva, 1999.