



DOI: 10.14393/issn2358-3703.v10n3a2024-16

CPTZINHO

Um estudo sobre sete de suas práticas corporais e a relevância do curso na formação do ator

CPTZINHO

Un estudio sobre siete de sus prácticas corporales y la relevancia del curso en la formación actoral

CPTZINHO

A study on seven of its bodily practices and the relevance of the course in actor training

Lucas Sabatini¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1269-1657>

Resumo

O presente artigo consiste em uma pesquisa sobre sete exercícios de corpo praticados no Curso de Introdução ao Método do Ator – mais conhecido como CPTzinho – e uma análise sobre a relevância desse espaço de formação para o desenvolvimento técnico-expressivo do ator. Por meio deste estudo investigativo, foi possível documentar e sistematizar princípios pedagógicos dessas práticas corporais, levando em consideração o objetivo principal do curso, que é formar atores, segundo o método desenvolvido por Antunes Filho. A metodologia utilizada se deu pelo levantamento bibliográfico e referencial a respeito de Antunes Filho, do CPT e CPTzinho. Ademais, foram realizadas entrevistas com os professores do curso do ano de 2015 – ano em que fui aluno do curso. Para fundamentar a pesquisa, empreendeu-se as leituras de Milaré (1994; 2010), Guimarães (1998), Paula (2014) e Batista (2019).

Palavras-chave: Antunes Filho, ator, CPTzinho, pedagogia do teatro

Resumen

Este artículo consiste en una investigación sobre siete ejercicios corporales practicados en el Curso de Introducción al Método del Actor, más conocido como CPTzinho, y un análisis de la relevancia de este espacio de formación para el desarrollo técnico-expresivo del actor. Mediante este estudio investigativo, fue posible documentar y sistematizar los principios pedagógicos de estas prácticas corporales, teniendo en cuenta el objetivo principal del curso, que es la formación de actores, según el método desarrollado por Antunes Filho. La metodología utilizada se basó en una encuesta bibliográfica y referencial sobre Antunes Filho,

¹ Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Graduado em Licenciatura em Arte-Teatro pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). O presente trabalho, concluído em 2020, é veiculado ao Instituto de Artes da UNESP e teve como orientador o Prof. Dr. Pedro Haddad Martins. Lucas Sabatini é ator, diretor, arte-educador e produtor cultural. Fez parte do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), dirigido por Antunes Filho, em 2015. E-mail: lucas.sabatini@unesp.br

el CPT y CPTzinho. Además, se realizaron entrevistas con los profesores del curso 2015, año en el que fui alumno del curso. Para apoyar la investigación se realizaron las lecturas de Milaré (1994; 2010), Guimarães (1998), Paula (2014) y Batista (2019).

Palabras clave: Antunes Filho, actor, CPTzinho, pedagogía teatral

Abstract

This article consists of a research about seven body exercises practiced in the Introduction to the Actor Method Course – better known as CPTzinho – and an analysis of the relevance of this course for the technical-expressive development of the actor. Through this investigative study, it was possible to document and systematize pedagogical principles of these bodily practices, taking into account the main objective of the course, which is to train actors, according to the method developed by Antunes Filho. The methodology used was based on a bibliographic and referential survey about Antunes Filho, CPT and CPTzinho. Furthermore, interviews were conducted with the teachers responsible for the course in 2015 – the year I studied there. To support the research, the readings of Milaré (1994; 2010), Guimarães (1998), Paula (2014) and Batista (2019) were undertaken.

Keywords: Antunes Filho, actor, CPTzinho, theatre pedagogy

Introdução

Espaço investigativo das práticas e do trabalho do ator, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) ofereceu até o ano de 2019² o Curso de Introdução ao Método do Ator, mais conhecido como CPTzinho, no espaço CPT, localizado no sétimo andar na unidade do Sesc Consolação³.

Desde o início do CPT, José Alves Antunes Filho (1929-2019) era a pessoa responsável por liderar e dirigir todos os projetos desenvolvidos nesse importante núcleo de pesquisa artística, inclusive o curso em questão. Por intermédio do CPTzinho, o diretor Antunes Filho experienciava de maneira prática e empírica a metodologia desenvolvida por ele mesmo com base em seus estudos e suas montagens teatrais anteriores. Este curso laboratorial visava investigar técnicas e propostas artísticas originais no campo da atuação.

A pesquisa apresentada aqui é um recorte específico do meu Trabalho de Conclusão de Curso defendido no ano de 2020 no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio

² Em entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* concedida ao autor deste artigo no dia 04 de junho de 2020, o ex-professor e coordenador do CPTzinho de 2015 até 2019 (última edição), Emerson Danesi, informou que o curso teria apenas mais uma edição que ocorreria em 2020 (nos mesmos moldes e com os mesmos professores de 2019). No entanto, essa intenção foi frustrada devido à pandemia do novo coronavírus. Até a data da publicação deste artigo, nenhuma nova edição do curso foi lançada.

³ Após o sucesso, prêmios e reconhecimento internacional com a montagem de *Macunaíma* (1978), Antunes Filho é convidado, em 1982, pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP), a ocupar uma sala do então Sesc Vila Nova (atual Sesc Consolação) e dar continuidade a sua pesquisa teatral, ao seu trabalho de formação de atores e a sua produção artística. Cria-se, assim, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

De Mesquita Filho” (UNESP). O estudo original se debruçou em investigar as proposições metodológicas, técnicas e artísticas de todas as disciplinas do CPTzinho. Em razão disso, realizou-se uma sistematização dos exercícios e práticas do curso do ano de 2015 – ano que participei do curso. Cabe mencionar que as atividades aqui descritas se mantiveram também nas edições posteriores do curso.

Para este artigo, – e visando atender às orientações específicas deste formato – decidiuse por discorrer especificamente sobre os pressupostos e as singularidades de sete diferentes exercícios de corpo praticados no CPTzinho. Para esse recorte, levou-se em consideração a originalidade de cada exercício e a permanência na grade do curso desde o início dos anos 2000. Além disso, objetivou-se também analisar a relevância dessas práticas laboratoriais para a formação do ator.

