

[Dossiê] Trajetória do *Rasaboxes* no Brasil: do Corpo Emocional ao I Seminário Internacional

Organização:
Anna Wiltgen
Joana Ribeiro da Silva Tavares
Juliana Pablos Calligaris
Leticia Maria Olivares Rodrigues
Nara Keiserman

v. 13 n. 1 (2026)

ISSN: 2358-3703

DOI: 10.14393/issn2358-3703.v13n1a2026-0

Organização e Curadoria do dossiê:

Anna Wiltgen

Joana Ribeiro da Silva Tavares

Juliana Pablos Calligaris

Leticia Maria Olivares Rodrigues

Nara Keiserman

**[Dossiê] TRAJETÓRIAS DO *RASABOXES* NO BRASIL: do
Corpo Emocional ao I Seminário Internacional**

Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Carlos Henrique de Carvalho/ Vice-reitor: Catarina Machado Azeredo
Direção EDUFU: Sertório de Amorim e Silva Neto
EDUFU- Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121
Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica 38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: edufu@ufu.br revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Editor Chefe

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)
Daniel Santos Costa, (UFU - Brasil)

Organização / Curadoria

Anna Wiltgen
Joana Ribeiro da Silva Tavares
Juliana Pablos Calligaris
Leticia Maria Olivares Rodrigues
Nara Keiserman

Comitê Editorial

O Comitê Editorial é formado pelos membros ativos do Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - IARTE - UFU

Conselho Editorial

Daniele Pimenta (UFU - Brasil)
Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)
Eduardo De Paula (UFU - Brasil)
Jarbas Siqueira Ramos (UFU - Brasil)
Mara Leal (UFU - Brasil)
Mario Piragibe (UFU - Brasil)
Narciso Telles (UFU - Brasil)
Paulina Caon (UFU - Brasil)
Clara Angelica Contreras, Universidad Del Bosque - Colômbia

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Amabilis de Jesus da Silva, Faculdade de Artes do Paraná, Brasil
Célida Salume Mendonça, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Elisabeth Silva Lopes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Gerard Samuel, University of Cape Town (UCT), África do Sul
Giuliano Campo, University of Ulster, Reino Unido
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Ileana Diéguez, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México
José Mauro Barbosa, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Julia Elena Sagaseta, Universidad Nacional de las Artes/UNA, Argentina
Leonel Martins Carneiro, Universidade Federal do Acre (UFAC), Brasil
Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil
Maria Lucia Pupo, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Nara Keiserman, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Patricia Aschieri, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina
Patrícia Caetano, Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil
Renato Ferracini, Universidade de Campinas(LUME/UNICAMP), Brasil
Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires (UBA) y CONICET, Argentina
Vivian Martinez Tabares, Casa de las Américas, Cuba

Diagramação e Desing

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

rascunhos.ppgac@gmail.com

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou à Edufu.

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

Rascunhos [recurso eletrônico]: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas/Universidade Federal de Uberlândia Instituto de Artes. Vol.13, n.1 (2026) - Uberlândia: EDUFU, 2026.

v.

Semestral

ISSN 23583703

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>

1. Artes-Periódicos . I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7



EDITORIAL

A *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, periódico científico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU), tem a satisfação de apresentar ao público acadêmico e artístico este número especial dedicado ao Dossiê *TRAJETÓRIAS DO RASABOXES NO BRASIL - Do Corpo Emocional ao I Seminário Internacional*.

Esta publicação configura-se como uma iniciativa inédita no campo das Artes Cênicas no Brasil, ao reunir, de forma sistematizada e articulada, um conjunto expressivo de pesquisas, reflexões teóricas, proposições pedagógicas e processos de criação que tomam o *Rasaboxes* como eixo estruturante de investigação e prática artística. Trata-se, portanto, de um marco editorial para a área, ao oferecer um panorama consistente e atualizado sobre o desenvolvimento dessa abordagem psicofísica no contexto brasileiro.

Os textos que compõem este dossiê evidenciam a vitalidade, a diversidade e a densidade crítica das pesquisas em curso, revelando a amplitude dos diálogos estabelecidos entre o *Rasaboxes* e distintos campos do conhecimento, tais como a pedagogia das artes, os estudos do corpo, a performatividade, a dramaturgia, a direção, a formação do ator e da atriz, bem como práticas artísticas em contextos educativos, sociais e terapêuticos. Ao mesmo tempo, os artigos traçam um percurso histórico e conceitual que permite compreender a consolidação do *Rasaboxes* no Brasil ao longo das últimas duas décadas, desde suas primeiras experiências formativas até sua expansão como prática pedagógica, dispositivo criativo e campo de investigação acadêmica.

Este dossiê apresenta, assim, um retrato qualificado das múltiplas camadas de pesquisa e criação que vêm sendo desenvolvidas no país, contribuindo de modo significativo para o fortalecimento da área de Artes Cênicas e para a ampliação dos debates contemporâneos sobre abordagens psicofísicas, pedagogias do corpo e processos de criação cênica.

Registramos nosso especial agradecimento à Comissão de organização deste dossiê (Anna Wiltgen, Joana Ribeiro da Silva Tavares, Juliana Pablos Calligaris, Leticia Maria Olivares Rodrigues, Nara Keiserman), às autoras e aos autores que generosamente compartilharam seus saberes, trajetórias e experiências, bem como aos pareceristas que contribuíram para a qualificação científica e acadêmica

desta edição. Agradecemos, ainda, a todos os parceiros institucionais e coletivos artísticos envolvidos na consolidação deste trabalho.

Desejamos ao público leitor uma leitura instigante, sensível e provocadora, e que este dossiê possa inspirar novos movimentos corporais e de pesquisas, práticas e diálogos no campo das Artes Cênicas.

Os Editores

Fernando Aleixo

Daniel Santos Costa

SUMÁRIO

[Dossiê]

Trajatória do *Rasaboxes* no Brasil: do Corpo Emocional ao I Seminário Internacional

APRESENTAÇÃO

Anna Wiltgen, Joana Ribeiro da Silva Tavares, Juliana Pablos Calligaris, Leticia Maria Olivares Rodrigues, Nara Keiserman 01

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE RASABOXES - PALESTRA DE ABERTURA

MUDANÇA, RESILIÊNCIA E ADAPTAÇÃO: RASA NO CONTEXTO DE UMA ECOLOGIA CORPORAL-SOCIAL-AMBIENTAL OU SABORES DE LIBERDADE... UM ENSAIO DE ALGUMAS IDEIAS...

Michele Minnick..... 05

TRAJETÓRIAS DO RASABOXES NO BRASIL - EM SALAS DE AULA

IMPULSO DE AÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE O SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO E O RASABOXES

Adriana Bonfatti 21

O JOGO DA PALHAÇADA NO RASABOXES: GRAMÁTICA DO RISO E MECANISMOS DE COMICIDADE

Ana Achcar..... 39

A PEDAGOGIA E OS ENSINAMENTOS DO *GRIOT* SOTIGUI KOUYATÉ COMO PREPARAÇÃO PARA O JOGO NO TABULEIRO DE RASABOXES

Anna Wiltgen 49

RASABOXES: UM JOGO SENSORIAL EM SALA DE AULA

Joana Ribeiro da Silva Tavares 61

RASABOXES À BRASILEIRA: UMA VIA PARA A PERFORMATIVIDADE AFÁSICA

Juliana Pablos Calligaris 78

TRAJETÓRIAS DO RASABOXES NO BRASIL - EM SALAS DE APRESENTAÇÃO

RASABOXES E TEATRALIDADE

Adriana Maia 98

KALARIPPAYATT E RASABOXES: ONDE ÁGUAS DO TREINAMENTO PSICOFÍSICO SE ENCONTRAM

Ana Paula Ibañez 110

IMPROVISANDO TABULEIROS: RELATOS SOBRE DEMONSTRAÇÕES TÉCNICAS EM
RASABOXES

Júlia Peredo Sarmiento 122

TEATRO AFETIVO E ATLETISMO EMOCIONAL: O OLHAR DA DIRETORA E O *RASABOXES*
EM CENA

Leticia Maria Olivares Rodrigues 132

BHAKTI, BHAVA E RASA: DEVOÇÃO, ESTADO EMOCIONAL, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Nara Keiserman 155

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES* - MESA REDONDA DE ENCERRAMENTO

MESA REDONDA DE ENCERRAMENTO: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES*

Adriana Bonfatti, Adriana Maia, Ana Achcar, Anna Wiltgen, Henrique Fontes, Joana
Ribeiro, Juliana Calligaris, Júlia Sarmiento, Leticia Olivares, Michele Minnick.

(Transcrição e edição - Joana Ribeiro da Silva Tavares, Juliana Pablos Calligaris) 168



TRAJETÓRIAS DO RASABOXES NO BRASIL Do Corpo Emocional ao I Seminário Internacional

Anna Wiltgen

<https://orcid.org/0009-0009-9293-2465>

Joana Ribeiro da Silva Tavares

<https://orcid.org/0000-0001-5608-4731>

Juliana Pablos Calligaris

<https://orcid.org/0000-0002-6751-8643>

Leticia Maria Olivares Rodrigues

<https://orcid.org/0000-0002-5252-6632>

Nara Keiserman

<https://orcid.org/0000-0001-7539-0179>

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que apresentamos este Dossiê Temático, resultado de um trabalho coletivo e apaixonado que busca lançar luz sobre a complexa e multifacetada prática do *Rasaboxes* no Brasil. Reunindo a voz de 11 autoras, que incluem em suas trajetórias a investigação e aplicação dessa metodologia psicofísica, este volume da Revista Rascunhos, da UFU/MG, celebra não apenas a profundidade de um conhecimento ancestral, mas também a vitalidade de sua ressignificação em contextos contemporâneos.

O *Rasaboxes*, uma prática de teatro performativo psicofísico que trabalha com oito emoções básicas, elencadas pela primeira vez no livro sagrado hindu *Natyashastra* — considerado um dos primeiros manuais de atuação da humanidade —, foi trazido para o Ocidente pelo pesquisador Richard Schechner a partir da década de 1980. Desde seu primeiro workshop no Rio de Janeiro, em 2003, ministrado por Michele Minnick, pupila direta de Schechner, o Brasil tem se consolidado como um importante polo de desenvolvimento e proliferação dessa técnica, tanto na prática artístico-pedagógica quanto na produção acadêmica, como atestam as inúmeras publicações entre artigos, dissertações e teses.

Michele Minnick, PhD (Performance Studies, NYU) é professora de *The Performance Workshop & Rasaboxes* desde 1998, formando novas gerações de professoras/es, depois de Richard

Schechner. As primeiras oficinas de *Rasaboxes*, ministradas em 2003 por ela no Brasil, intituladas *O Corpo Emocional*, foram oferecidas tanto no Centro LABAN-Rio, dirigido pela coreógrafa Regina Miranda, quanto na Escola de Teatro da UNIRIO, através de curso intensivo no então Programa de Pós-Graduação em Teatro, atual Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO).

Duas décadas depois, em 2024, foi realizado o I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* na sede do Grupo de Teatro Estrada em Indaiatuba, São Paulo. Durante uma semana, foram oferecidas gratuitamente várias atividades como oficinas, palestras, lançamentos de livros e performances com artistas-pesquisadores que há duas décadas desenvolvem o *Rasaboxes* no Brasil. Na ocasião, Michele Minnick apresentou seu livro *Inside The Performance Workshop: A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises* (Routledge, 2023) na palestra inaugural do evento, aqui transcrita na íntegra para abrir este dossiê temático.

Dossiê *Rasaboxes*

Os 12 textos reunidos neste dossiê refletem uma efervescência e demonstram as múltiplas camadas de investigação que o *Rasaboxes* tem provocado no cenário das artes cênicas brasileiras. Divididos em duas salas, apresentam diversas trajetórias percorridas pelo *Rasaboxes* no Brasil, desde as salas de aula, atravessando as salas de ensaio, até a sua exibição pública, em salas de apresentação.

A dimensão da performance e da corporeidade é aprofundada por Adriana Bonfatti, que pesquisa o diálogo entre o Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento e o *Rasaboxes*. A autora propõe uma investigação pedagógica que utiliza a metodologia do *Rasaboxes* para a experimentação e encorpção das variações rítmicas dos “Impulsos das Ações Básicas” (*Action Drive*) de Laban, buscando expandir o vocabulário expressivo da pessoa artista cênica e romper com padrões de movimento restritivos. Ela sublinha a necessidade de que a palavra não se sobreponha à experiência sensorial, entendendo que os conceitos servem como “guias para exploração do conteúdo expressivo do movimento”.

Ana Achcar reflete sobre o jogo do palhaço e da palhaça junto ao *Rasaboxes* no Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso, sob a sua coordenação há 28 anos, na Escola de Teatro da UNIRIO. O artigo identifica aproximações entre certos mecanismos de comicidade e as regras de uso do tabuleiro do *Rasaboxes*, cujo jogo possibilita usufruir a noção de vulnerabilidade na exposição do risível. Através de uma revisão terminológica da *rasa hasya*, habitat da palhaçada, a autora reconhece diversas possibilidades de atualização na produção do riso, seja em sala de aula, na cena ou no hospital. Ao ampliar o alcance do riso, o *Rasaboxes* imprime autonomia e emancipação à sua dramaturgia.

Anna Wiltgen, por sua vez, apresenta uma metodologia que integra a pedagogia e os ensinamentos do *griot* Sotigui Kouyaté como preparação para o jogo no tabuleiro de *Rasaboxes*. Através da experiência como professora/diretora em espaços diversos, a autora evidencia como o trabalho de Kouyaté cria uma base sólida de respeito mútuo e colaboração, preparando o grupo para a entrega exigida pelo *Rasaboxes*. Sua pesquisa ressalta a conexão ancestral dessas pedagogias, a partir da priorização da escuta sensível e do sentido de presença no trabalho coletivo, apresentando pilares complementares entre elas, como: sensibilidade, oralidade, fisicalidade e emoção.

A centralidade da experiência e da percepção sensorial é um ponto de convergência fundamental entre as pesquisas. Joana Ribeiro da Silva Tavares, por exemplo, explora a utilização do *Rasaboxes* como um “jogo sensorial” em sala de aula na Escola de Teatro da UNIRIO, destacando a transição da percepção cortical para a subcortical e a importância da “escuta ossosa” de Hubert Godard. Sua experiência revela como o *Rasaboxes* evidencia o “sexto sentido” — o cinestésico — e acolhe padrões gestuais que emergem de estados de urgência, revelando um “pano de fundo

tônico-emocional”. A autora compartilha um detalhado “passo a passo” da aplicação do jogo, desde a construção do tabuleiro até a exploração da intersensorialidade com objetos e a mistura de *rasas*, expandindo a prática para além dos limites da grade.

Ana Paula Ibañez estabelece um instigante encontro entre a arte marcial *Kalarippayatt* e o tabuleiro de *Rasaboxes*, explorando como a prática milenar que busca a instauração de um “corpo que seja todos olhos” pode auxiliar no desvelamento de novas possibilidades corpóreo-expressivas dentro do *Rasaboxes*. Sua pesquisa questiona se a exploração das formas rígidas do *Kalarippayatt* (*chuvattus*) dentro dos *boxes* pode gerar novas energias, propondo uma “via para a corporificação de *bhavas*” onde a respiração é a conexão entre a forma e o corpo sutil, culminando na *rasa* como experiência estética compartilhada.