Relevante destacar que a aspiração por esta pesquisa surgiu no início do ano de 2019. Tendo eu sido aprovado e cursado o CPTzinho de janeiro a maio de 2015, e dada minha vivência no CPT como parte do elenco principal⁴, pareceu-me potente a temática para o estudo e desenvolvimento deste trabalho. Ademais, o interesse por este estudo se manifestou também por verificar a carência de materiais acadêmicos especificamente relacionados ao CPTzinho. Há, de fato, material considerável sobre Antunes Filho, o CPT e suas montagens. Entretanto, por meio de uma pesquisa bibliográfica – e confirmado pelo próprio coordenador do curso, Emerson Danesi, em entrevista concedida a mim, via aplicativo de videoconferência *Zoom* no dia 04 de junho de 2020 – constatou-se que não existem estudos estritamente relacionados ao Curso de Introdução ao Método do Ator. Ambiciona-se assim que mais pesquisadores, atores ou interessados no tema, tenham acesso a este material, podendo, ainda, desenvolver novas pesquisas a partir deste artigo.

A metodologia utilizada está dividida em duas etapas. A primeira delas se dá pelo levantamento bibliográfico e de referências textuais (impressas e digitais) a respeito de Antunes Filho, do CPT e CPTzinho. A segunda, pela coleta de dados mediante entrevistas realizadas com os professores do curso no ano de 2015.

CPTzinho ou Curso de Introdução ao Método do Ator

⁴ Fiz parte do processo de ensaios da montagem de *Blanche* (2016), dirigida por Antunes Filho. De fevereiro a abril de 2015, me foi incumbida a tarefa de representar o personagem Stanley Kowalski na adaptação de Antunes para o texto do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, *Um Bonde Chamado Desejo* (1947).

O Curso de Introdução ao Método do Ator, instituído juntamente com a criação do CPT no ano de 1982, tinha como intuito dar aos atores as ferramentas mínimas necessárias para o ofício teatral – segundo a metodologia de Antunes Filho. Tendo como base o curso oferecido aos atores para a montagem de *Macunaíma* em 1978, essa formação era a principal porta de entrada a todos que almejavam trabalhar com Antunes em algum espetáculo do Grupo Macunaíma⁵.

O curso possuía uma duração de aproximadamente 4 meses com 5 ou 6 encontros semanais, tendo cada encontro um foco de estudo diferente: exercícios e práticas de corpo; exercícios e práticas de respiração e voz; apresentação de cenas (normalmente em duplas) para os professores do curso; teorias e estudos sobre retórica, filosofia e construção dramaturgica; exibição de filmes da própria videoteca do CPT; um dia específico de encontro com o próprio Antunes Filho, normalmente aos sábados.

Reconhecido por muitos artistas, diretores e pesquisadores – em especial o crítico Sebastião Milaré⁶ – como um centro de desenvolvimento teatral e intelectual, o CPTzinho atraía atores e atrizes de São Paulo, do Brasil e do mundo⁷.

Todos os exercícios aplicados no CPTzinho, de alguma forma, são provenientes das experiências e pesquisas de Antunes, aplicadas por ele, nas montagens de suas peças. Essas descobertas acabaram sendo editadas e formatadas no que mais tarde viria a ser conhecido como *método do ator* do CPT. Sobre seu método, Antunes Filho, em depoimento prestado para o documentário *O Teatro Segundo Antunes Filho* (2002)⁸, diz que:

É muito difícil falar do método porque é uma coisa ampla e complexa. Eu não fiz o método porque eu quis inovar ou porque eu quero fazer um método. Eu precisei constituir na prática uma série de coisas, de exercícios que, como resultado, a gente poderia tentar fazer uma certa metodologia a respeito. É muito difícil a gente poder se adentrar nesse terreno e de uma maneira muito sucinta explicar.

Segundo Milaré (2010, p. 23), “[...] método é caminho. Tanto na arte quanto na vida é indispensável um caminho, ou método, para a feitura de qualquer trabalho, seja ele ato cotidiano

⁵ Batizado originalmente como Grupo Pau-Brasil, Antunes Filho, após o sucesso da sua montagem de *Macunaíma* (1978), muda o nome de seu coletivo teatral.

⁶ Sebastião Milaré (1945–2014) foi um jornalista, crítico e pesquisador teatral. De 1994 a 2010, foi curador de teatro do Centro Cultural São Paulo. Presença assídua no panorama crítico e teórico desde a década de 1970, é o estudioso (até o presente momento) com maior número de livros publicados sobre o trabalho realizado por Antunes Filho.

⁷ No CPTzinho de 2015 haviam sido selecionados para o curso, dois portugueses e uma romena.

⁸ Com direção e produção de Amílcar Monteiro Claro, roteiro de Sebastião Milaré e coprodução do SescTV, o documentário (dividido em seis capítulos) teve seu lançamento realizado no dia 16 de abril de 2002 no Teatro Anchieta localizado no Sesc Consolação (SP). Atualmente, todos os capítulos se encontram disponíveis on-line na plataforma do Sesc Digital. Ver referências.

ou obra de arte”. Desejando percorrer e desbravar esse caminho, centenas de pessoas se inscreviam no processo seletivo do CPTzinho anualmente.

Antunes Filho raramente estava presente no curso, deixando a cargo dos professores de sua confiança a tarefa de passar adiante os preceitos de seu método aos participantes. Porém, essa medida não pode ser tomada como regra, pois o trabalho no CPTzinho sempre foi marcado pela transitoriedade; a cada ano Antunes interferia aumentando ou diminuindo sua presença.

Analisando textos sobre o CPT e entrevistas com Antunes e com atores e professores, fica claro que as práticas se utilizam essencialmente de imagens metafísicas, filosóficas e orientais, muitas vezes não sendo possível decifrá-las de antemão por intermédio da razão e lógica imediatas. A seguir, essas imagens serão melhor examinadas na descrição dos exercícios.

As Práticas Corporais

Presente desde o início do curso, os exercícios corporais tinham a intenção de ampliar a expressividade física dos participantes, desenvolvendo neles, ao mesmo tempo, a conscientização dos mecanismos responsáveis pelas ações ou movimentos realizados em cena.

Em 2015, temos as aulas de corpo sendo dadas exclusivamente às segundas-feiras, mas isso não era uma constante, podendo acontecer de em determinados anos as aulas de corpo serem dadas em conjunto com as de voz, reservando-se assim mais de um dia para o trabalho físico.

Salienta-se que a investigação de Antunes no que se refere ao trabalho de corpo se dá desde o início de sua carreira. Não satisfeito com as montagens predominantemente de textos europeus, Antunes se lançou ao experimental e ao novo, tendo como foco o Brasil e o ser brasileiro. Guimarães (1998, p. 34) nos esclarece que ao iniciar os ensaios de *Vereda da Salvação* (1964), Antunes não encontrava nos atores a capacidade interpretativa que ele achava pertinente: “a técnica dos atores, formados dentro da tradição brasileira do realismo citadino, não correspondia às exigências das personagens”. Devido a isso, Antunes dedicou-se a criar novos exercícios para seu elenco. Conforme Milaré (1994, p. 4), “a luta de Antunes, desde o início, foi pela disciplina de equipe e pela pesquisa de meios que conduzissem a novas formas. Formas que expressassem a experiência histórica do homem brasileiro”. O crítico acrescenta ainda que:

Para conquistar a “expressão brasileira”, Antunes não partia da elucubração sobre formas, nem conceituações aplicadas sobre o espetáculo, mas da alteração do elemento nuclear da arte teatral: o ator. Seu objetivo, desde o início, foi criar novos

métodos para o ator, levando-o a uma nova consciência da sua arte, da função social da sua arte. (MILARÉ, 1994, p. 4).

A Antunes interessava mais os atores com pouca ou nenhuma experiência teatral, pois *crus* eles não teriam vícios interpretativos. Apesar disso, a maioria dos atores que adentravam ao corpo cênico do CPT, outrora, já haviam trabalhado em pelo menos uma peça, mesmo que de maneira amadora. Conforme Milaré (2010, p. 209):

Um dos primeiros objetivos do método Antunes Filho é limpar o ator, livrando-o tanto de cacoetes físicos quanto dos conceitos lapidares que o condicionam. Livrando-o, implicitamente, da ansiedade. Essa limpeza é o início e a base da técnica: dá acesso ao plano em que o ator trabalha com a sensibilidade e por meio da sensibilidade se expressa – plano onde os limites entre espírito e matéria são difusos, quase abstratos.

A despeito dessa limpeza pretendida por Antunes nem sempre ser tarefa fácil, ele desejava fazer do ator um ser de infinitas possibilidades criativas. Com base na leitura da bibliografia referenciada e por meio da entrevista realizada por mim com o coordenador do curso, Emerson Danesi, foi possível evidenciar que Antunes Filho foi inventando, idealizando, construindo, desconstruindo, reciclando e descartando diversos exercícios durante toda sua trajetória, entretanto, alguns deles – que serão abordados a seguir (sete no total) –, apesar de sofrerem pequenas alterações, se mantiveram em suas práticas desde o início deste século.

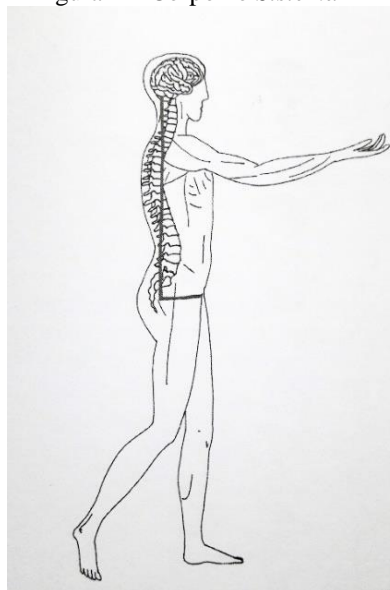
1. Caminhada

Como o próprio nome sugere, é literalmente uma caminhada, em círculo, ocupando a maior amplitude possível da sala de ensaio. Este exercício era praticado durante todo o curso, variando apenas na quantidade de tempo empreendida em sua realização. Conforme Milaré (2010, p. 237-238):

Esse ato equivale a uma saudação aos deuses, [...], coluna reta, com leve tendência para a frente, o que faz a lombar ir um pouco para trás e o púbis ficar com ligeira atenção. Seus passos são largos e firmes, braços soltos, ombros para o chão, tronco relaxado. Ele caminha pelo púbis.

A *caminhada*, como qualquer outra prática do CPT, devia estar sempre apoiada no *Sistema L*. Segundo Milaré (2010, p. 225), “em princípio, o sistema *L* trata da postura correta, definida por coluna bem posicionada e com o relaxamento ativo, que propicia o tônus muscular adequado [...]”. Emprega-se a seguir, a mesma ilustração utilizada por Milaré em seu livro *Hierofania* (2010), almejando um melhor entendimento por parte do leitor:

Figura 1 – Corpo no Sistema L



Fonte: (MILARÉ, 2010, p. 225)

Essa postura é, conforme Batista (2019, p. 90), “uma estrutura imageticamente física”. O autor ainda a classifica como: “uma combinação entre a região do púbis, a lombar e a medula oblonga. Essas três partes conectadas, na verdade, permitem ao ator a realização de quaisquer exercícios e se constituem como um grande eixo” (BATISTA, 2019, p. 90). Por meio da apostila elaborada e utilizada pelos professores de corpo e voz do CPTzinho, temos que a postura L “é a postura do ator. [...] baseia-se no reconhecimento da coluna como consciência e na localização do ‘manager’ da representação” (CENTRO DE PESQUISA TEATRAL, 2017). *Manager* no sentido de gerenciador de todo impulso físico, ou seja, cada movimento deve ter como base inicial a coluna. Na *caminhada*, temos a indicação de que a linha que se origina na cabeça indica “ligações cósmicas, importando a transcendência, os arquétipos e a imaginação, [...] captando as emanções espirituais que devem alimentar a criação poética do ator” (MILARÉ, 2010, p. 224). As derivações provenientes da linha superior descem pela lombar e se curvam em direção ao púbis. Do púbis tem-se a emanção de uma força que faz com que o ator caminhe para frente. A formação da base corporal do ator se dá com pés e pernas de acordo com a abertura do quadril; os joelhos devem permanecer destravados, não incorrendo no erro de estarem soltos demais; o tórax deve estar aberto; a coluna alinhada e encaixada com a cabeça; ombros e braços soltos; a cabeça é o ponto de equilíbrio e deve estar livre; o peso do corpo no calcanhar e a respiração deve estar em harmonia com todo e qualquer movimento do corpo.