Juliana Pablos Calligaris apresenta sua investigação sobre *Rasaboxes à Brasileira: Uma Via para a Performatividade Afásica*. Sua pesquisa, no Centro de Convivência de Afásicos/UNICAMP, revela o potencial da técnica em promover a expressividade em pessoas afásicas como pedagogia de criação cênica, explorando expressões corporais e faciais como formas alternativas de comunicação à linguagem oral. Enquanto pedagogia de criação cênica a partir de corpos afásicos, são tratados procedimentos performativos que podem ser aplicados e utilizados em contextos de teatro com PCD, bem como com quaisquer outros contextos.

A reflexão sobre o conceito de teatralidade é o foco do artigo de Adriana Maia, que percebe o *Rasaboxes* como uma ferramenta potencializadora para a ampliação da teatralidade no jogo atoral, conectando-o ao “instinto de teatralidade” de Nicolai Evreinov. A autora explora como o *Rasaboxes*, ao focar na experiência “aromática, sensorial e empírica” da boca em detrimento da visão, promove uma teatralidade que surge do desejo de transformação e do “banquete suculento de teatralidade” compartilhado entre atores e participantes.

Júlia Peredo Sarmento aborda a demonstração técnica intitulada *Enlouquecer o Rasaboxes – produção de intensidades no trabalho da pessoa que atua*, desde a sua criação em 2014, durante o seu Mestrado em Artes na UFC, até a sua reapresentação no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, em Indaiatuba, em 2024. A partir do improvisado nos “tabuleiros de gradação” e o contato com seu espectro de “palavras-afetos”, tecnologia criada pela autora em 2014, emergem quatro funções: a explicação “do jogo dentro do jogo”, a produção de intensidades no trabalho atoral, o desenvolvimento de recursos assistivos e o letramento afetivo, tanto daqueles que fazem quanto daqueles que assistem. Um convite para uma nova dramaturgia cênica?

Leticia Olivares compartilha sua perspectiva, como diretora, na transcrição da palestra *Teatro Afetivo e Atletismo Emocional*, ministrada no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, em que abordou a aplicação do *Rasaboxes* em obras teatrais e oficinas. Em diálogo com princípios da Antropologia Teatral e práticas contemporâneas de preparação atoral, analisa os desafios e potências do *Rasaboxes* na cena, propondo sua ampliação como dispositivo formativo para processos de criação sensível e comprometida entre intérpretes e direção. Olivares demonstra a aplicação do *Rasaboxes* como prática pedagógica capaz de equalizar recursos, oferecer suporte físico-emocional e impulsionar a construção estética, ampliando a autonomia de diretores e intérpretes na relação com o material psicofísico levantado durante os treinamentos e aplicado no processo das encenações.

Nara Keiserman, em relato confessional sobre o processo de criação do espetáculo-solo “9”, direção e dramaturgia de Demetrio Nicolau, mergulha na tríade “*Bhakti, Bhava e Rasa*”, conectando devoção, estado emocional e experiência estética à vivência do *Rasaboxes*. Explora a intersecção entre espiritualidade e prática teatral e defende que o “esforço realizado com dedicação e disciplina aproxima o exercício do ator do ato devocional”. A autora descreve de que modos as *rasas* atuaram como fundamento dos princípios investigativos tanto na seleção das textualidades quanto nos modos de encorpação em corpovoz da atriz em cena.

A Mesa Redonda de Encerramento do I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR, uma iniciativa da Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, de Campinas-SP e do Grupo de Teatro Estrada, de Indaiatuba-SP, marcou um momento de aprendizado, realização artística e reflexão. O debate reuniu participantes com experiência acadêmica e pedagógica, que compartilharam a percepção de que o seminário não foi apenas um evento “finalístico”, mas uma “semente” para o futuro, e, ainda, uma “passagem de bastão” para as novas gerações. As discussões centraram-se no entusiasmo, na responsabilidade e na leveza das relações, destacando-se a importância do coletivo e da resiliência. Além disso, os participantes apresentaram o *Rasaboxes* não só como uma técnica cênica, como também uma prática com significado sociopolítico, capaz de gerar reflexões mais abrangentes. O desejo de continuidade e a ambição de expandir o trabalho para outras regiões do país, com maior diversidade, foram temas recorrentes.

Em tempo, salientamos que, embora, na tradição sânscrita, *bhava* e *rasa* sejam substantivos masculinos, no campo dos estudos do *Rasaboxes* no Brasil tornou-se corrente o uso no feminino (“a *bhava*”, “a *rasa*”). Mantemos aqui a opção adotada por cada autora, na maioria dos textos acompanhando o uso consolidado na prática brasileira da área, ainda que não corresponda ao gênero original dos termos.

Este dossiê, portanto, convida o leitor a mergulhar em um universo de saberes que transcende as fronteiras disciplinares, revelando o *Rasaboxes* não apenas como técnica, jogo, ou prática teatral, mas como uma poderosa filosofia de trabalho e um campo fértil para a pesquisa e a criação em diversas áreas do conhecimento. Que a leitura destas páginas inspire novas experimentações, diálogos e a contínua proliferação dessa arte tão rica e transformadora.

Desejamos uma saborosa e **rásica** leitura!



**MUDANÇA, RESILIÊNCIA E ADAPTAÇÃO:
RASA NO CONTEXTO DE UMA ECOLOGIA CORPORAL-SOCIAL-AMBIENTAL
OU SABORES DE LIBERDADE... UM ENSAIO DE ALGUMAS IDEIAS...¹**

**CAMBIO, RESILIENCIA Y ADAPTACIÓN:
RASA EN EL CONTEXTO DE UNA ECOLOGÍA CORPÓREA-SOCIOAMBIENTAL
O SABORES DE LIBERTAD... UN ENSAYO SOBRE ALGUNAS IDEAS...**

**CHANGE, RESILIENCE AND ADAPTATION:
RASA IN THE CONTEXT OF A CORPOREAL-SOCIAL-ENVIRONMENTAL
ECOLOGY OR FLAVORS OF FREEDOM... AN ESSAY ON SOME IDEAS...**

Michele Minnick²

RESUMO

Esta palestra aborda a jornada e a evolução da prática de *Rasaboxes* no Brasil desde 2003. A autora explora a resiliência e a adaptação do trabalho, conectando-o a conceitos como a ecologia corporal-social-ambiental e o *Somatic Abolitionism* e detalha a estrutura do livro *Inside The Performance Workshop*, o qual contextualiza *Rasaboxes* dentro do trabalho de Richard Schechner, o *The Performance Workshop (TPW)*. Minnick também discute a importância da prática de *Shanta* como um estado de testemunho e a necessidade de se conectar com o corpo para enfrentar crises globais. Defende que *Rasaboxes*, combinado com a sabedoria da *Ayurveda*, pode ser uma ferramenta para a descolonização do corpo e da mente, promovendo a vitalidade, a ação político-social e a adaptação às mudanças constantes do mundo.

Palavras-chave: *Rasaboxes*, *Shanta*, Educação Somática, *Performance*, Crises, Processos Decoloniais, Mente e Corpo.

¹ Revisão e edição da Profa. Dra. Juliana Calligaris, da Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, de Campinas-SP; atriz, diretora, produtora cultural e coordenadora geral de produção do Seminário.

² PhD (*Performance Studies*, NYU), CMA (LIMS, NY), diretora, performer, produtora, educadora de movimento somático (*Dynamic Embodiment*) e fundadora da iniciativa interdisciplinar *Vital Matters*, baseada nas artes e práticas somáticas. Professora de *The Performance Workshop & Rasaboxes* desde 1998, também criando novas gerações de professoras/res da técnica, depois de Richard Schechner. Introduziu *Rasaboxes* no Brasil em 2003.

RESUMEN

Esta conferencia explora la trayectoria y evolución de la práctica de *Rasaboxes* en Brasil desde 2003. La autora explora la resiliencia y la adaptación de la obra, conectándola con conceptos como la ecología corporal, social y ambiental y el *Somatic Abolitionism*. Detalla la estructura del libro *Inside The Performance Workshop*, que contextualiza *Rasaboxes* dentro de la obra de Richard Schechner, *The Performance Workshop (TPW)*. Minnick también analiza la importancia de la práctica de *Shanta* como un estado de observación y la necesidad de conectarse con el cuerpo para abordar las crisis globales. Argumenta que *Rasaboxes*, combinada con la sabiduría del *Ayurveda*, puede ser una herramienta para la descolonización del cuerpo y la mente, promoviendo la vitalidad y la acción político-social. La práctica ayuda a liberarse del individualismo y a adaptarse a un mundo en constante cambio.

Palabras clave: *Rasaboxes*, *Shanta*, Educación Somática, *Performance*, Crisis, Procesos Decoloniales, Mente y Cuerpo.

ABSTRACT

This talk explores the journey and evolution of the *Rasaboxes* practice in Brazil since 2003. The author explores the resilience and adaptation of the work, connecting it to concepts such as body-social-environmental ecology and *Somatic Abolitionism*. She details the structure of the book *Inside The Performance Workshop*, which contextualizes *Rasaboxes* within Richard Schechner's work, *The Performance Workshop (TPW)*. Minnick also discusses the importance of *Shanta* practice as a state of witnessing and the need to connect with the body to address global crises. She argues that *Rasaboxes*, combined with the wisdom of *Ayurveda*, can be a tool for the decolonization of body and mind, promoting vitality and political-social action. The practice helps to break free from individualism and adapt to the constantly changing world.

Keywords: *Rasaboxes*, *Shanta*, Somatic Education, *Performance*, Crises, Decolonial Processes, Mind and Body.

Estou muito feliz de estar aqui com vocês. Estamos em Indaiatuba para unir pessoas de vários cantos do Brasil — creio que sou a parte **inter** do internacional — tomara que no próximo encontro tenhamos mais gente de outros países. Estamos aqui para trocar práticas, ideias, experiências, para lançar livros, para conversarmos sobre as nossas paixões e desafios. Que sorte.

Vamos falar primeiro das felicidades, da imensa gratidão que eu tenho por todos os laços profissionais e afetivos representados aqui — que acabaram tecendo muitas comunidades ao longo desses 20 anos — formando, reformando e reforçando uma rede de alunos, praticantes, facilitadores e teóricos. É uma

história gostosa de contar. Há muitas pessoas para agradecer.

I - Agradecimentos

Quero agradecer, primeiramente, a Juliana Calligaris³ e toda a equipe do Grupo de Teatro Estrada pelo esforço e delicadeza incrível com que produziram este evento, em particular a Erika Horn, que me recebeu em São Paulo, e a Paloma Dourado⁴ e Virgínia de Oliveira⁵, que me acolheram com tanto cuidado ao chegar aqui em Indaiatuba.

Quero agradecer a todos os meus colegas de *Rasaboxes* no Brasil: professores, alunos, produtores-colaboradores, tradutoras. Meu entendimento de *Rasaboxes* e minha maneira de ministrar oficinas foram se formando aqui no Brasil, paralelamente às minhas vivências nos Estados Unidos e em outros países. A oportunidade de trabalhar com vocês desde 2003, uns quatro anos depois do começo da minha própria jornada enquanto facilitadora deste trabalho, enriqueceu, tanto a minha vida pessoal quanto a minha vida artística e pedagógica, de uma maneira incomensurável. Vou falar mais sobre vocês, brasileiros, daqui a pouco. Antes, quero agradecer aos meus colegas facilitadores que, desde 1998, assim como eu, se apaixonaram por este trabalho e desde cedo ajudaram a alimentar a ideia de um dia escrever um livro, compartilhando-o com um público maior. E aqui estamos, com o livro publicado⁶. E, por último, quero agradecer a Richard Schechner, não só pela teoria e pedagogia que tanto formou a minha maneira de pensar e criar, mas também pela generosidade com que ele abriu portas e possibilidades para nós.

***Land Acknowledgment* (“Reconhecimento da Terra”)**

Nos Estados Unidos e no Canadá temos agora um hábito, na abertura de qualquer evento, apresentação, aula etc., de nos localizarmos no território onde estamos, primeiramente, reconhecendo que esse lugar não é “nosso.” Nomear os povos indígenas nos lembra que nenhum território na América do Norte (e nem na América do Sul) é nosso, e que estamos morando, trabalhando, estudando, amando e criando família em território roubado. Ainda mais importante, que temos muito trabalho a fazer em relação a esses povos, em relação à terra, água, e a tudo que vive ou até que viveu nesse lugar.

Claro que pode ser um ato vazio, feito pela obrigação da política do momento, um

³ Atriz, professora e diretora de Teatro, também produtora cultural, coordenadora geral de produção do Seminário.

⁴ Dramaturga e diretora, fundadora do Grupo de Teatro Estrada. Também é produtora cultural e foi uma das produtoras executivas do Seminário.

⁵ Respectivamente, fundadora, diretora e produtora do Grupo de Teatro Estrada e atriz do grupo.

⁶ BOWDITCH, Rachel; COLE, Paula Murray; MINNICK, Michele (Orgs.). *Inside The Performance Workshop. A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises*. London and New York: Routledge, 2023.

reconhecimento que não tem raiz no relacionamento das pessoas com o lugar. Mesmo assim, é importante falar. Eu acho que esse hábito já começa a ser uma prática também em alguns lugares e instituições no Brasil. Eu não estudei à fundo a situação aqui, porém me informei que o nome Indaiatuba é da língua tupi-guarani. Alguém pode falar mais sobre as raízes indígenas deste lugar?

[Intervenção Somática: Três Eixos, segundo Traci Haines e J. Miakoda Taylor⁷]

A iniciativa que eu criei durante os últimos dois anos — *Vital Matters* — tem como princípio fundamental, que o corpo é por onde tudo passa.

II - Cheiros e Sabores: A Minha Jornada com *Rasaboxes* no Brasil

Em 2002, há 22 anos atrás, vim ao Brasil pela primeira vez, apenas para assistir — não para apresentar nada — ao Encontro Laban, organizado por Regina Miranda, no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro. Eu vim, não só pelo interesse que tinha no material do Encontro, mas porque senti “um cheiro” de algo muito interessante em alguns colegas brasileiros que estavam no mestrado e doutorado de *Performance Studies* na NYU (*New York University*). Eleonora Fabião, professora na UFRJ e artista única da *Performance*, não só conseguiu hospedagem para mim com uma amiga dela em Botafogo, como também me deu uma lista de recomendações, de coisas imperdíveis, lugares e comidas favoritas dela, inclusive a recomendação de tomar suco de abacaxi com hortelã, que ainda hoje é um dos meus favoritos. Além de goiaba ou qualquer coisa de goiaba, mousse de maracujá... E o pão de queijo, então... Ah! Um prato de comidinha mineira! Água de coco, do próprio coco...

Falando com as pessoas e participando de oficinas ofertadas no Encontro, comecei a sentir “outro cheiro”, de um afeto, de um fluxo livre, de uma liberdade corporal, que me deu vontade de voltar o mais rápido possível para cá, para dar uma oficina de *Rasaboxes* e me conectar ao contexto de trabalho.

Numa oficina de cinco dias no Centro Laban, na Rua Alice, no Rio de Janeiro, conheci Adriana Bonfatti⁸, grávida do segundo filho dela, e Denise Zenicola⁹, que fez a ponte com a UNIRIO, através do Zeca Ligeiro¹⁰, para uma segunda oficina no mesmo ano. Fizemos, então, em maio de 2003, um curso de *Rasaboxes* (com alguns outros exercícios do *TPW – The Performance Workshop*) no contexto do Programa de Pós-graduação em Teatro/PPGT/UNIRIO (hoje Programa de Pós-graduação em Artes

⁷ Vide “Referências”.