O objetivo da *caminhada* é a busca verdadeira do relaxamento ativo, isto é, embora o corpo esteja relaxado, ele se mantém firme e ativo (MILARÉ, 2010). Assemelha-se muito a

uma prática meditativa. Segundo Milaré (2010, p. 239), “se o ator conseguiu o relaxamento ideal, a respiração correta e estiver ‘andando pelo púbis’, não precisa comandar a *caminhada*: ela se realiza pela força cinética”.

Mediante esse exercício, o ator toma ciência das partes de seu corpo que mais estão tensas ou cheia de *toxinas* – palavra muito usada pelos professores do curso – e, desse modo, consegue livrar-se delas na busca por um corpo neutro para o desenho de novos personagens, contribuindo assim para um autoconhecimento e, por consequência, uma autoexpressão.

2. Funâmbulo

Pede-se ao participante que se imagine andando em cima de uma corda bamba, criando um jogo de equilíbrio e desequilíbrio. Com essa prática, pretendia-se que o ator conseguisse “desintoxicar o organismo, liberando-o de amarras culturais e vícios adquiridos” (MILARÉ, 2010, p. 242).

Salienta-se que o ato de imaginar-se andando em uma corda bamba deve ser o mais real possível. O ator tem de oferecer, a quem o assiste, a sensação exata desse desafio. Por isso, a necessidade de um olhar externo. O praticante, por vezes, não tem a consciência da qualidade de sua prática, ou seja, se está conseguindo atingir o relaxamento ativo ou se está a fingir tal ato. O professor ou orientador do exercício guia o intérprete na busca da autopercepção.

Segundo Milaré (2010, p. 241-242), alguns preceitos devem ser observados:

1. A posição dos pés *pousados na corda*, um atrás do outro e voltados para a frente;
2. Joelhos levemente dobrados, mas soltos, sem qualquer tensão além da estritamente necessária;
3. Os braços movimentados pelos pulsos, não pelos cotovelos, e levantados até a metade da altura do corpo, como se estivesse em busca de apoio;
4. Ombros soltos;
5. Postura necessariamente orgânica, que possibilita a incidência de desequilíbrios e leves torções, obrigando o praticante a procurar imediata compensação no equilíbrio.

Acrescento mais uma orientação à prática do *funâmbulo*: a necessidade de se colocar o peso do corpo na região do púbis e fazer com que a cabeça reverbere organicamente os deslocamentos do corpo.

Os dois exercícios descritos até aqui visavam dar ao ator o conhecimento de toda sua estrutura física, suas limitações, tensões e partes do corpo com maior ou menor necessidade de

desconstrução ou construção. Somente após passar por esse processo é que o ator estaria apto para os próximos exercícios, que visavam expandir seu repertório expressivo corporal.

3. *Expressionismo*

O nome desse exercício se dá pela apropriação das características do cinema expressionista alemão, muito marcante nas primeiras décadas do século XX. Essa linguagem se utilizava do exagero como estética e proferia o posicionamento de seus idealizadores que, usando a fantasia e a subjetividade dos pensamentos e emoções, comunicavam sua maneira de ver o mundo.

O objetivo é que o participante exagere verdadeiramente suas movimentações e gestos, desprezando completamente o naturalismo, e indo fundo no patético, sem julgamentos ou censura. O ator serve-se desse exercício para descobrir possibilidades corporais nunca antes por ele investigadas.

Evidente que para os atores que nunca haviam tido contato com essa linguagem artística, se fazia necessário assistir a uma parcela dessas películas para ampliar seu repertório expressivo. Particularmente, causou-me certo estranhamento assistir a filmes desse movimento, tanto pela linguagem quanto pelo modo de atuar dos atores. Apesar disso, comecei a entender que a sétima arte pode nos fornecer referencial artístico e estético desde seus primórdios.

Para auxiliar os atores nessa investigação, usava-se uma trilha musical totalmente ligada ao universo expressionista (timbres metálicos, sons atonais e melodias fúnebres). Assim, o ator era liberado a pesquisar pela sala de ensaio.

4. *Loucura*

Após ter trabalhado o exagero das figuras expressionistas, o ator chega munido com referencial físico e mental, para se lançar à *loucura*. Conforme a apostila dos professores, temos que neste exercício:

[...] o ator baixa seu racional e dá vazão ao “não pensar”, ao instintivo, ao inconsciente; permitindo assim, um estado alterado de consciência, uma transcendência imanente. O ator não deve trabalhar baseando-se em estereótipos, mas sim em sua própria sensibilidade e permitindo-se acessar suas “loucuras”. (CENTRO DE PESQUISA TEATRAL, 2017)

Emerson Danesi, ao comentar sobre este exercício em seu depoimento para o documentário *O Teatro Segundo Antunes Filho* (2002), diz que o ator deve se atentar na busca de um novo gestual, investigando possibilidades a partir do paroxismo, jogando com a alteração

da consciência, deixando a expressão cotidiana de lado, saindo do naturalismo, do realismo. O ator deve lidar com o abstrato, com o subjetivo, e dessa forma ampliar sua imaginação e construção física. Danesi, no mesmo documentário, especifica que cabe ao ator transformar o impulso em expressão, e esclarece ainda que o nome *loucura* é utilizado como um pretexto para a experimentação livre de julgamentos; isso não significa perder o controle de si. Parte-se de uma pseudoloucura para a infinidade de possibilidades criativas, mas jamais enlouquece-se de fato.