⁸ Profa. Dra. Adriana Bonfatti, professora seminarista e articulista deste dossiê.

⁹ Coreógrafa, pesquisadora, bailarina e professora universitária. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professora Associada na Universidade Federal Fluminense – UFF.

¹⁰ Graduado em Direção Teatral pela UNIRIO. Doutorado em *Performance Studies* pela New York University. É Professor Titular da UNIRIO e Coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA).

Cênicas/PPGAC/UNIRIO).

Na UNIRIO, conheci Ana Achcar, que tem um artigo no livro [*Inside The Performance Workshop*], sobre *Rasaboxes* no treinamento do *clown* — que vai oferecer uma oficina aqui [durante este seminário]; a Joana Ribeiro¹¹, que várias vezes me convidou para participar de eventos e oficinas na UNIRIO; a Márcia Moraes¹² que, hoje, é uma das poucas pessoas que realizaram integralmente *The Performance Workshop*. Atualmente, ela reside em Berlim e não conseguiu vir para este seminário, infelizmente. Entretanto, ela ministrou aulas de *Rasaboxes* na Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna/EFAV (no Rio de Janeiro), na Pós-graduação em Preparação Corporal da EFAV, ao lado de Fernanda Guimarães¹³, que foi para a Polônia [trabalhar com *Rasaboxes*] e que também contribuiu com um artigo para o nosso livro [*Inside The Performance Workshop*] sobre o trabalho dela com atores de telenovela brasileira. Infelizmente, a Fernanda não pôde estar aqui conosco. Em 2003, veio Nara Keiserman, logo depois Adriana Maia¹⁴, que estão aqui também [neste seminário] e vão compartilhar com vocês suas práticas.

Em 2010, começou uma nova etapa, a partir de uma confusão de gênero! (Vejamos).

Em 2005, eu já havia ido para Florianópolis a convite de Marisa Napolini¹⁵ — então professora na UFSC — para fazer parte do projeto “Tubo de Ensaio”, a fim de apresentar um “trabalho em processo” e para ministrar uma oficina de *Rasaboxes*. A gente se conheceu (e ela conheceu um pouco o *Rasaboxes*) num evento do ATME, uma associação profissional e acadêmica de preparação corporal, em Nova Iorque. Marisa — *performer*, diretora, professora, escritora, produtora, também não está aqui conosco.

Em 2010, então, ela me convidou para participar no primeiro Vértice Brasil, um evento que faz parte de uma rede internacional de mulheres artistas de teatro: o *Magdalena Project*. Apareceu naquele evento — e na minha oficina — a Leticia Olivares¹⁶, que é a razão pela qual estamos aqui em Indaiatuba, pois foi ela quem apresentou a Juliana Calligaris, produtora deste seminário, ao *Rasaboxes*. Entretanto, o que foi realmente surpreendente foi a presença, naquele festival de teatro feito por e para mulheres, um certo Henrique Fontes, de Natal (eis a confusão de gênero causada por um e-mail enviado errado). Henrique também esteve naquela oficina e a gente ficou conversando sobre arte, política, *rasa* e dois anos depois, em 2012, fui pela primeira vez a Natal, para ministrar uma oficina de *Rasaboxes*. Conheci as tapiocas mais deliciosas do mundo e senti o cheirinho de um oceano Atlântico desconhecido.¹⁷ Em 2012, houve lá uma oficina de *Rasaboxes*, em que fizemos experiências com os

¹¹ Profa. Dra. Ana Achar e a Profa. Dra. Joana Ribeiro, professoras seminaristas e articulistas deste dossiê.

¹² Atriz, diretora e pesquisadora de *Rasaboxes*.

¹³ Preparadora de elenco, *coach* de atores, professora nas artes cênicas e terapeuta energética comportamental.

¹⁴ Profa. Dra. Nara Keiserman e a Profa. Dra. Adriana Maia, professoras seminaristas e articulistas deste dossiê.

¹⁵ Atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

¹⁶ Atriz, diretora e pesquisadora. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo – USP.

¹⁷ Apreendi também a expressão nordestina “um cheiro,” ou “um cheirinho,” como um termo de afeto, que sugere uma

elementos da natureza na praia e eu integrei — nessa oficina — coisas da prática somática de *Body Mind Centering*.

Em 2014, voltei para ficar dois meses em Natal, a fim de montar com o Henrique o espetáculo *Lamatown*, com texto de Clotilde Tavares, espetáculo de rua que foi apresentado em quatro lugares diferentes da cidade. Começamos o processo artístico com duas semanas de *Rasaboxes* e com exercícios de *TPW*. Os atores construíram personagens enraizados em *rasas* específicas e, com a ajuda da Adelvane Néia¹⁸ para o jogo de triangulação e outras técnicas de palhaçaria, conseguimos um espetáculo com um alto nível de produção com um grupo muito diverso de atores, em níveis de experiência.

Entre 2008 e 2019 voltei várias vezes para o Rio, com produção de Reiner Tenente, que trabalha com *Rasaboxes* para estudo e encenação de teatro musical e que apresentou um pouco do seu trabalho hoje à tarde [no primeiro dia de seminário] e fui conhecendo novas pessoas e novos lugares, inclusive o Teatro Amok¹⁹. Eu já ministrei oficinas até no salão de festas do condomínio de um amigo de uma amiga na Barra [da Tijuca, bairro do Rio de Janeiro].

Durante esse tempo, também publicamos vários artigos e uma “entrevista”²⁰. E muita gente no Brasil vem escrevendo dissertação de mestrado e tese de doutorado sobre *Rasaboxes*, incluindo algumas pessoas já mencionadas aqui. Nesse tempo, a Júlia Sarmiento [professora seminarista] terminou sua dissertação na UNIRIO, um trabalho que ela continua pesquisando e que compartilhou um pouco conosco hoje [durante a primeira oficina].

Os laços continuaram a ser costurados em Nova Iorque também, onde, em 2015, por exemplo, participou de uma oficina de *TPW*, o Fabio Salvatti, que hoje oferece oficinas anuais para o seu grupo de pesquisa, na Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Descobri que tem outros cheirinhos e sabores em São Paulo [capital], que estou começando a experimentar agora. Lá, eu acabei de conhecer um aluno de Narciso Telles, professor da Universidade Federal de Uberlândia; Narciso, que também foi participante daquela primeira oficina na UNIRIO, há 20 anos atrás. Este aluno me falou que *Rasaboxes* é matéria obrigatória lá.

E assim por diante. É impossível saber de todas as pessoas praticando ou facilitando *Rasaboxes* hoje em dia no Brasil. Tanto é que eu não sabia do trabalho que a Leticia [Olivares] e a Juliana [Calligaris] estavam fazendo aqui em São Paulo [capital e interior, respectivamente] até que a Juliana me mandou um e-mail dizendo que queria criar um Centro de *Rasaboxes* aqui em Indaiatuba. E aqui estamos.

intimidade animal de abraçar um ser amado.

¹⁸ Atriz, palhaça e diretora da Cia Humatriz Teatro: <<https://www.instagram.com/adelvane.neia/>>. Acesso em: 01 out. 2025.

¹⁹ Ver em: <<https://www.amokteatro.com.br/>>. Acesso em: 26 set. 2025.

²⁰ Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/ouvriouvet/article/view/39876>>. Acesso em: 14 set. 2025. Vide “Referências”

[Intervenção Somática/Rásica: Adaptação de “Dançando na Língua” (*Dancing on the Tongue*)²¹ por Erin Mee]

III - Engessamentos, Espalhamentos e Desterritorializações: O Livro *Inside the Performance Workshop*

Como vocês talvez já saibam, *Rasaboxes* é uma prática que foi inventada por Richard Schechner: diretor, teórico, editor, professor durante 50 anos na Universidade de Nova Iorque ou *NYU*. Essa prática emergiu nos anos ‘90, dentro de uma abordagem do treinamento do ator que teve o seu começo nos anos ‘60. *Rasaboxes* é uma fatia de um bolo muito maior, que se chama *The Performance Workshop*, ou *TPW*. O nosso livro situa *Rasaboxes* nesse contexto maior. Ele se intitula: *Inside The Performance Workshop: A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises* (em tradução livre: *Por dentro da Oficina de Performance: Um Livro Fonte/Referência para Rasaboxes e Outros Exercícios*). Ele é dividido em três partes: a primeira parte oferece uma curta história das origens do *The Performance Workshop*, junto com uma explicação das teorias fundamentais, com a prática da oficina, para o entendimento geral da disciplina de *performance studies* (ministrada por Schechner, ao longo de anos, na *NYU*). A segunda, e maior parte do livro é como se fossem instruções e explicações para realizar *The Performance Workshop*. É quase impossível transmitir na escrita os sabores e cheiros de uma oficina presencial com tantas propostas provocadoras e tantas experiências transformadoras, mas fizemos o máximo para dar uma ideia para quem não conhece e poder oferecer um norte para pessoas que já facilitam esta oficina ou exercícios a partir dela.

Na parte final do livro, estão aplicações do trabalho na televisão, palhaçaria, drama-terapia, ensino nas escolas de primeiro e segundo grau e ensino na graduação, entre outros.

Crossing the Line/Cruzando a linha

É interessante que, quando nós estávamos entrevistando o Richard para o livro, a gente perguntou qual seria, para ele, a parte mais fundamental do *TPW*, de que ele não abriria mão e ele não falou *Rasaboxes*, mas ***Crossings***, que eu acho que pode se traduzir como **Travessias** ou, talvez, **Cruzamentos**. *Crossings* é uma série de exercícios que ele foi elaborando ao longo de 30 anos, entre o período em que ele fundou o seu primeiro grupo de teatro, em Nova Iorque, até os anos ‘90, em que eu e outras pessoas começamos a facilitar *TPW*. Aqui vai um trecho da introdução do livro, que traduzi para compartilhar com vocês:

²¹ MEE, 2023. Vide “Referências”.

O fundamento de *TPW* é uma ideia aparentemente simples: “cruzar a linha.” A gente usa fita crepe para colocar linhas no chão, designando áreas distintas para o SER, FAZER, e ASSISTIR. Mundos inteiros, relacionamentos e histórias emergem do simples ato de cruzar uma linha, atravessar o espaço entre as linhas, encontrar outra pessoa e se virar para ficar face a face com ela. *Crossing the line* – cruzar uma linha, tem várias implicações – quebrar tabu, ultrapassar limites do que temos vontade de fazer, e **de ser visto fazendo**. Geralmente, quando você “cruza uma linha” nesse sentido, algo muda, irrevogavelmente. Às vezes, abrindo um mundo de vivência interna, e às vezes enfatizando uma teatralidade extrema e uma expressão plenamente encorpada, as linhas cruzadas são fronteiras performativas que facilitam jogos superficiais e profundos. Os métodos pedagógicos do *TPW* habilitam professores a facilitar esses cruzamentos de maneira às vezes muito cotidiana, às vezes extraordinária, às vezes assustadora e, frequentemente, divertida. Este trabalho é fruto dos impulsos sociais e estéticos libertários dos anos ‘60 e ‘70. Aqueles movimentos [sociais] e as várias formas de enfrentamento que, hoje em dia, para algumas pessoas parecem ser novas, não são. Desde que nós o conhecemos, este trabalho tem abraçado e celebrado diferenças de todos os tipos. Porém, a liderança pedagógica principal tem ficado nas mãos de um pequeno grupo de sete praticantes: de quatro americanos e outros três da Alemanha, Venezuela e Brasil. A maioria deles, brancos, heterossexuais (e mulheres). A resiliência e longevidade da abordagem de *TPW* consiste na capacidade incrível do que ele é capaz de incluir. Mesmo assim, há questões a serem consideradas para o futuro do trabalho:

1. Quais são as nossas tendências inerentes, não somente aquelas inerentes às nossas identidades, mas também como praticantes deste trabalho a longo prazo? Quais são as dinâmicas de poder incorporadas na própria estrutura deste trabalho, que nós e os futuros professores e facilitadores precisam examinar de perto?
2. O que as novas gerações vão trazer para o trabalho, com as suas experiências, campos de *expertise*, (*background*) cultural, que podem dar novas formas a este trabalho?
3. Quais poderiam ser os benefícios e quais os limites de adaptar esse trabalho para se fazer *online*? De outro lado, como essa coletânea de práticas profundas, encorpadas e suculentas, pode satisfazer a necessidade urgente de interagirmos presencialmente neste nosso mundo em fluxo?
4. Como os aspectos “interculturais” da prática, especialmente da *yoga* (que faz parte da preparação corporal e do aquecimento diário do grupo) e de *Rasaboxes*, podem continuar a ser uma fonte de diálogos e da construção de novas relações? (BOWDITCH; COLE; MINNICK, 2023, p. 7-8) (Tradução de Michele Minnick).

[Intervenção Performática/Encontros: Fale com alguém que você não conhece]

IV - O Mundo de hoje. O nosso contexto de hoje: A pandemia, mudança de clima, violência, guerra e as necessidades de hoje: Corpo, Sensação, Emoção, Ação

Esse trabalho precisa ser situado também no contexto cultural, social, ambiental e político. Tem uma citação de Don Hanlon-Johnson, teórico e praticante de métodos somáticos no livro *Bone, Breath and Gesture* (1995), ou *Ossos, Respiração e Gesto*. Johnson (1995) diz que:

O século 20 testemunhou uma brutalidade incompreensível contra a carne humana. As guerras globais e locais, genocídios, torturas e fomes politicamente direcionadas, ataques terroristas, a venda de crianças e mulheres para a prostituição e a violência deliberada contra familiares e vítimas de rua seriam mais do que suficiente para um não-terrestre nos condenar por negligência criminosa; as fibras musculares, fluidos e redes de sistema nervoso com que vivemos.

Claro que poderíamos dizer a mesma coisa do século 21, podemos até acrescentar.

V - *Somatic Abolitionism* / Abolicionismo Somático

Em 2020, após o homicídio de George Floyd pela polícia, em Minneapolis e, em particular, com a circulação do vídeo feito de um celular e que deu a qualquer pessoa com acesso à internet o poder de testemunhar os nove minutos e 29 segundos do policial Derek Chauvin com o joelho no pescoço de Floyd, ali houve uma mudança na cultura nos Estados Unidos, para o bem e para o mal. De um lado, houve uma reação global a este ato brutal, uma amplificação do movimento *Black Lives Matter* (“Vidas Negras Importam”). Nos Estados Unidos, nos círculos mais progressistas, em muitas universidades e instituições de Arte e Cultura, rolou (e continua rolando) uma avaliação rigorosa das questões de igualdade e um questionamento do programa de “*Equity, Diversity, and Inclusion*” (em tradução livre, “Equidade, Diversidade e Inclusão”) que, já com o título, sugere uma estranha rearticulação e estabelecimento dos próprios problemas que se está querendo eliminar. Diverso de quê? A palavra “incluir” sugere que há um grupo de pessoas no centro que vai “incluir” quem está na margem.

Enquanto isso a Direita, principalmente — mas não só, em estados do sul do país, logo começou a proibir o uso da chamada *Critical Race Theory* (em tradução livre, “Teoria da Crítica Racial”), um ato que foi nada mais do que uma proibição contra o ensino de História dos Estados Unidos para alunos de escolas públicas. A razão que sempre é dada é que focar no sofrimento só vai deixar os jovens brancos com uma sensação de culpa e sofrimento emocional por atos pelos quais eles não são responsáveis. Isso, sem a percepção de que não são nem os atos individuais que temos que encarar, mas sim o sistema social-cultural-político que foi construído ao longo dos 400 anos dessa História, de que todos nós participamos e em que os brancos ainda são privilegiados. Mais do que qualquer coisa, creio que é uma falta de consciência corporal achar que não carregamos o peso da história em nossos corpos, não importa se nossos ancestrais foram vítimas ou perpetradores.

O que é que isso tem a ver com o treinamento do ator? Com o jogo das emoções? Em um preâmbulo do livro *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena*²² (compilado por algumas colegas que estão aqui — e acho que esse livro estará à venda durante o Seminário, não é?), Tânia Brandão aborda a questão do corpo de uma maneira mais específica do que Johnson:

Expressão corporal: no texto, os termos surgem, de saída, no seu sentido mais amplo, diferente do jargão profissional. O principal foco pretende dimensionar como o corpo brasileiro se expressou ao longo da História do Teatro Brasileiro, um relato breve da história do corpo nesta dinâmica. Desenvolvê-lo implica em situar os caminhos sociais da expressão corporal: não

²² BONFATTI; RAMOS; TAVARES; MANHÃES; KEISERMAN (2021). *Vide* “Referências”.

apenas olhar o palco, mas sobretudo, olhar ao redor, esquematizar a trama existente entre o corpo social brasileiro e o corpo teatral. Corpo de exclusão, corpo reprimido, corpo-palavra, corpo transgressão, corpo moderno, intensidade corporal – estes conceitos foram pensados para permitir a realização deste percurso, da Colônia aos nossos dias. Afinal, saber do corpo é saber de limites, prisões, ataduras e amordaçamentos, instrumentos que, mesmo superados, deixam cicatrizes, na carne e na alma. Exigem, portanto, um conhecimento profundo, assim, o corpo, condenado ao longo da história a ser corpo do outro, se torna corpo de si (BRANDÃO, 2023, p. 20).

Isso também fala da experiência de vivenciar o seu corpo em culturas diferentes, o que frequentemente interrompe um certo conforto, uma certa percepção de um “**corpo de si**” e abre possíveis espaços para se conhecer e para conhecer o mundo com outro olhar, e as sensações de viver numa língua estrangeira. Os Estados Unidos e o Brasil têm histórias em comum e também se diferenciam em muitos aspectos, que também se experienciam no corpo — na pele. Cheiros e sabores que mostram que não existe neutro. Como o dramaturgo e teórico da Nigéria, Ngugi Wa Tiongo falou, e aqui ele foi contradizendo as palavras do diretor Peter Brook em seu livro, *The Empty Space*²³ – se referindo ao espaço de ensaio, e espaço do teatro, espaços de criação: “Não existe espaço vazio” (TIONGO, 1998). Eu diria que, da mesma forma, não existe corpo neutro. E se o corpo que está escravizado não é um corpo de si, também não é o corpo que faz do outro, escravo. Todos nós estamos possuídos por uma história que não vivemos, além das histórias que estamos vivendo.

Intervenção Somática: Aquecimento Básico

Agora voltamos a um momento de ruptura: estamos em maio de 2020. Sentindo a participação na conversa *on-line* e nas mídias sociais totalmente impotente e inútil, um desperdício de energia e emoção, eu parei de usá-las durante 18 meses, focando na conversa com meus círculos de trabalho, procurando maneiras de investigar a minha própria participação nessa minha cultura de supremacia branca. Tudo isso já fazia parte das minhas investigações acadêmicas e artísticas, mas não tinha chegado a ser uma prática somática. Encontrei o trabalho do Resmaa Menakem, terapeuta e autor do livro *My Grandmother's Hands*²⁴ (em tradução livre, *As Mãos de minha Avó*), que desenvolveu e continua elaborando, com esse livro e com uma equipe de facilitadores e um grupo internacional de participantes, o que ele chama de *Somatic Abolitionism* — abolicionismo somático. Ou seja, uma maneira de trabalhar o racismo do sistema num contexto comunal. Realizam encontros mensais do grupo maior e uma agenda de encontros com sua *triad* (tríade) semanalmente ou de duas em duas semanas, por aí. O objetivo desse trabalho nos grupos de corpos brancos – porque, como outros que trabalham a questão e a “carga” da raça neste momento, fazemos este trabalho em grupos de afiliação

²³ Edição brasileira: BROOK (2011). *Vide* “Referências”.

²⁴ MENAKEN (2021). *Vide* “Referências”.

de brancos e negros, para não retraumatizar quem já sofre os danos do racismo — o objetivo é gerar uma nova cultura. Uma cultura emergente que se forma na base dos momentos honestos compartilhados na intimidade, que não seja uma cultura baseada nos hábitos inconscientes do que Menakem chama de *White Body Supremacy* (em tradução livre: “Supremacia do Corpo Branco”). Ao contrário dos programas de *Equity, Diversity and Inclusion*, este trabalho é um compromisso de longo prazo.

Menakem sugere que vai demorar nove gerações para uma transformação. Tem muita coisa dessa prática — e a teoria por trás dela — para explicar e teorizar. Eu tenho o desejo de, um dia, juntar coisas dessa prática com práticas **rásicas**. Por enquanto, estou observando as mudanças grandes e pequenas que estão acontecendo em mim e nas minhas relações com pessoas e culturas brancas e negras, a partir deste estudo. Talvez a ferramenta mais importante dessa prática — que também existe nas práticas de *TPW* e *Rasaboxes* — seja a **pausa**. Um momento de silêncio em que dá para perceber as vibrações sutis, os movimentos minúsculos, as emoções travadas, reprimidas.

Shanta

Vou compartilhar um pouco agora sobre o meu trabalho com a ***Shanta***, o centro do *Rasaboxes* literalmente e, diria, do *TPW*, figurativamente.

Sabemos que há oito *rasas*, que são os **sabores** de oito estados emocionais básicos do *Natyashastra* e das práticas vivas de dança clássica indiana. Com a influência budista, *Shanta* foi introduzida e a usamos no centro do tabuleiro (normalmente, uma caixa vazia). É um estado que não é bem emocional, reconhecido justamente pela falta da energia de desejo ou aversão. Qual seria o sabor de *Shanta*? Talvez de água doce e limpa, que dá para beber. Aonde tem essa água?

No livro (BOWDITCH; COLE; MINNICK, 2023), eu falo um pouco sobre a minha relação com a *Shanta*, enquanto lugar para a prática de testemunhar.

Nas oficinas do Richard [Schechner] nos anos ‘90, *Shanta* foi frequentemente descrita como “luz branca”, que pode ser o resultado de equilibrar perfeitamente todas as outras cores **rásicas**, ou então como uma espécie de vazio, mas também possivelmente como “um bálsamo” ou “iluminação”— de qualquer forma, ficou claro que *Shanta* era um estado “mais alto”, diferente das outras *rasas*. Nós não tínhamos a permissão de entrar nela com frequência, porque quem entre nós é iluminado? É uma observação válida. Mas, quanto mais eu trabalhava com a *Shanta*, mais a *Shanta rasabox* tornou-se um convite essencial, um lugar fundamental para **praticar**. De muitas maneiras, *Shanta* virou o centro da minha pedagogia de *TPW* e *Rasaboxes*.

Ficou claro para mim o papel de *Shanta* no meu trabalho quando, como parte do processo de

me recuperar de uma crise de saúde devastadora, comecei a meditar. Experimentei vários métodos até achar o *Vipassana* e, a partir disso, comecei a praticar numa forma chamada de *Insight Meditation* (em tradução livre: “Meditação da Revelação”), que é uma adaptação do *Vipassana* por um grupo de americanos. O foco inicial é a respiração, para enraizar a mente nas sensações corporais. Essa prática nos encoraja a desenvolver um senso de equanimidade, para que possamos encontrar qualquer pessoa, circunstância, pensamento ou emoção com uma qualidade de amplitude, uma mentalidade espaçosa, em vez de apego ou aversão. Enquanto estou facilitando *Rasaboxes*, eu apresento a *Shanta rasabox* como um lugar para treinar essa habilidade, comumente chamada de *mindfulness* (em tradução livre, “atenção plena”) e para praticarmos o papel da testemunha.

A minha versão de *Shanta* dentro do jogo de *Rasaboxes* não é o de fechar o olho e ficar lá, mesmo que às vezes também seja necessário. É uma posição de enfrentar — abertamente, porosamente — uma *Shanta*; uma *Shanta* enraizada na terra, uma *Shanta* terrestre, talvez até uma *Shanta* guerreira, que tem um papel essencial dentro do coletivo — de pessoas e de *rasas*.

Eu diria que estamos, todos nós, desregulados, por não termos digerido, nem processado, nem passado realmente por nenhum período significativo de luto coletivo em relação a uma pandemia mundial que mudou tudo. E por causa das mudanças rápidas de temperatura, as ameaças e acontecimentos de desastre: água, fogo, seca, a escassez da produção de comidas, desmatamento da floresta Amazônica... Até mesmo se a sua mente — seu cérebro — não está entendendo isso, o seu corpo está, porque nós somos Terra, nós somos o Cosmos. A Ciência-Medicina-Filosofia *Ayurveda*, que existia antes do *Natyashastra*, nos ensina isso. Cada **sabor** (*rasa*, que é associada com o elemento água), doce, amargo, azedo, salgado etc., é composto por uma combinação de elementos. Os sabores das comidas nos nutrem e formam um dos nossos cinco corpos; por exemplo: o corpo físico, que é feito das frutas e verduras e carnes da terra. Em vez de nos nutrir, nós nos distraímos com os nossos aparelhos, vamos acelerando e acumulando... Então estamos, todos nós, precisando de uma certa medida de terapia — não no sentido de fazer terapia individual, mas estamos precisando mesmo de sair do individualismo que está nos deixando doentes.

Uma das influências do Richard [Schechner], na teorização de *rasa* num contexto ocidental, foi a pesquisa do Michael Gershon (1998), neurogastroenterologista e autor de *The Second Brain — O Segundo Cérebro*, que se trata do “cérebro” do ventre e das entranhas (intestino) — o sistema nervoso entérico. A meu ver, esse “cérebro” está acordando e fazendo muita bagunça, porque ele sabe — sem ser processado pelo cérebro do sistema nervoso central, que lida com as questões da sobrevivência da gente — que estamos em crise, que estamos numa crise que não é delimitada por fronteiras nacionais, divisões políticas etc. Mas, e se Richard tem razão, e se *Rasaboxes* pode ser uma maneira de conscientizar as mensagens que recebemos desse “cérebro” e de, até, treiná-lo? Quem sabe?

Naturalmente, não queremos pensar sobre essa crise, e talvez não seja o **pensar** que nos guiará às soluções.

Um movimento para a igualdade, um movimento para o restabelecimento de um equilíbrio entre a Terra e os seres que moram nela e o ser humano, um movimento não só de honrar a vida e os direitos dos povos indígenas, entretanto de “virar indígena” também — seguindo a botânica Robin Wall-Kimmerer (2013), autora de *Braiding Sweetgrass* (em tradução livre: *Trança de Capim-Doce*) — em relação aos territórios que habitamos; esse movimento é, necessariamente, um movimento anticapitalista. E, neste sentido, eu acredito que o estudo de *Rasaboxes* junto com o estudo de *rasa* no contexto **ayurvédico**, tem muito a oferecer neste momento. Ou seja, precisamos, neste momento, de práticas que não obedeçam às regras do capital. Estamos precisando, mais do que nunca: ritual, jogo e de exercitar e liberar os fluxos de energia que vão nos sustentar no processo de adaptação que o mundo está exigindo de nós. Também, precisamos de disciplina. Como fala a autora de *science fiction* (ficção científica), Octavia Butler (2020), *God is change. Shape change*: “Deus é a mudança. Molda a mudança”.

Hoje em dia, eu estou usando práticas e princípios de *Rasaboxes* e de *rasa* cada vez mais com não atores, com crianças em escolas públicas, inventando maneiras de adaptá-los para um trabalho mais sutil, com pessoas que atendo em sessões individuais de educação e terapia pelo movimento somático e, como fizemos há alguns minutos atrás²⁵ com o público, nos eventos. Criei uma iniciativa que se chama *Vital Matters*²⁶ (em tradução livre, “Assuntos Vitais”), que integra parcerias e colaboração com artistas, pessoas e organizações que trabalham com a justiça social e ambiental tendo como base as práticas somáticas. A fim de enfrentar os desafios de hoje, precisamos de **todes nós** para podermos nos adaptar às mudanças que não vão parar, ao mesmo tempo em que revisitamos o nosso passado coletivo. Então, temos que quebrar o círculo fechado, falar com quem você não concorda, sobre valores que temos em comum: a saúde, a paz, água para beber, ar para respirar.

Rasa, dentro ou fora do tabuleiro, misturada com outras práticas, pode alimentar um processo de criação de trabalhos artístico-político-sociais. Pode ser uma força para esta transformação. *Rasa* para a vitalidade, para o sistema imunológico. A saúde da gente **faz parte** da nossa capacidade de reagir e agir social e politicamente. Se não ficamos com mais nada da experiência de sobreviver à pandemia, espero que possamos, ao menos, nos lembrar que sobrevivemos e nunca esquecer disso. *Rasaboxes* e outros exercícios do *TPW* podem fazer parte de uma descolonização da mente e do corpo. A conexão com a *Ayurveda* associada à experiência de vivenciar as *rasas* na natureza permite uma identificação e colaboração com a Terra e com os elementos e seres que nos sustentam e que nós temos

²⁵ No meio da palestra, Michele Minnick propôs um experimento de sabores com a plateia, como pode ser visto no vídeo completo do evento de abertura do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, disponível em: [Palestra de Abertura de Michele Minnick no I Seminários Internacional de Rasaboxes ISIR](#). Acesso em: 08 set. 2025. Vide “Referências”.

²⁶ Disponível em: <https://vitalmatters.net/about>. Acesso em: 08 set. 2025.

que sustentar. E também, permite recebermos a medicina que precisamos da própria paciente: a Terra.

Para terminar. No *Natyashastra*, o Bharata-Muni²⁷ diz que o *natya* (a prática de performance) não tem limite, porque *rasa* não tem limite. Quando estávamos entrevistando o Richard [Schechner] para o livro (BOWDITCH; COLE; MINNICK, 2023), perguntamos por que ele tinha a confiança de que éramos as pessoas certas para levar esse legado para frente. Ele falou que sabia que eu e a Paula [Murray Cole], que fomos da primeira geração de facilitadores do *The Performance Workshop (TPW)*, iríamos ser fiéis aos princípios do trabalho sem ficarmos escravas dele. Quando tomamos a responsabilidade de treinar outras pessoas, foi necessário entender muito bem o que era o trabalho do próprio Richard, para depois, ao longo dos anos, elaborarmos os nossos caminhos dentro do trabalho. Já aconteceu isso muito no Brasil e estou muito feliz de estar aqui para testemunhar e participar de suas elaborações. Quem quer estudar mais o trabalho como um todo, acho que vai ter uma chance, aqui e nos Estados Unidos num futuro próximo. Um grupo de cariocas que está bem representado aqui, num certo momento começou a chamar-se de “as **rásicas**”, sem saber que uma palavra muito parecida é usada na Índia para falar de pessoas educadas em teatro, em *rasa*, no sentido de gozo estético: *rasika*. Então, querides, aproveitem as riquezas dos próximos dias, e sejam sempre **rásicas-rasikas**.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana *et al.* Uma jornada com *Rasaboxes* – Entrevista com Michele Minnick. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 234-246, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39876>>. Acesso em: 14 set. 2025

BONFATTI, Adriana; RAMOS, Enamar; TAVARES, Joana; MANHÃES, Juliana, KEISERMAN, Nara (Orgs.). **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

BOWDITCH, Rachel; COLE, Paula Murray; MINNICK, Michele (Orgs.). **Inside The Performance Workshop**. A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises. London and New York: Routledge, 2023.