De acordo com Milaré (2010, p. 252), “é um convite para investigar o *irracional* com o próprio corpo, deixando-se conduzir pela intuição e pela sensibilidade, buscando conexões com o inconsciente coletivo e os arquétipos”. O crítico ainda nos explica que “já com a consciência alterada, o ator imagina uma *persona* e [...] vai revelando essa *persona* através do seu corpo, sem nenhum texto, sem tentar contar uma história ou anedota [...]” (MILARÉ, 2010, p. 252). Para que não haja qualquer tipo de dúvida:

[...] com o exercício da *loucura* o ator pode desenhar qualquer forma, executar qualquer ação – pode tudo o que entender apropriado à pesquisa de novas expressões, mas deve, para isso, exercitar o corpo, procurando o livre fluxo das energias. [...] Está realmente fazendo arte quando transforma os impulsos internos em expressão. [...] Aqui se exercita a unidade corpo e espírito, mediante a sensibilidade e a intuição, sem pensar no que vai fazer – apenas fazendo. (MILARÉ, 2010, p. 253, grifo do autor)

Esse exercício é quase paradoxal em seus pressupostos já citados acima, a começar pelo nome. Como *não pensar* e aproveitar cada impulso instintivo na expressão? Revela-se realmente como uma provocação.

Descobrimos a potência da *loucura* no fazer. Os impulsos advindos da prática transcendem ao racional. Ao se surpreender com eles, a razão os capta e os transforma em expressão. Ambiciona-se que, racionalmente, os participantes não fabriquem nada, entretanto, ao perceberem tal criação gestual, explorem suas possibilidades até seu esgotamento. Findado esse processo, os participantes abrem-se novamente ao fluxo livre e irracional dos impulsos.

Vale destacar ainda que o professor responsável conduzia o trabalho de fora, sempre atento aos atores para que eles não perdessem o autocontrole e tentassem coisas que pudessem colocar sua integridade ou dos demais em risco.

5. Blues

Neste exercício, segundo Milaré (2010, p. 254), “o ator substitui a pesquisa de expressões fortes [...] por uma espécie de naturalismo, mas fora dos padrões naturalistas tradicionais”. Ele nos diz também que por intermédio desse exercício o ator vai se assentar no

trabalho com os opostos: “o ator sai de um exercício que lhe alterou a consciência e entra em outro que solicita da sua consciência sintonia absoluta com a realidade objetiva” (MILARÉ, 2010, p. 255).

De acordo com Milaré (2010), o naturalismo manifestado com a realização desse exercício é diferente do convencional, pois o ator, após ter passado por exercícios como *loucura* e *expressionismo*, mantém em sua consciência lampejos do irracional e esses lampejos irão se manifestar no *blues* independentemente da vontade ou não do praticante.

Danesi, em depoimento para o documentário *O Teatro Segundo Antunes Filho*, diz que esse exercício veio para auxiliar a realização de cenas do projeto *prêt-à-porter*⁹ na intenção de uma construção naturalista (na expressão, no gestual) e na ilusão da realidade. Exalta que o *blues* deve vir após a *loucura* porque, nesse momento, a alteração da consciência vai se desfazendo e o ator vai se aproximando do coloquial, mas com algo de *esquisito*, algum desvio de conduta que dá um brilho ao personagem. Detalhando melhor a prática:

No exercício *blues*, o praticante caminha pelo espaço desenhando uma pessoa com determinadas características, muito semelhantes às pessoas que nos cercam no dia a dia. Não deve fazer nada por meio de clichês, nem representar, apenas imaginar esse personagem (em termos de persona, ou seja, despsicologizada) [...] O ator não precisa fazer nada: só colocar o corpo no ponto de entrega e... entregar-se. (MILARÉ, 2010, p. 256, grifo do autor)

Para potencializar o exercício, era pedido aos participantes que, quando estivessem caminhando pelas ruas, se atentassem, minuciosamente, a todos os tipos de pessoas (gestos, andares, trejeitos etc.). Ao expandir o olhar para o outro, os atores são capazes de se aproveitar de referenciais palpáveis para o trabalho em sala de ensaio. Jamais os intérpretes deveriam copiar as pessoas observadas no mundo real, mas sim utilizá-las como base para alargar as experiências estéticas corporais e mentais.

Frases como: “não faz o tempo dramático”, “preciso acreditar nesse corpo”, “humaniza o estereótipo”, “use as emoções; todas elas!”, aparecem escritas no meu caderno pessoal de registros do curso de 2015. Com base nesses preceitos, pode-se inferir que a investigação parte de algo *fora*, isto é, utiliza-se aspectos das figuras observadas, todavia, apenas como disparadores de personagens.

⁹ Cenas, normalmente em duplas, desenvolvidas pelos alunos-atores do CPTzinho. Elaboradas no que Antunes Filho denominou como *falso naturalismo*, as cenas possuíam duração média de 20 minutos. Cada dupla era responsável por criar a dramaturgia, se autodirigir, elaborar figurinos, objetos cênicos e sonoplastia. O propósito central desse projeto era o desenvolvimento da autonomia dos atores.

6. *Maria Callas*

Este exercício recebe esse nome exatamente por ser ao som das óperas cantadas por Maria Callas¹⁰ que o ator executa esta prática, a qual, segundo a apostila dos professores, possibilita que:

[...] o ator busque o feminino, o yin¹¹, através de uma expressão sensível, delicada, tênue, leve. Os movimentos são lentos, ondulares, sem grandes rompantes, mas permitindo quebras e estilhaços. O ator quase não se move pelo palco e todo e qualquer estímulo reverbera por todo o organismo e sua devida respiração. (CENTRO DE PESQUISA TEATRAL, 2017)

Por meio do *Maria Callas*, o ator vai trabalhar e pesquisar a comunicação de sentimentos e sensações, utilizando-se do poder de síntese e da sutileza das expressões faciais e corporais como um todo.