BRANDÃO, Tania. Preâmbulo: O Corpo do Outro e o Corpo de Si: por Uma História Brasileira de Expressão Corporal. *In: Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

BROOK, PETER. **O Espaço Vazio**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

BUTLER, Octavia. **Parable of the Sower**. New York: Grand Central Publishing, 2020.

²⁷ Considerado o autor (ainda que simbólico) do *Natyashastra*, escrito provavelmente entre os anos 200 A.E.C e 200 E.C. Bharata, significa “ator”, Bharatamuni, o autor do tratado, seria o sábio Bharata. Fonte: Wikipédia.

GERSHON, Michael D. **The Second Brain**. New York: Harper Perennial, 1998.

HAINES, Staci K. **The Politics of Trauma**. Berkeley: North Atlantic Books, 2019.

JOHNSON, Don Hanlon (Org.) **Bone, Breath, and Gesture: Practices of Embodiment Volume 1**. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1995.

MEE, Erin B. Dancing on The Tongue. *In*: BOWDITCH, Rachel; COLE, Paula Murray; MINNICK, Michele (Orgs.). **Inside The Performance Workshop**. A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises. London and New York: Routledge, 2023.

MENAKEM, Resmaa. **My Grandmother's Hands: Racialized Trauma and the Pathway to Mending our Hearts and Bodies**. Las Vegas: Central Recovery Press, 2017.

TIONGO, Ngugi Wa. **Penpoints, Gunpoints and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa**. New York: Oxford University Press, 1998.

WALL-KIMMERER, Robin. **Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants**. Minneapolis: Milkweed Editions, 2013.

Arquivos Audiovisuais:

MESA REDONDA: *Rasaboxes*. Indaiatuba/Teatro Estrada: <https://www.youtube.com/@TeatroEstrada>, 11 de fev. de 2024. Disponível em: <[Mesa Redonda - Rasaboxes](#)>. Acesso: 8 mar. 2025.

PALESTRA DE ABERTURA DO I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES/ISIR*. Indaiatuba/Cia Trilhas da Arte: <https://www.youtube.com/@TRILHASdaARTE>, 10 mai. De 2025. Disponível em: <[Palestra de Abertura de Michele Minnick no I Seminários Internacional de Rasaboxes ISIR](#)>. Acesso em 8 set. 2025.

Site:

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES/ISIR/2024* <[ISIR](#)>. Acesso em: 10 mar. 2025.

Outros Recursos:

Vital Matters: www.vitalmatters.net

J. Miakoda Taylor: [S2 - Ep#14 - Miakoda, a BIPOC-healer of racial divides, shares their experience of this dramatic moment - Roots of Change](#)

The Performance Workshop and Rasaboxes: www.rasaboxes.com

Black Octopus Society (Somatic Abolitionism with Resmaa Menakem): blackoctopussociety.com



**IMPULSO DE AÇÃO:
UM DIÁLOGO ENTRE O SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE
ANÁLISE DO MOVIMENTO E O *RASABOXES***

**IMPULSO DE ACCIÓN:
UN DIÁLOGO ENTRE EL SISTEMA DE ANÁLISIS DE MOVIMIENTO
LABAN/BARTENIEFF Y *RASABOXES***

**ACTION DRIVE:
A DIALOGUE BETWEEN THE LABAN/BARTENIEFF MOVEMENT
ANALYSIS SYSTEM AND *RASABOXES***

Adriana Bonfatti¹

<https://orcid.org/0000-0002-4040-6174>

RESUMO

Acreditando na exploração lúdica das alternâncias rítmicas do movimento como caminho para expansão do vocabulário do artista cênico, este artigo apresenta uma investigação pedagógica na qual a metodologia do *Rasaboxes* é processo para experimentação e incorporação das variações rítmicas dos “Impulsos de Ação” (*Action Drive*) do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento.

Palavras-chave: Sistema Laban/Bartenieff, análise do movimento, *Rasaboxes*, dinâmicas do movimento, formação do artista cênico.

RESUMEN

Creyendo en la exploración lúdica de las alternancias rítmicas del movimiento como una forma de ampliar el vocabulario del artista escénico, este artículo presenta una investigación pedagógica en la que la metodología *Rasaboxes* es un proceso para experimentar y encarnar las variaciones rítmicas de los “Impulsos de Acción” del Sistema de Análisis de Movimiento Laban/Bartenieff.

Palabras clave: Sistema Laban/Bartenieff, análisis de movimiento, *Rasaboxes*,

¹ Adriana Ferreira Bonfatti. Mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO). Integrante do Programa de Pós-graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC-UNIRIO). Docente do Bacharelado em Atuação Cênica da Escola de Teatro da UNIRIO. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento (UNIRIO). Analista Laban de Movimento (CMA) certificada pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*. Docente convidada na Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (RJ). Membro do Centro Laban-Rio. Colaboradora do Grupo de Pesquisa Artes do Movimento (UNIRIO/CNPQ). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Sistema Laban/Bartenieff (UFRJ/CNPQ). Atriz, bailarina, preparadora corporal e diretora de movimento. Artista colaboradora da Cia Regina Miranda e Atores Bailarinos do Rio de Janeiro.

dinâmica del movimiento, formación del artista escénico.

ABSTRACT

Believing in the playful exploration of rhythmic alternations of movement as a path to expanding the vocabulary of the performing artist, this article presents a pedagogical investigation in which the Rasaboxes methodology is a process for experimenting and embodying the rhythmic variations of the “Action Drives” of the Laban/Bartenieff Movement Analysis System.

Keywords: Laban/Bartenieff System, movement analysis, Rasaboxes, dynamics of movement, training of the performing artist.

Conheci o *Rasaboxes* em 2003 através de uma oficina intitulada *Corpo Emocional*, ministrada por Michele Minnick² no Centro Laban-Rio³. Desde então, venho trabalhando com um grupo de artistas, pesquisadores e docentes que atuam coletivamente em ações artístico-formativas e em organização de eventos acadêmicos e publicações voltados para o aprofundamento nas pesquisas e práticas do *Rasaboxes* no Brasil.

Além do meu interesse pelo *Rasaboxes*, tenho também em comum com Minnick uma trajetória de formação e prática profissional no Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento⁴. E foi como Analista Laban de Movimento (CMA)⁵ que observei a presença deste Sistema em suas oficinas de *Rasaboxes*. Percebo o Sistema L/B em suas propostas de aquecimento, nos exercícios e princípios de Irmgard Bartenieff (como o *grounding* / enraizamento e a respiração como propulsora do movimento), na maneira como conduz a disponibilização do corpo antes de entrar nas caixas (*boxes*), na atenção dada ao corpo em relação ao espaço e às dinâmicas do movimento, no modo como encaminha e comenta os processos de improvisação e criação, e no tema labaniano da contínua relação de transformação entre interno/externo como suporte da expressão.

² Michele Minnick – (PhD, CMA) performer, diretora, pesquisadora, *master teacher of Rasaboxes*. Analista Laban de Movimento (CMA) pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*. Radicada em Baltimore, Maryland. Ensina e desenvolve *The Performance Workshop e Rasaboxes* nos Estados Unidos desde 1999 e no Brasil desde 2003. É coautora do livro *Inside the performance Workshop – A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises*. New York: Routledge, 2023.

³ O Centro LABAN-Rio (1994/Rio de Janeiro) é um espaço de artes cênicas, cultura, educação criativa e sede da Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos (RJ); é dirigido pela coreógrafa e Analista Laban de Movimento, Regina Miranda.

⁴ Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento, daqui para frente, Sistema L/B. Criado inicialmente por Rudolf Laban e posteriormente expandido nos EUA pelo trabalho de Irmgard Bartenieff. É também conhecido como Análise de Movimento Laban/Bartenieff (*Laban/Bartenieff Movement Analysis*) ou Estudos Laban de Movimento (*Laban Movement Studies*), ou ainda Estudos Laban/Bartenieff do Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Studies*).

⁵ CMA – *Certified Movement Analyst*. Certificado profissional de Analista de Movimento, qualificado pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS®) (Nova York-EUA). Um CMA utiliza o Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento como estrutura para observação, síntese e análise do movimento humano considerando seus componentes estruturais, espaciais, rítmicos e de forma. No Brasil, um/a CMA tem sido nomeado/a de Analista Laban de Movimento.

Em entrevista publicada na *Revista Ouvirouver*⁶, Minnick declara que os princípios, conceitos e temas⁷ do Sistema L/B foram incorporados ao seu trabalho como entendimento do movimento humano em si. E que, embora ela nem sempre utilize *ipsis litteris* seu extenso vocabulário, o Sistema L/B integra e compõe a sua compreensão, sua percepção e maneira de ver e ensinar *Rasaboxes*.

Como Analista Laban de Movimento, docente e artista que pratica e pesquisa há mais de 30 anos esta linguagem, acredito que o Sistema seja uma proposta significativa para a formação e trabalho corporal do artista cênico na contemporaneidade. Tenho me interessado em investigar modos de aprofundar as questões próprias do e sobre este Sistema, criar estratégias, dispositivos e concepções específicas que possam contribuir para o aprofundamento do trabalho do ator sobre si e seus propósitos — em diálogo com reflexões de Quilici (2015, p. 151-161). Interessa-me pesquisar e explorar, nos espaços de sala de aula e de ensaio, metodologias e processos de sensibilização, percepção e criação artística a partir do Sistema L/B, entendendo que ser artista cênico no mundo contemporâneo “é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e expressão” (LOUPPE, 2012, p. 69). Me inquieta perscrutar este instrumento (o corpo em movimento) e as infinitas possibilidades de expressão poética deste corpo a partir de uma perspectiva labaniana, onde as relações entre sujeito e objeto, analisador e analisado são porosas, dinâmicas e geradoras de novos sentidos e subjetividades.

É neste meu percurso de investigação que (re)crio um diálogo com o *Rasaboxes*, ou seja, pensar de que maneira o *Rasaboxes* pode abrir possibilidades para experimentação e (en)(carn)ação do Sistema L/B. E, concomitantemente, de que maneira o Sistema L/B poderia propor percursos e dispositivos para uma vivência mais significativa, funcional e expressiva do corpo poético no jogo do *Rasaboxes*.

Neste artigo, destaco e compartilho uma das etapas de trabalho — inserida em/de um processo mais longo — que venho realizando tanto na prática do *Rasaboxes*, como no ensino/experimentação do Sistema L/B⁸. Mais especificamente, como tenho abordado o estudo e exploração de *Action Drive/ Impulso de Ação* (LABAN, 1974) na relação dialógica entre estes dois campos de treinamento e prática do artista cênico.

Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento

⁶ Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326517072_Uma_jornada_com_rasaboxes_-_Entrevista_com_Michele_Minnick. Acesso em: 15 mar. 2025.

⁷ Sobre princípios, conceitos e temas do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento, consultar referências bibliográficas.

⁸ Esta pesquisa faz parte dos estudos desenvolvidos em minha tese de doutorado *Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento – estudos sobre a formação do artista cênico*, disponível em <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13561/Tese%20Adriana%20Bonfatti%20capi%cc%81tulos%20autorizados%20pdfA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 mar. 2025.

O Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento é um sistema teoricamente complexo e poético criado e desenvolvido a partir do trabalho de Rudolf Laban⁹ [1879-1958] e Irmgard Bartenieff¹⁰ [1900-1981] cujas “teorias, princípios e terminologia tornaram possível descrever, criar, experimentar, analisar e registrar o movimento humano” (CASCHIERO, 1998, p. 9) em seus aspectos funcionais, expressivos e comunicativos.

Neste sistema, podemos abordar o movimento corporal a partir de sua menor unidade até a sua organização mais complexa em contextos como as performances artísticas e sociais, ações físicas, partituras, coreografias etc., tendo como uma de suas referências as quatro principais categorias que atualmente o constituem, a saber: Corpo (*Body*), Esforço (*Effort*), Forma (*Shape*) e Espaço (*Space*).¹¹

De uma maneira bastante sintética, ao abordar um movimento, a partir da categoria Corpo, procuramos perceber **o quê** se move. Esta categoria refere-se ao estudo do corpo em si, descreve como o corpo está se organizando e quais conexões ósseas e musculares estão sendo enfatizadas, fornecendo uma terminologia que nos permite abordar características estruturais e físicas do corpo humano em movimento. Dispõe também de vocabulário específico que distingue as partes do corpo e como elas se relacionam; identifica onde o movimento inicia no corpo, o seu percurso e a sua finalização; distingue se uma frase de movimento acontece de maneira sequencial, sucessiva ou simultânea. Entre outros aspectos, aborda-se aqui também o sistema locomotor básico e ações como giros, quedas, deslocamentos, saltos, gestos, equilíbrio e torções. A temática abordada nesta categoria foi predominantemente sistematizada a partir dos estudos realizados por Irmgard Bartenieff, tendo como referência as teorias de Laban. Dentre outros trabalhos, destaca-se a técnica dos *Bartenieff Fundamentals*¹².

⁹ Rudolf Laban (1879, Bratislava - 1958, Weybridge). Foi artista plástico, dançarino, coreógrafo, pesquisador e teórico da dança/movimento. Considerado um dos fundadores da dança moderna europeia e uma das figuras mais importantes na história da dança do séc. XX. Teve seu trabalho estendido através de inúmeros colaboradores, sendo os mais conhecidos Mary Wigman, Kurt Jooss, Sigurd Leeder e Irmgard Bartenieff. Seu trabalho estabeleceu as bases para a *Laban Movement Analysis*, a *Labanotation (Kinetography Laban)* e outros desenvolvimentos como do ensino da dança, da terapia pelo movimento etc.

¹⁰ Irmgard Bartenieff (1900, Berlim - 1981, Nova York). Aluna e assistente de Rudolf Laban e dançarina em sua companhia de dança. Pioneira na disseminação dos estudos labanianos nos EUA. Atuou e teve múltiplos interesses ligados à investigação prática e teórica no campo do movimento. Foi também coreógrafa, professora, fisioterapeuta, etnologista da dança, excelente notadora (*notator*), terapeuta do movimento, historiadora da dança e ativista. Especializou-se na área de terapia corporal unindo seu conhecimento em dança e Labanotação (*Labanotation*). Criou e desenvolveu uma técnica denominada *Bartenieff Fundamentals*.

¹¹ Esta perspectiva da estruturação do Sistema L/B em categorias é apresentada pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*. <https://labaninstitute.org/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

¹² Os Fundamentos de Bartenieff (conhecidos também como BFs) consistem numa série de conceitos, princípios e práticas corporais somáticas desenvolvidas por Irmgard Bartenieff aplicando os conceitos e teorias de movimento de Rudolf Laban. Os BFs têm como proposta a integração biomecânica, a coordenação, a habilidade e a eficiência em todos os padrões de desenvolvimento. Nesta prática, ossos, músculos e nervos não são abordados isoladamente, mas sim através de Correntes-Cinestésicas que conectam diferentes estruturas num todo Integrado. Este trabalho tem como grande diferencial (incentivador para o artista cênico) o fato de serem trabalhados em um contexto que encoraja a expressão individual e o total engajamento psicofísico.

Na categoria Esforço, estaremos atentos à perspectiva de **como** o corpo se move, como o movimento é *performed*, quais as dinâmicas estão sendo acionadas, os aspectos qualitativos que estão sendo articulados no movimento; *the feeling-tone*, a textura, a cor. É uma percepção do movimento com foco na qualidade e não na quantidade. O esforço vai expressar a atitude interna daquele que se move e o investimento da energia empregada no tônus muscular em relação aos quatro fatores básicos: fluxo, espaço, peso e tempo.

Com a referência da categoria Forma teremos a informação de **com quem** o corpo se move. Esta categoria versa sobre a capacidade do corpo estar constantemente ganhando forma e se (trans)formando ao se relacionar consigo mesmo e com o meio ambiente (outras pessoas, objetos etc.); refere-se às mudanças no volume do corpo e à sua capacidade/habilidade para adaptar-se de acordo com suas necessidades; é o corpo criando formas no espaço a partir da relação (COTTIN; LOUREIRO, 2012).

Na categoria Espaço procuramos perceber **onde** o corpo se move. Se refere ao lugar onde nos movemos, trata das proximidades, direções, percursos, das linhas de tensões; das localizações configuradas a partir da conexão do corpo em movimento no espaço. Laban aborda aqui a arquitetura do movimento humano, descrevendo neste estudo um complexo sistema em que a “arquitetura do corpo” dialoga com a “arquitetura do espaço” (LABAN, 1974).

Esta abordagem do sistema, enquanto categorias distintas, costuma ser compartilhada em processos de ensino ou na criação cênica, pois facilita didaticamente a observação, percepção, descrição e experimentação do corpo em movimento. No entanto, é importante enfatizar que o Sistema L/B é bem mais amplo e complexo que esta organização. Estas quatro categorias compõem e estruturam o Sistema no que podemos chamar de seções temáticas; elas estão entrelaçadas e são intrínsecas a todo e qualquer movimento — interagem e se modificam continuamente —, sendo que tópicos de uma ou outra categoria podem se manifestar por meio de diferentes graus de relevância, ênfase e importância de acordo com o contexto.

Sublinhamos que ao optar por perceber e vivenciar o movimento a partir de uma ou outra categoria, cada uma delas irá produzir diferentes modos de compreensão, experiência e sensação de si e do meio em que vivemos. Nesse sentido, um movimento pode ser explorado e apreciado através de uma perspectiva corporal, com uma atenção mais voltada para melhorar a sua função e habilidade; ou através da imersão nos fraseados rítmicos das qualidades de peso, espaço, tempo e fluxo enquanto expressividade; pode-se optar ainda por focar o interesse nas transformações da forma do corpo ou nas relações do corpo com o espaço; e também podemos abordar intelectualmente com o objetivo de interpretar seu significado em termos mais abstratos.

Embora tenha começado a ser delineado no início do século passado, podemos dizer que, ainda

hoje, os trabalhos teóricos e práticos de Laban permanecem como uma das importantes linguagens em domínios e contextos diversos nos quais o movimento se coloca como questão. Para Schlicher (*apud* FERNANDES, 2007, p. 15), suas práticas criaram as bases para gerações futuras explorarem a natureza simbólica e linguística da dança. E, segundo Louppe (2021, p. 103), uma das genialidades de Laban

[...] consistiu, sobretudo, em considerar o corpo “em movimento”, e não um corpo fantasiosamente originário, imóvel, no qual o movimento viria a imprimir a sua marca. A partícula linguística que liga os termos “corpo” e “movimento” (e também a “dança”) deveria ser sempre “em” e não “e”.

Quando nos referimos e nos debruçamos sobre a partícula do corpo **em** movimento, estamos falando **em** vida, de um corpo **em** processo de devir, que se forma e se transforma continuamente não de maneira isolada, mas a partir e **em** relação com o mundo. Laban percebia o mundo não como uma realidade estática, e sim como uma realidade sempre em processo de transformação, como é o próprio movimento.

O que, então, chamamos atualmente de Sistema Laban ou Análise Laban do Movimento (*Laban Movement Analysis - LMA*) consiste numa espinha dorsal criada por Rudolf Laban somada a uma série de pesquisas e estudos práticos/teóricos — incluindo os de Irmgard Bartenieff —, que vem sendo continuamente aprofundados e desenvolvidos nas reconhecidas instituições educacionais labanianas e também por inúmeros artistas e pesquisadores interessados pelo movimento.

Categoria Esforço

É no contexto da categoria Esforço que está inserido o tema labaniano deste artigo, o *Action Drive*, traduzido para o português como “Impulso de Ação” (conhecido também como “Ações Básicas de Esforço”), com o qual irei dialogar com o *Rasaboxes*.

Como já mencionado, ao abordarmos o movimento a partir desta categoria estaremos mais atentos em **como** o corpo se move, quais as qualidades dinâmicas estão sendo acionadas. Corresponde ao estudo sobre a estrutura dinâmica do movimento em suas combinações rítmicas de peso, espaço, tempo e fluxo.

A tradução ao pé da letra da palavra Esforço para o português não nos ajuda muito a compreender esta categoria, pois Esforço, aqui abordado, não está relacionado a algo que fazemos com dificuldade e empenho, como nos dá a entender na língua portuguesa. O termo original utilizado por Laban em alemão foi *Antrieb*, que pode ser traduzido por impulso, estímulo, propulsão, ímpeto para o movimento. Para Laban (1994, p. 249, tradução minha)¹³,

¹³ No original: “Le mot effort ne signifie pas seulement la façon exagérée et inhabituelle de “faire un effort”, mas exprime le

A palavra esforço não significa apenas a maneira exagerada e inusitada de "fazer um esforço", mas expressa o simples fato de gastar energia. Mesmo a menor atividade requer algum esforço. Não importa se esse gasto é mais físico ou mental [...].

Segundo o autor, o conceito de Esforço enfatiza como cada movimento humano está indissolúvelmente ligado a um esforço, que é sua origem e seu aspecto interno, estando intimamente relacionado à intenção e à expressão do indivíduo. Neste contexto, há uma variação dessas qualidades expressivas e, mesmo que sutis, elas sugerem diferentes conotações aos movimentos e revelam um estilo pessoal de se mover. Laban nomeou quatro aspectos qualitativos do movimento conhecidos e nomeados em português como Fatores de Esforço ou Fatores Básicos de Esforço: peso, espaço, tempo e fluxo. Cada um deles opera em um *continuum* entre polaridades nomeadas de elementos.

A seguir, um esclarecimento bem sintético de cada um destes fatores e seus elementos, objetivando uma compreensão do trabalho do Sistema L/B na relação com a metodologia do jogo do *Rasaboxes* que irei apresentar.

O **fator peso** expressa a atitude daquele que se move em relação à utilização do seu peso corporal, em diálogo permanente com a gravidade. Afirmação e sensação do corpo. É o fator de movimento que tem maior relação com a fisicalidade, com a força muscular. O peso, enquanto qualidade do movimento, não pode ser confundido com o peso do corpo por si só (quantos quilos um corpo pesa), mas está relacionado com o engajamento do corpo em função de uma intenção ao se mover. Como elementos do fator peso, temos:

- Peso leve: esta qualidade expressiva do movimento necessita de uma constante organização do corpo ou partes do corpo no sentido de diminuir o efeito da gravidade. A expressão de corpo em movimento que tenta minimizar o peso corporal.
- Peso forte: “Ser forte no movimento significa lutar contra, é resistir à atração da gravidade” (LOUREIRO, 2013, p. 31). É firme, poderoso. É sentir que “o corpo pode mover montanhas” (MIZENKO, 2018, p. 178). Podemos também, por exemplo, ver o suporte corporal do peso forte em uma conversa onde alguém expõe e não abre mão de um determinado ponto de vista.

O **fator espaço** expressa a atitude de como aquele que se move está *attending* no espaço. O espaço enquanto qualidade do movimento não se refere ao escopo ao nosso redor, mas à atitude de atenção daquele que se move em relação a este espaço ao redor. E, aqui, a atenção não está necessariamente relacionada ao contato visual, mas como eu direciono minha atenção (mental e/ou física): específica ou genericamente. “Trata-se da maneira de ‘focar’ a atenção corporal, este fator é

simple fait de dépenser de l'énergie. Même une activité des plus minuscules nécessite un certain effort. Peu importe que cette dépense soit plutôt physique ou mentale [...] (LABAN, 1994, p. 249).

igualmente denominado ‘foco’, do latim *focus*, que significa o ponto para o qual tudo converge, ou do qual tudo diverge.” (LOUREIRO, 2013, p. 36). Como elementos do fator espaço, temos:

- Espaço direto: quando a atenção do corpo está voltada para um ponto, canalizada em um foco. O movimento vai em direção ao seu objetivo, tem orientação unidirecional.
- Espaço indireto: atenção expandida do corpo, vários pontos do corpo conectados ao mesmo tempo no espaço, como se o corpo tivesse olhos por vários poros e se movesse com todos esses simultâneos focos. Permite a percepção de tudo que acontece ao redor; é multifocal, a atenção corporal procura englobar todo o espaço.

O **fator tempo** expressa a atitude daquele que se move em relação à passagem do tempo. O tempo enquanto esforço, enquanto qualidade do movimento não pode ser confundido com o tempo enquanto duração, o tempo cronológico marcado no relógio. Duração é a quantidade de tempo que um movimento leva para ser executado. Tempo, enquanto esforço, trata da atitude interna da pessoa que se move diante do passar do tempo. É como a pessoa experiencia a passagem do tempo independente da sua duração cronológica. Atitude de ir se apressando ou atrasando em relação ao tempo cronológico. “Meia hora parece ser três vezes mais longa [quando experienciamos uma] antecipação temerosa do que uma hora inteira em uma companhia agradável” (LABAN *apud* MALETIC, 1987, p. 94). Como elementos do fator tempo, temos:

- Tempo rápido: indica expressivamente a vontade de acelerar e condensar o tempo. De se apressar para iniciar ou terminar uma ação. Geralmente, o movimento expressa uma sensação de urgência, de necessidade imediata, de algo que é apressado. Pode estar relacionado com a necessidade de mudanças e tomada de decisões que demandam urgência, resultando em um estado de alerta e ansiedade.
- Tempo lento: indica expressivamente a vontade de estender, de ampliar o tempo, de desfrutar de sua progressão, de prolongar uma ação que acontece no tempo cronológico. Pode ser percebido como uma mudança gradual de uma situação para outra. Expressa uma atitude prolongada e descansada. Pode estar relacionado à tranquilidade, a um estado calmo (MIZENKO, 2018, p. 179). O tempo lento não pode ser confundido com movimento em câmera lenta, que no Sistema L/B estaria relacionado à velocidade do movimento em si, que é quantitativo.

O **fator fluxo**, enquanto qualidade do movimento, enquanto esforço, é o iniciador do movimento e sua presença é contínua. Em outras áreas, a palavra fluxo aparece em um sentido de desenrolar, mudar de lugar, de deixar fluir uma energia. É o fator de base subjacente aos outros fatores.

Expressa a atitude de quem se move em relação à fluência. Como eu inicio e como eu mantenho o meu movimento: livre ou cuidadosamente. Elementos do fator fluxo:

- Fluxo livre: é expresso na atitude daquele que se entrega ao próprio fluxo do movimento; a progressão do movimento segue suas próprias leis, por isso, muitas vezes é uma ação difícil de ser interrompida subitamente.
- Fluxo contido: “se caracteriza por uma atitude de retenção da progressão do movimento” (LOUREIRO, 2013, p. 35). Quando a progressão do movimento é controlada, meticulosa, restrita, segura, cautelosa, cuidadosa, limitada, retida. É reconhecido em ações que podem ser interrompidas sem dificuldade.

Em geral, elementos dos fatores de esforço não aparecem de maneira isolada. Em qualquer ação proposta, eles aparecem em combinações e em sequências, pois

[Estamos] continuamente fazendo escolhas de movimentos, sejam elas conscientes ou inconscientes, com o objetivo de satisfazer nossa intenção ou modificar nosso comportamento. Seja qual for a ação em que esta combinação de Esforço aparece - pode ser em uma ação de trabalho, uma ação na dança ou um gesto feito durante uma conversa — todo um sistema biológico/psicológico está envolvido (BARTENIEFF, 1993, p. 57, tradução minha).¹⁴

Ao abordar este tema das escolhas, das sequências ou combinações de elementos de esforços, Preston-Dunlop (1963) aponta que somos capazes de reconhecer o *mood* de uma pessoa através de seus movimentos e de sua voz. Antes mesmo que uma pessoa comece a falar, nós já sabemos se ela está em um bom ou mau *mood* pela maneira como ela entra no ambiente. Interpretamos a maneira como ela senta, caminha, faz pequenos gestos ou modifica a posição do corpo.

O *mood* de uma pessoa é expresso através de combinações específicas de elementos de esforços e pela localização espacial onde este movimento acontece. Isso significa que, quando uma pessoa usa conscientemente combinações particulares de elementos de esforço e locais espaciais, ela tenderá a expressar um *mood* específico (PRESTON-DUNLOP, 1963, p. 138, tradução minha).¹⁵

Essa constatação abre um caminho profícuo e instigante para o trabalho do artista cênico. Ou seja, a possibilidade de fazer escolhas conscientes das qualidades expressivas de acordo com aquilo que se deseja expressar. Quando há liberdade e possibilidade de escolha, há também expansão de

¹⁴ No original: "Choices are continuously being made by all people in motion, consciously or unconsciously, to determine what combinations of Effort elements will best serve the purposes of their intents or modify their behavior. Whatever the action in which the Effort combinations appear — it may be a work action or a dance action or a speaking gesture in a discussion — the whole biological/psychological system is involved" (BARTENIEFF, 1980, p. 57).

¹⁵ No original: "The mood is expressed by the particular combinations of the effort elements and space location of the movement. This means that when a person consciously uses particular combinations of effort elements and space locations he will tend to express a particular mood" (PRESTON-DUNLOP, 1963, p. 138).

vocabulário corporal expressivo. Do contrário, estaremos sempre repetindo padrões de nós mesmos.

Em um estudo vultuoso, Laban identificou e nomeou inúmeras combinações de dois e três fatores de esforço. As combinações de dois fatores de esforço foram nomeadas como Estados (*States*) e as combinações de três como Impulsos (*Drives*). Há também a combinação de quatro fatores — pouco abordados na bibliografia em língua portuguesa — que em inglês é nomeada de *Full effort* (BARTENIEFF, 1993, p. 63) e em francês *L'effort complet* (LOUREIRO, 2013, p. 67).

Laban identificou dois tipos de Impulsos: os Impulsos de Transformação (que são três e foram nomeados de Impulso da Paixão/*Passion Drive*, Impulso Visual/*Visual Drive* e Impulso Mágico/*Spell Drive*); e os Impulsos de Ação/*Action Drive* (que são oito, conhecidos também como Ações Básicas de Esforço/*Basic Action Effort*) e serão detalhados a seguir.