Maria Callas é uma derivação do exercício *Tai Chi do Ator*, praticado no início da década de 2000 no CPT e CPTzinho. Em entrevista concedida a mim, Danesi (2020, informação verbal) explica que a pedagogia de Antunes era muito imagética e esses nomes vão sendo pensados e mudados com a intenção de auxiliar o ator no entendimento da prática. Antunes revisava as nomenclaturas a depender do seu envolvimento com literaturas que chegavam ao seu conhecimento:

[...] teve um momento que ele estava ligado a todo o pensamento oriental, então, talvez por isso, esse exercício que já foi chamado de *Tai Chi do Ator*, mas que depois passou a ser chamado de *Maria Callas*, mas que também em algum momento já foi chamado de *Cinema Mudo*... então, ele vai oscilando um pouco esses nomes e tentando entender um pouco em qual lugar que ele ficaria mais apropriado, o nome do exercício, entende? (DANESI, 2020, informação verbal)¹²

Com base nessa fala, constata-se mais uma vez a plasticidade da pedagogia do CPTzinho – a qual estava sempre em constante atualização em sua estrutura e metodologia, num movimento impulsionado pelo objetivo de atender à demanda de formação específica de cada ator e de cada proposta cênica. Antunes não se prendia a conceitos eternos ou absolutos.

¹⁰ Maria Cecilia Sofia Anna Kalogeropoulou (1923 – 1977) foi uma cantora lírica americana de grande destaque por suas interpretações de óperas como *La Traviata* de Giuseppe Verdi.

¹¹ Segundo a filosofia taoísta, existem duas forças fundamentais, opostas e complementares, presentes em todas as coisas e seres: yin e yang. A força yin corresponde à parte feminina, à terra, à passividade, à escuridão. Já a yang ajusta-se à essência masculina, ao céu, à luz e à atividade.

¹² Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Emerson Danesi, concedida ao autor desse artigo no dia 04 de junho de 2020.

Danesi (2020, informação verbal) corrobora com esse argumento ao declarar que “[...] tudo ele (Antunes) criava e jogava fora totalmente despojado disso, não importava se tinha criado e no dia seguinte não tinha sentido, ele jogava fora e não importava mais aquilo”¹³.

Maria Callas era para mim um exercício de profunda delicadeza. Causava-me grande prazer praticá-lo, sobretudo após exercícios intensos como *expressionismo* e *loucura*. Notava que minha sensibilidade se assentava no desenho fluido, calmo e, ao mesmo tempo, preenchido dos meus movimentos.

7. Bolha

Possui esse nome por trazer na sua definição a ideia de uma ameoba, dessa primeira vida unicelular que habita uma espécie de bolha desforme que vai descobrindo suas primeiras reações pela ação.

Conforme a apostila dos professores (CENTRO DE PESQUISA TEATRAL, 2017), temos que é sugerido ao ator que ele se imagine em casa (abrigado, protegido, pleno de conforto), mas, por alguma razão, acaba sua comida e, faminto (vontade vital), precisa se alimentar e para isso deve sair de sua casa, desbravar caminhos perigosos (atravessar o palco) para conseguir algum alimento que se encontra do outro lado (do palco). Normalmente praticava-se com os atores enfileirados em um canto da sala, indo (em linha reta) em direção ao outro canto.

Essa bolha protetora é muito frágil, entretanto o participante precisa se arriscar ou morrerá de fome. No caminho a ser percorrido existem infinitas possibilidades de riscos e de morte. Predadores, abismos, armadilhas e inimigos que podem atacá-lo de todas as direções.

Mais um fator inserido nessa aventura é que tudo é nebuloso. Uma espessa neblina cobre o caminho, aumentando ainda mais o risco de morte e fazendo com que o ator esteja em estado de alerta permanente. Ele sente medo, ele hesita, pensa em voltar para casa, mas sabe que, se assim o fizer, morrerá de fome. Ele pode avançar um pouco, retornar um pouco, mas deve seguir em frente, sempre.

¹³ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Emerson Danesi, concedida ao autor desse artigo no dia 04 de junho de 2020.

Por intermédio desse exercício, o praticante podia se analisar no momento da criação, percebendo todas suas artimanhas expressivas e seu repertório gestual habitual e repetitivo. Felipe Hofstatter¹⁴ (professor de corpo do CPTzinho nos anos de 2015 e 2016) nos diz que:

(A *Bolha*) era um exercício, para mim, muito mais dificultoso. Era como se já tivesse essa apropriação de todos os outros exercícios para jogar ali na hora e, às vezes, jogar, talvez, como intenção de criação, [...] das forças contraditórias, da dialética do ator, ou seja, já começou a ter um monte de coisa em cena, já começou a ter um ato representativo. (HOFSTATTER, 2020, informação verbal)¹⁵

A razão para esse exercício ser praticado por último justifica-se por pedir ao ator que se reinvente expressivamente, colocando em cena todos os fundamentos das práticas anteriores em um constante fluxo imaginativo.

Recordo-me da dificuldade da *bolha* justamente pelo trabalho com a contradição, com a exploração corporal de todos os planos (baixo, médio e alto) e pela urgência em manter a imaginação viva, surpreendente e real – para mim e para quem quer que estivesse assistindo.

Caso o ator, por algum motivo, não entrasse no jogo imaginativo, cabia ao professor que coordenava esse exercício orientá-lo com situações e narrativas. Esse exercício era essencial, pois nele encontramos a contradição e conflito imprescindíveis ao teatro.

A Relevância do Curso na Formação do Ator

O Curso de Introdução ao Método do Ator era ímpar nas suas propostas metodológicas e pedagógicas. Outros cursos similares foram surgindo no decorrer dos anos 2000, tendo sido idealizados por artistas que foram profundamente marcados pelas suas experiências com Antunes Filho dentro do CPT e CPTzinho. O ator e professor teatral Lee Taylor, com o seu Núcleo de Artes Cênicas (NAC), é um desses exemplos.