Impulso de Ação (*Action Drive*) e o *Rasaboxes*

O tema da dinâmica do movimento e seus componentes estão presentes nas pesquisas de Laban desde os anos 1920, mas foi nos anos 1940 que este campo de investigação e a nomeação de Esforço (*Effort*) foram estudados detalhadamente através das suas pesquisas sobre as qualidades de movimento dos trabalhadores nas indústrias da Inglaterra, na época da segunda guerra mundial.

Nesse sentido, ele identificou o Impulso de Ação e nomeou oito combinações possíveis a partir do emprego de um elemento de peso, um de espaço e um de tempo – aqui o fator fluxo está presente como propulsor inerente ao movimento, mas no Impulso de Ação ele não é enfatizado. Essas combinações foram nomeadas em consonância com as ações de trabalho e podem ser escritas em símbolos de esforço e em palavras. São elas:

- 1) Flutuar (combinações de tempo lento/espaço indireto/peso leve)
- 2) Socar (combinações de tempo rápido/espaço direto/peso forte)
- 3) Deslizar (combinações de tempo lento/espaço direto/peso leve direto)
- 4) Chicotear (combinações de tempo rápido/espaço indireto/peso forte)
- 5) Pontuar (combinações de tempo rápido/espaço direto/peso leve)
- 6) Torcer (combinações de tempo lento/espaço indireto/peso forte)
- 7) Espanar (combinações de tempo rápido/espaço indireto/peso leve)
- 8) Pressionar (combinações de tempo lento/espaço direto/peso forte)

Embora saibamos que o Sistema L/B seja um sistema amplo e complexo, e que nos últimos anos vem ganhando cada vez mais espaço nas universidades e escolas de formação de atores no Brasil¹⁶, após uma pesquisa nas ementas de diversas instituições educacionais, notei que o Impulso de

¹⁶ Embora escolas e universidades de teatro e dança ofereçam em suas grades curriculares conteúdos e tópicos sobre o Sistema L/B, eles são apresentados em disciplinas isoladas. Temos hoje no Brasil apenas um curso dedicado à formação em Sistema Laban/Barteneiff como um todo e que é oficialmente reconhecido pelo MEC. É uma pós-graduação *lato-sensu*,

Ação continua sendo ainda o tópico do Sistema L/B predominantemente abordado.

Esta primazia pode ser considerada uma redução do Sistema L/B e, a meu ver, alguns fatores históricos estão relacionados a esta ocorrência no Brasil. No contexto deste artigo, destaco o fato de que, na mesma época da tradução para o português e lançamento de dois livros de R. Laban¹⁷, encenadores e docentes de universidades e escolas de formação de atores no Brasil pesquisavam fortemente práticas pedagógicas, sistemas e métodos nos quais o corpo e as ações físicas pudessem não só dar suporte ao trabalho de interpretação de texto pelo ator como também pudessem influenciar na concepção da encenação.

Com abordagens influenciadas por Constantin Stanislavski (1863-1938), muitos livros tendiam a se concentrar em ações que poderiam ser “retiradas” e/ou interpretadas a partir do texto dramático ou do subtexto, numa tentativa de responder às perguntas *o quê, quem, quando, onde* e *o por quê*, mas negligenciavam o *como*” (EWAN; SAGOVSKY, 2019, p. 12). E é exatamente o **como** você faz uma ação que abordamos na categoria Esforço.

Em seu trabalho minucioso e em consonância com o seu tempo, Laban apontou a necessidade e o compromisso de nomear os diversos elementos e aspectos do movimento, acreditando que esse estudo implicava “não somente [na] sua observação e percepção, mas também na elaboração de conceitos que decifrassem as aparições do movimento” e que pudessem **retornar e reinterpretar os movimentos como signos** (SCHWARTZ-RÉMY, 2003, p. 14, grifos meus), sem, no entanto, se dissociar da poética e da arte da dança e do movimento, do lugar onde as palavras não dão conta.

Os conceitos desenvolvidos por ele expressavam a percepção de que os signos do movimento eram desejos de **pensamentos em movimento** (LABAN, 1978, p. 12, grifos meus). E anos mais tarde, Bartenieff – ao falar sobre o ato de nomear as qualidades do movimento da categoria dos Esforços aqui apresentadas – destacou que as identificações de Laban “servem apenas como aproximações para **sugestões das experiências**; servem como guias para exploração do conteúdo expressivo do movimento” (BARTENIEFF, 1993, p. 60, grifos meus). Ou seja, palavras e conceitos têm o seu lugar dentro do Sistema L/B, mas são, sobretudo, proposições de percursos para observação e exploração do movimento. Podem atuar como sugestões no imaginário e na memória corporal, mas não substituem a experiência.

Como no Sistema L/B, meus estudos e vivências com *Rasaboxes* também me informam que a designação tanto dos nomes dos Impulsos de Ação – flutuar, socar, deslizar, chicotear, pontuar, torcer, espanar e pressionar —, quanto o nome das *rasas* — *shringara, raudra, bibhatsa, karuna, vira,*

oferecida na Faculdade Angel Vianna (FAV) na cidade do Rio de Janeiro. Mais detalhes podem ser consultados em <https://www.angelvianna.com.br/sistema-laban-bartenieff>.

¹⁷ Em 1978, temos a tradução e a circulação do livro *The Mastery of Movement* — traduzido como *Domínio do Movimento* — e, em 1990, *Modern Education Dance*, traduzido como *Dança Educativa Moderna*, ambas publicações tratando prioritariamente do tema dos Esforços.

adbhuta, hasya, bhayanaka e shanta (BOWDITCH *et al*, 2023) —, são como portas para a experiência.

Os Impulsos de Ação, por se tratarem de verbos de ação no infinitivo, são facilmente identificados como um possível caminho para o trabalho corporal dos atores. Mas antes de serem verbos, eles constituem uma dinâmica labaniana, um ritmo que entrelaça, em igual intensidade, um elemento de peso, tempo e espaço.

“Pressionar”, aqui, não é só um verbo de ação, é uma combinação específica dos elementos de peso forte, tempo lento e espaço direto. Pressionar uma pessoa é diferente de pressionar um piano ou uma mesa. É possível que nestes diferentes contextos, não estejam envolvidas as intensidades específicas da dinâmica labaniana que convergem para ação de pressionar. Então, trabalhar tendo como referência somente o verbo não é o suficiente e, de certa maneira, equivocado quando se trata de Sistema L/B. Como apresentarei adiante, a metodologia do jogo nas caixas¹⁸ tem se colocado para mim como um caminho para experiência dos Impulsos de Ação.

Um ponto importante é que, ao sugerir a ação de “pressionar”, tenho visto que a maioria das pessoas pensa em uma ação das mãos. Como no jogo do *Rasaboxes*, no Sistema L/B esta ação não é somente de uma parte do corpo, mas todo o corpo está envolvido em uma dinâmica singular daquela caixa que está sendo explorada.

Outra congruência entre estes dois campos é que, tanto no *Rasaboxes* quanto na experiência prática da categoria Esforço, existe uma relação entre o interno e externo daquele que se move. Uma das investidas do/a participante, que está experimentando uma caixa, é dar a ver ao outro sua própria experiência, aquele que se move mostra para o outro enquanto vivência.

Entendo o conceito de *rasa* alicerçado no trabalho dos sentidos e das sensações do *performer* e naquilo que é compartilhado com o público, ou com os/as outros/as participantes. O *performer* explora os sabores emocionais das *rasas* através de associações pessoais, biográficas e psicológicas, permitindo que os aspectos psicológicos das emoções sejam saboreados e **compartilhados com os outros**. Cada *performer* trabalha **consigo mesmo e com o outro** (BOWDITCH *at al*, 2023, p. 137-138, grifos meus). Em um sentido semelhante, o conceito Esforço pressupõe que o homem tem o atributo de **perceber a realidade e interagir com ela através da expressão** de diferentes qualidades de movimento. O esforço é visível na ação (LABAN *apud* MIRANDA, 2008, p. 20) e isto é próprio do artista cênico. O esforço

estabelece uma continuidade entre os componentes cinestésicos, sensitivos e mentais do movimento. Ela *conecta* a motivação interna que impulsiona a necessidade de movimento - uma sensação, um sentimento, um pensamento, uma emoção, a realização de uma tarefa - e o **movimento real que pode ser percebido**. A modulação do movimento é explicada pela

¹⁸ No trabalho com o Sistema L/B, no contexto do tabuleiro, uso sempre a palavra “caixa” e não “*rasa*”.

interação, pelo vínculo entre **a pessoa e o mundo, entre o externo e o interno, entre a intenção e a ação, entre o mental e o físico** (LOUREIRO, 2013, p. 18, tradução e grifos meus).¹⁹

Meu trabalho com o Sistema L/B encontra o *Rasaboxes* em sala de aula e em ensaios por ser um jogo lúdico que combina disciplina, risco e liberdade de criatividade individual e em grupo. Há um convite para que o artista cênico explore seus limites psicofísicos e há espaço de liberdade para que a subjetividade possa surgir e transitar entre passado e presente, entre o cotidiano e o extraordinário, entre o real e a fantasia, entre o mundo imaginário e estrutura da sala e as formas criadas no chão com fita crepe (MINNICK, 2018).

Minha proposta pedagógica para a (en)corp(ação) e percepção dos ritmos, dos Impulsos de Ação e a metodologia do *Rasaboxes* é desenvolvida em etapas realizadas em dias diferentes. A duração de cada etapa varia de acordo com o número dos participantes e a carga horária do trabalho é de no mínimo quatro horas por encontro. A seguir, uma síntese do processo de cada etapa.

Etapa 1: Introdução aos fatores de esforço e seus elementos

- Faço uma introdução teórica/prática sobre o que é o estudo das dinâmicas do movimento dentro do contexto do Sistema L/B. Neste momento, compartilho imagens de pinturas e esculturas, imagens de jornais e revistas, imagens da natureza, cenas de filmes, textos em prosa e poesia, trago objetos para serem tocados e observados, ouvimos diversos estilos musicais, identificando e refletindo sobre as dinâmicas envolvidas. Convido os/as participantes a “pensarem em termos de esforços” (LABAN, 1974, p. 76), a abrir a percepção para as dinâmicas que estão no mundo ao nosso redor, mas que, muitas vezes, não identificamos.
- Simultaneamente a este momento de sensibilização visual, sonora e tátil, trago propostas para primeiras experimentações coletivas do movimento.
- O objetivo, nesta etapa, é procurar experimentar e estar atento menos ao **o quê** está sendo feito, mas **como** aquele movimento está sendo realizado, qual é a dinâmica do movimento que está sendo acessada, incentivando o envolvimento de todo o corpo e não partes isoladas.

Etapa 2: Estudo prático/teórico dos fatores do movimento e seus elementos

- Nesta etapa abordo separadamente cada fator e seus elementos. Ou seja, temos no mínimo um dia de trabalho para fazermos uma introdução teórica e experiência com peso forte e leve,

¹⁹ No original: “*Il établit une continuité entre les composantes Kinesthésiques, sensibles et mentales du mouvement. Il relie la motivation interne qui est à l'origine du besoin de mouvoir - une sensation, un sentiment, une pensée, une émotion, l'accomplissement d'une tâche — et le mouvement réel qui peut être perçu. La modulation du mouvement s'explique par l'interaction, par le lien: entre la personne et le monde, entre l'externe et L'interne, entre l'intention et l'action, entre le mental et le physique*” (LOUREIRO, 2013, p. 18).

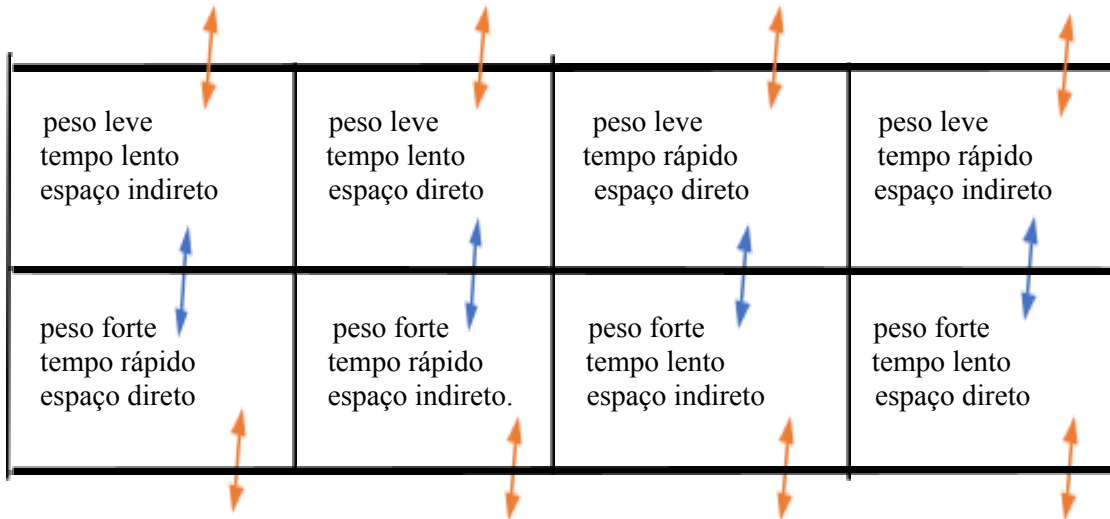
outro dia para espaço direto e indireto, e sucessivamente, para tempo rápido e lento e fluxo livre e contido.

- Nestes encontros, compartilho textos de Rudolf Laban e de outros estudiosos do campo labaniano para estímulo e embasamento teórico de cada fator e seus elementos.
- Desde o início, a proposta do aquecimento corporal já está voltada para a sensibilização da dinâmica específica que será trabalhada no dia.
- Nesta etapa, trago também a proposta dos papéis e lápis coloridos do jogo do *Rasaboxes* para que, através de desenhos e palavras, possa se construir um diálogo objetivo e subjetivo entre traços, cores, palavras, a folha de papel e o movimento no espaço.
- Todos os participantes trabalham ao mesmo tempo, mas em caráter individual. No final de cada dia há espaço para conversa e compartilhamento de trabalho prático.

PESO	ESPAÇO	TEMPO	FLUXO
forte leve	direto indireto	rápido lento	livre contido

Etapa 3: As dinâmicas e a experiência nas caixas

- Após a sensibilização e o trabalho anterior de trazer para o corpo a dinâmica dos fatores e elementos de maneira mais isolada, passamos para a etapa seguinte, que é quando abordamos a essência da dinâmica do Impulso das Ações Básicas, ou seja, experiência do entrelaçamento de três fatores e três elementos, em igual intensidade: um elemento de peso, um de espaço e um de tempo.
- Nesta etapa, fazemos a experiência de entrada nas caixas procurando acessar as dinâmicas que estão apresentadas e identificadas com uma folha de papel. Como no *Rasaboxes*, começamos fazendo o grande “tabuleiro” com a fita crepe, sendo que, neste jogo, traçamos as oito caixas das dinâmicas das ações básicas. Deixamos também espaço ao redor para se entrar e sair das caixas. O tamanho do tabuleiro e das caixas irão ter pequenas variações dependendo do espaço disponível e números de participantes.
- Antes de entrar nas caixas, sempre proponho um aquecimento corporal coletivo baseado nos princípios dos *Bartenieff Fundamentals*. A primeira entrada na caixa é pela respiração e depois é que entra o corpo inteiro em movimento.
- Diferentemente do *Rasaboxes*, as dinâmicas identificadas nas caixas não são colocadas de modo aleatório, mas sim, conforme quadro abaixo.