A questão da autonomia do ator era um dos aspectos mais primordiais do curso e tinha grande valor na formação de todos os atores que por lá passaram e se aventuraram nos laboratórios corporais. Nas palavras do mestre:

Quero que os atores se façam por eles. [...]. Tudo deve ser um diálogo com essências, com resoluções e não mais uma ordem. Acabar com a ordem do diretor e, em comum acordo, chegar às coisas. [...]. A autonomia é fundamental. (ANTUNES FILHO, 1998 apud MILARÉ, 1998, p. 80)

¹⁴ Felipe Hofstatter (1983). Formado pela Escola de Atores Wolf Maya, é ator e produtor. No CPT foi assistente de direção de Antunes e atuou nas peças *Policarpo Quaresma* (2010), *Toda Nudez Será Castigada* (2012), *Nossa Cidade* (2013) e *Blanche* (2016).

¹⁵ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desse artigo no dia 02 de junho de 2020.

Lee Taylor – com anos de atuação no CPT – explica que:

Na avaliação de Antunes a falta de independência do ator advém da própria tradição teatral brasileira, que o tornaria dependente dos diretores. Por isso, um dos objetivos do *prêt-à-porter*, em sua visão, era fornecer a possibilidade de um exercício de atuação que pudesse suprir essa precariedade, ao estimular uma autonomia e permitir aos atores do CPT romperem com essa cultura de submissão em relação aos autores e diretores de teatro. (PAULA, 2014, p. 92)

Antunes buscava esse rompimento, mas, antes de proporcionar ao ator autonomia artística, era preciso dar a ele a consciência de sua precariedade. Na matéria on-line intitulada *O mestre da cena*, publicada no dia 01 de novembro de 2013 no site do Sesc São Paulo, Antunes reflete sobre o curso: “o que eu mais gosto no CPTzinho é a missão. Lá você pode divulgar a que você veio. É a preparação do artista, é uma visão criativa, é o aluno criativo que nós temos, mais informado, tem um lado mais artístico”. Em razão disso, o curso ambicionava proporcionar as ferramentas necessárias para que os atores conseguissem interdependência na criação artística. Importante destacar que nessa busca, os procedimentos pedagógicos do CPTzinho acabavam por provocar uma autoanálise constante nos participantes. Esse olhar *para dentro* nem sempre é prazeroso, pois o ator é instigado a lidar com o reconhecimento de suas falhas e fraquezas. Hofstatter (2020, informação verbal) comenta:

Acho que é fundamental essa introspecção, esse olhar para dentro, essa pesquisa, esse trabalho de ficar se provocando, porque o corpo responde, a respiração responde, a voz responde, o sensorial responde. [...] O sensitivo tem que estar à flor da pele, depurado, para que a gente consiga ter acesso a ele da melhor maneira possível. Porque a gente sabe como decodificar. Temos que fazer esse processo de decodificação do método e de trazer para o meu eu.¹⁶

Merece destaque também o fato de que o processo era mais valorizado que o resultado. Alguns cursos de interpretação oferecidos por outras instituições tem como meta a produção de algum espetáculo ou mostra cênica no final do curso, o que, por vezes, acaba privilegiando a montagem e não o desenvolvimento técnico e expressivo dos atores. No CPTzinho isso não acontecia.

Os exercícios propostos no curso eram únicos em suas nomenclaturas e aplicações. Não existe outra escola em que o ator pratique exercícios como *Maria Callas*, *funâmbulo* ou o *blues*, salvo exceções – como dito anteriormente – de oficinas ou cursos ministrados por professores que já foram discípulos de Antunes Filho.

¹⁶ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desse artigo no dia 02 de junho de 2020.

A liberdade e a potencialidade expressiva alcançadas com a prática dos exercícios do curso permitiam aos atores a conexão com o sensível (sentimentos e sensações) e a imaginação. Educava-se, ainda, os participantes sobre a construção de personagens preenchidos de organicidade, tendo a consciência de que atuando na *ansiedade* só se produziria estereótipos e tensões musculares (BATISTA, 2019).

Outra característica que chamava atenção no curso era a dedicação de cada participante em querer absorver e pôr em prática todo o conteúdo pesquisado. Esse fato, talvez, seja possível explicar pelo nome de Antunes Filho, pelo reconhecimento da qualidade técnica de seus atores premiados ou mesmo pelo árduo desafio em passar no processo seletivo. Vanessa Bruno¹⁷ (professora das aulas teóricas do CPTzinho desde 2010) ratifica essa ideia ao dizer: “eu adoro as turmas do CPTzinho porque o CPT tem uma característica que quem tá, tá. Então, não tem uma turma que é uma galera desencanada, não existe turma desencanada no CPTzinho” (BRUNO, 2020, informação verbal)¹⁸. Marcos de Andrade¹⁹ (professor de voz e corpo do CPTzinho em 2015 e 2016) é enfático ao falar do engajamento dos participantes:

Eu nunca vi um curso, um lugar em que tivesse uma gente tão atormentada e tão comprometida, tão desesperadamente comprometida. As pessoas ficam sem chão, fora de si, as certezas são desmontadas todas. [...] É um momento de abertura para o novo que eu vi em absolutamente em todas as turmas que eu acompanhei, que eu dei aula e as que eu acompanhei de fora. [...] O CPTzinho sempre foi uma abertura para o novo e um impulso para um querer, para uma ambição artística e espiritual maior. (ANDRADE, 2020, informação verbal)²⁰

Como já apontado anteriormente, do ponto de vista atoral, não era relevante possuir décadas de experiência ou ser iniciante no teatro; a estrutura do curso partia do princípio da desconstrução de cada participante para a sua posterior construção, com novos alicerces mentais e físicos. Danesi (2020, informação verbal) comenta a esse respeito:

Como você acessa as pessoas, como você desconstrói essa formação prévia que todo mundo traz, mas ao mesmo dá condições e recursos para que o aluno se reconstrua também. Porque só desconstruir seria muito nocivo. Acho que a construção de um

¹⁷ Vanessa Bruno (1980) é atriz, diretora e professora de teatro. Bacharel em Cinema pela FAAP e Mestre em Artes Cênicas pela USP. No CPT, atuou nos espetáculos *A Pedra do Reino* (2006) e no *Prêt-à-Porter 9* (2008).

¹⁸ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Vanessa Bruno, concedida ao autor desse artigo no dia 07 de julho de 2020.

¹⁹ Marcos de Andrade (1979) é bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. É ator e diretor. Entrou para o CPT no ano de 2005, atuando nas peças *A Pedra do Reino* (2006), *Senhora dos Afogados* (2008), *Prêt-à-Porter 9* (2008), *A Falecida Vapt-Vupt* (2009), *Lamartine Babo* (2009), *Policarpo Quaresma* (2010), *Prêt-à-Porter 10* (2011), *Toda Nudez Será Castigada* (2012) e *Blanche* (2016).

²⁰ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Marcos de Andrade, concedida ao autor desse artigo no dia 29 de maio de 2020.

novo pensamento, ou de novas relações desse novo pensamento do fazer teatral, ele é estabelecido no CPTzinho.²¹

Partindo do pressuposto dessa reconstrução, podemos estabelecer a seguinte reflexão: após os quase quatro meses intensos de estudos e pesquisas práticas, qual a relevância do curso e, especialmente, das práticas corporais, para a formação de um ator, de um artista? Bruno, ao ser questionada sobre isso, faz o seguinte relato:

É o curso do qual eu mais acredito, dos quais eu já passei. Eu não passei por todos do mundo, nem do Brasil. Eu tive uma experiência de ir fazer um curso de interpretação em Moscou, no RIGISI²², [...] do método de interpretação do Stanislavski. Um mês intenso na Rússia. Eu tive a oportunidade de trabalhar e fazer vários cursos em São Paulo... Eu considero o curso mais fundamental que eu fiz e acredito muito no curso, mas eu não acho que ele é único. (BRUNO, 2020, informação verbal)²³

Pensando em termos de espaços de formação ou escolas de atores, o curso do CPTzinho, verdadeiramente, não era único. No entanto, ele foi único na sua própria existência, totalmente vinculada à figura de Antunes Filho. Não se trata aqui de desvalorizar outros espaços de formação e pesquisa, mas de entender e reconhecer a singularidade do CPTzinho.

Considerações Finais

Com base na pesquisa realizada neste artigo, foi possível apresentar um levantamento a respeito de sete exercícios de corpo do CPTzinho. Essa investigação foi de grande valia para o entendimento da metodologia corporal utilizada no curso.

A bibliografia referenciada e, principalmente, as entrevistas feitas por mim com o coordenador e com os professores do curso do ano de 2015 revelaram-se fontes substanciais para a compreensão da relevância do CPTzinho na formação do ator. Com base no estudo apresentado, pode-se constatar a importância desse centro de pesquisa para a investigação laboratorial e experimentação cênica.

Ter participado do Curso de Introdução ao Método do Ator foi uma das experiências teatrais mais marcantes na minha trajetória artística e pessoal. A partir do CPTzinho, pude aprimorar e sensibilizar minha técnica e meu intelecto, além de ampliar minha visão de mundo em todos os sentidos (artístico, social, político, cultural etc.).

²¹ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Marcos de Andrade, concedida ao autor desse artigo no dia 29 de maio de 2020.

²² Instituto Estatal Russo de Artes Cênicas. Fundado em 1779, é a maior e mais antiga instituição desse tipo na Rússia.

²³ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Vanessa Bruno, concedida ao autor desse artigo no dia 07 de julho de 2020.

São respeitáveis o rigor e a seriedade com que a pesquisa teatral era encarada por Antunes Filho. Essa mesma postura também foi adotada por todos no CPTzinho (coordenador, professores e atores). Era um trabalho de transformação e de educação do ser humano e não apenas do ser ator.

Por fim, espero que a pesquisa aqui apresentada sirva ao propósito de documentar os preceitos pedagógicos e metodológicos das práticas corporais do curso bem como as descrições dos exercícios e outras características únicas do CPTzinho. Almejo ainda que este trabalho provoque outros estudiosos/atores e fundamente novas pesquisas ligadas à pedagogia teatral e ao CPT de um modo geral.

Referências

ANDRADE, Marcos de. Depoimento [Entrevista cedida a] Lucas Sabatini. **Entrevista concedida para pesquisa sobre a pedagogia do curso do CPTzinho**. São Paulo, 2020.

BATISTA, César Augusto Pinto. **O teatro de Antunes Filho: pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-09012020-160733/publico/CesarAugustoPintoBatista.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2021.

BRUNO, Vanessa. Depoimento [Entrevista cedida a] Lucas Sabatini. **Entrevista concedida para pesquisa sobre a pedagogia do curso do CPTzinho**. São Paulo, 2020.

CENTRO DE PESQUISA TEATRAL. **CPTzinho: o método**. São Paulo: [S. n.], 2017.

DANESI, Emerson. Depoimento [Entrevista cedida a] Lucas Sabatini. **Entrevista concedida para pesquisa sobre a pedagogia do curso do CPTzinho**. São Paulo, 2020.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Unicamp, 1998.

HOFSTATTER, Felipe. Depoimento [Entrevista cedida a] Lucas Sabatini. **Entrevista concedida para pesquisa sobre a pedagogia do curso do CPTzinho**. São Paulo, 2020.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a arte do ator**. Sete Palcos, Coimbra, nº 3, set. 1998.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

O MESTRE da cena. **Sesc São Paulo**, São Paulo, 01 nov. 2013. Disponível em:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7106_O+MESTRE+DA+CENA#/tagcloud=lista. Acesso em: 26 set. 2021.

O TEATRO Segundo Antunes Filho: o método. Direção: Amílcar Monteiro Claro. Produção: Amílcar Monteiro Claro e SescTV. Roteiro: Sebastião Milaré. [S. l.: s. n.], 2002. 1 vídeo (52 min). Publicado pelo Sesc Digital. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/teatro/41795/acervo-antunes-filho/19535/o-teatro-segundo-antunes-filho-o-metodo-ep-6>. Acesso em: 1 out. 2021.

PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator:** formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-28012015-110047/publico/LEETAYLORDEMOURAPAUAVC.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SABATINI, Lucas. **Caderno pessoal de registros do curso do CPTzinho do ano de 2015.** São Paulo: [S. n.], 2015.