- Na coluna horizontal de parte de cima do tabuleiro, opto por assinalar os elementos que são identificados por Laban de qualidades indulgentes (*indulging*), que condensam atitudes conciliatórias, expansivas, de entrega; na linha horizontal, abaixo, estão as qualidades condensadas, com atitudes combativas, resistentes (*fighting*).

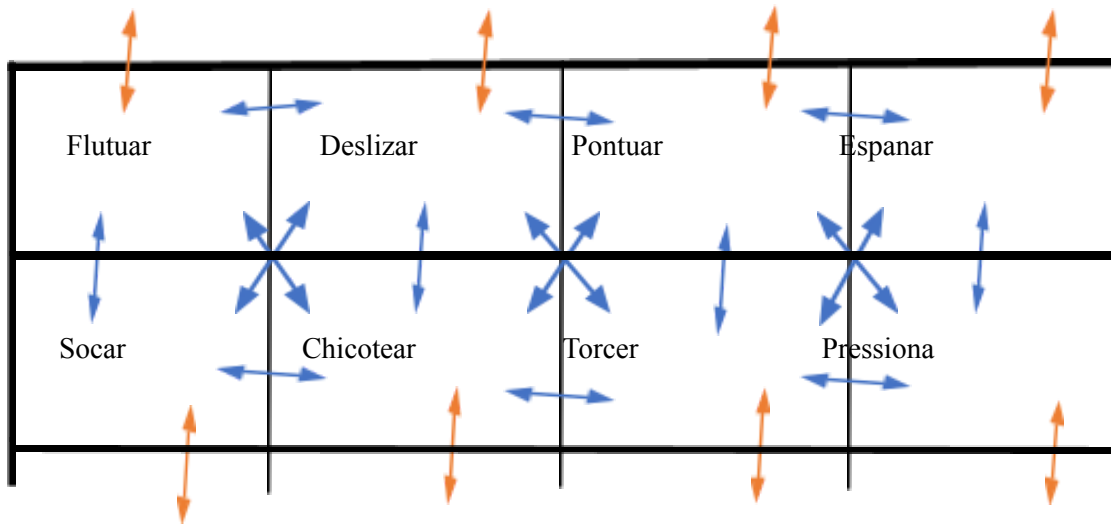
- As setas identificadas na cor laranja formam a primeira entrada e saída do tabuleiro. O/a participante entra se propondo a experimentar as combinações destes três elementos em igual intensidade e sai. Este momento é desafiador no sentido de manter o movimento com os elementos envolvidos. Ao entrar e começar a sentir, por exemplo, que o peso forte está começando a se expressar de maneira mais leve por cansaço, o participante deve sair. Esta experiência no tabuleiro é coletiva e cada participante faz no mínimo uma entrada em cada caixa.

- Ainda nesta etapa, há outra proposta que é fazer uma mudança no sentido das colunas verticais. Aqui é uma experiência mais desafiadora, pois o/a participante sai de uma combinação de elementos condensados e transita imediatamente como recuperação para os elementos opostos.

- Nesta, e em todas as etapas, o/a participante tem a liberdade de entrar e sair do tabuleiro quando quiser. É sempre incentivado a estar atento e perceber como as emoções e as sensações vêm à tona através do movimento e, como acreditava Laban, de que maneira o movimento também pode gerar emoções e sensações, e nesse processo, ultrapassar limites psicofísicos.

Etapa 4: Os Impulsos de Ação e a experiência nas caixas

- Nesta etapa sinalizamos nas caixas por escrito em folha de papel cada um dos Impulsos de Ação, como especificado abaixo. As dinâmicas já experienciadas na etapa anterior tornam-se verbos.



- Neste momento do jogo, o/a participante entra e sai da caixa, transita entre as dinâmicas das caixas na horizontal e na vertical, podendo também transitar nas diagonais. Como no *Rasaboxes*, as transições podem ser feitas diretamente para uma caixa vizinha ou para uma caixa distante pisando sobre linhas internas do tabuleiro.

- Ainda nesta etapa, trabalhamos com textos que os/as participantes trouxeram decorados. Como se organiza o corpo, a respiração, a sonoridade e o sentido das palavras, por exemplo, na dinâmica de peso forte, tempo rápido e espaço direto (socar)? E nas outras caixas?

A partir da etapa básica, há inúmeras possibilidades de desdobramentos e experiências. Sinalizo que a condução deste trabalho precisa ser realizada por um profissional que conheça tanto o *Rasaboxes* enquanto jogo, como as dinâmicas envolvidas nos Impulsos de Ações — e não somente os verbos.

Movimentos em percursos

Como o Sistema L/B, percebo que o *Rasaboxes* também adota um processo de experiência e aprendizagem com uma abordagem corpo-mente que envolve o fazer, o pensar e o sentir; o corpo em movimento é em si um instrumento, um canal valioso, capaz de promover conhecimento via cinestesia, cognição e afetividade. Nesse sentido, os processos e etapas aqui apresentados no âmbito deste artigo foram sintetizados e são apenas um dispositivo inicial de um trabalho mais longo.

Há vários desdobramentos que se seguem a esta experimentação. O diálogo entre estes dois campos no contexto do jogo tem sido inspiração constante para meu trabalho de criação artística e de busca por novas propostas metodológicas nas quais a (form)ação, (de)(form)ação, (trans)(form)ação do corpo em movimento estão imbricados. Um processo lúdico que nos convida a sair de nossos padrões com respostas sempre restritas e repetitivas, abrindo possibilidades de movimento para sermos outros/as de nós mesmos/as.

E o que é sermos outros/as de nós mesmos/as neste contexto das artes da cena? Penso que é a

possibilidade e a liberdade de poder trabalhar com diferentes estéticas e artistas cênicos; de poder transitar cenicamente em contextos dramáticos e pós-dramáticos; é a possibilidade de poder fazer escolhas e, neste ato de escolha, nos permitir abrir novos caminhos para autoinvestigação e expansão de vocabulário de movimento, ampliando, assim, as respostas e modos de estar no mundo e em cena.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana (Org). Caderno de Textos sobre *Rasaboxes*. **Coleção Cadernos**, n. 4, 2016. Rio de Janeiro: Núcleo do Ator - Investigação e Documentação Teatral, UNIRIO.

Disponível em: <file:///C:/Users/jr098/Downloads/Caderno%20de%20Textos%20sobre%20Rasaboxes.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. **Body movement: coping with the environment**. New York: Gordon and Breach, 1993.

BLOOM, Katya; CASCIERO, Tom; MIZENKO, Jennifer; PORTER, Claire. **The Laban work for actors – A practical training guide with video**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2018.

BOWDITCH, Rachel; COLE, Paula Murray; MINNICK, Michele. **Inside the performance Workshop – A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises**. New York: Routledge, 2023.

BONFATTI, Adriana *et al* (org.). **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

BONFATTI, Adriana; TAVARES, Joana; ACHCAR, Ana. **Rasaboxes em Jogo! IX Congresso Abrace**, 2018, p. 1-19. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3867.html>. Acesso em: 3 maio 2024.

CASCHIERO, Thomas. **Laban movement studies and actor training: an experiential and theoretical course for training actors in physical awareness and expressivity**. Maryland: Towson University, 1998.

COTTIN, Raphaël, LOUREIRO, Angela. **Réflexions sur la Forme en Analyse du Movement Laban (LMA) et sur sa symbolization**. Paris: Centre National de la Danse, 2012.

EWAN, Vanessa; SAGOVSKY, Kate. **Laban's Efforts in Action – A movement handbook for actors**. London: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing Plc, 2019.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro – repetição e transformação**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Alton, Hampshire: Dance Books Ltd., 2011.

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F. C. **Effort: economy in body movement**. Nova York: Plays Inc., 1974.

LABAN, Rudolf. **La maîtrise du mouvement**. Tradução do inglês por Jacqueline Challet-Haas e Marion Bastien. Arles: L'Art de la Danse, Actes Sud, 1994.

LABAN, Rudolf. **The mastery of movement** (revised by Lisa Ullman). Fourth Edition. London: A Dance Books Publications, 1975.

LOUPPE, Laurence. **A Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LOUREIRO, Angela. **Effort: l'alternance dynamique**. Villers-Cotterêts: Collections Pas à Pas, Ressouvenances, 2013.

MALETIC, Vera. **Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts**. New York, Berlin, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.

MINNICK, Michele; MURRAY, Paula. O ator como atleta das emoções: o *Rasaboxes*. **O Percevejo Online**. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. PPGAC/UNIRIO Volume 03 – Número 01 – janeiro-julho/2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797>. Acesso em: 18 set. 2024.

MINNICK, Michele. Uma jornada com *Rasaboxes*: Entrevista com Michele Minnick. **Revista Ouvirouver**. Uberlândia v. 14 n. 1 p. 234-246 jan./jun. 2018. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/326517072>. Acesso em: 6 jul. 2024.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MIZENKO, Jennifer; BLOOM, Katya; CASCIERO, Tom; PORTER, Claire. **The Laban work for actors - A practical training guide with video**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2018.

MOORE, Carol-Lynne. **Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis**. Colorado: MovesScape Center, 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: AnnaBlume, 2015.

SCHWARTZ-RÉMY, Élisabeth. Préface. In: LABAN, Rudolf. **Espace Dynamique**. Textes inédits. Choreutique. Vision de l'espace dynamique. Bruxelles, Contredanse, 2003.



**O JOGO DA PALHAÇADA NO RASABOXES:
GRAMÁTICA DO RISO E MECANISMOS DE COMICIDADE**

**EL JUEGO DEL PAYASO EN RASABOXES:
GRAMÁTICA DE LA RISA Y MECANISMOS DE LA COMEDIA**

**THE CLOWN GAME IN RASABOXES:
GRAMMAR OF LAUGHTER AND MECHANISMS OF COMEDY**

Ana Achcar¹

<https://orcid.org/0000-0001-8464-4388>

RESUMO

O texto que aqui se apresenta reflete acerca do exercício do jogo do palhaço e da palhaça a partir da prática do *Rasaboxes* no âmbito das ações de formação e treinamento de estudantes de Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no Programa Enfermaria do Riso, para atuação como palhaços e palhaças em hospitais. O artigo identifica aproximações entre certos mecanismos de comicidade, entre eles, a relação direta com o público, as inversões e quebras de padrão, o exagero; e as regras de uso do tabuleiro do *Rasaboxes*; assim como reconhece possibilidades de atualização na produção do riso, mediante a revisão terminológica surgida a partir da exploração da *rasa hasya*.

Palavras-chave: *Rasaboxes*, comicidade, formação, jogo, riso.

RESUMEN

Este texto reflexiona sobre el juego del payaso basado en la práctica de *Rasaboxes* como parte de la formación y educación de estudiantes de Artes Escénicas de la Escuela de Teatro de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, en el Programa Enfermaria do Riso, para su actuación como payasos en hospitales. El artículo identifica

¹ Atriz, palhaça, pesquisadora, e professora titular na graduação e pós-graduação da Escola de Teatro da Unirio desde 1994. Coordena o Programa Enfermaria do Riso há 28 anos, em que desenvolve formação para palhaços e palhaças que atuam em hospitais. Em 2021 realizou pós-doutorado sob a orientação de Béatrice Picon Vallin no CNRS-Paris. Tem publicações em revistas e livros nacionais e estrangeiros e ministra oficinas de jogo da máscara e palhaçaria. Como atriz, seus últimos trabalhos são: a comédia musical *As Comadres*, direção de Ariane Mnouchkine, e o espetáculo *Gente de Bem*, direção de Adriana Maia.

<https://lattes.cnpq.br/9889709625136959>

similitudes entre ciertos mecanismos de la comedia, incluyendo la relación directa con el público, las inversiones y rupturas de patrones, y la exageración; y las reglas para el uso del tablero de *Rasaboxes*. También reconoce posibilidades para actualizar la producción de risa a través de la revisión terminológica surgida de la exploración de *rasa hasya*.

Palabras clave: *Rasaboxes*, comedia, formación, juego, risa.

ABSTRACT

This text reflects on the clown game based on the practice of *Rasaboxes* as part of the training and education of Performing Arts students at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro' School of Theater, in the Enfermaria do Riso Program, for performance as clowns in hospitals. The article identifies similarities between certain mechanisms of comedy, including the direct relationship with the audience, inversions and breaks of patterns, and exaggeration; and the rules for using the *Rasaboxes* board. It also recognizes possibilities for updating the production of laughter through the terminological revision that emerged from the exploration of *rasa hasya*.

Keywords: *Rasaboxes*, comedy, training, game, laughter.

A experiência com o *Rasaboxes* inaugurou, tanto em minha prática docente como em meu ofício de atriz, inúmeras possibilidades para o estudo das emoções; seja na construção de uma qualidade de expressão para a ação física, na aproximação entre os princípios que regem o jogo da máscara e aqueles que produzem comicidade, ou ainda na perspectiva de troca com o público, em um sentido ampliado na comunicação entre artista e espectador.

A primeira vez que experimentei o *Rasaboxes* desenvolvia pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) sobre uma possível metodologia de formação para palhaços e palhaças atuarem em hospitais. Jogando no tabuleiro sob a condução de Michele Minnick, percebi imediatamente que havia no meu corpo uma liberdade evidente de ação, cuja lógica surpreendia a cada *box*. A passagem de uma *rasa* para outra que se dava pelo movimento, sem tempo de transição, transformada pela respiração, pela direção do gesto, o nível do espaço, deixava um rastro dramático preeminente cômico. O riso e o risível compartilhavam o corpo.

Parece evidente que o *Rasaboxes* seja dispositivo para o jogo cênico, a improvisação, pois oferece, por meio do deslocamento pelos *boxes*, a possibilidade concreta de passar de um estado de emoção a outro, fisicamente, sem necessidade da elaboração de uma lógica emocional *a priori*. No *Rasaboxes* é possível viver a emoção, agindo a emoção.

Antônio Damásio (2012), neurocientista português, especializado em lesões cerebrais, defende a inclusão das ciências sociais e humanas, ao lado das neurociências e ciências cognitivas, na abordagem da natureza do homem e das regras da vida social. Nesse sentido ele afirma que, a despeito

de serem tratados como sinônimos, emoção e sentimento podem ter diferenças essenciais se examinados com precisão. Para ele,

uma emoção é um conjunto de reações corporais a certos estímulos. Quando temos medo, o ritmo cardíaco se acelera, a boca seca, a pele empalidece, os músculos se contraem — reações automáticas e inconscientes. Os sentimentos, por sua vez, surgem quando tomamos consciência destas emoções corporais, no momento em que estas são transferidas para certas zonas do cérebro onde são codificadas sob a forma de uma atividade neuronal

Ele continua:

Uma vez registrado o sentimento, ele pode ser reavivado do interior, em certa medida sem a intervenção do corpo. Ao nos lembrarmos de uma tarde agradável, reencontramos a emoção que sentimos na ocasião. Mas notemos que a emoção só aparece em toda a sua limpidez, quando o corpo participa dela novamente.

No tabuleiro do *Rasaboxes*, as emoções são provas vividas no corpo, pelo corpo, para o corpo. Da mesma forma, o riso se forma na carne, é ela a matéria que falha, apodrece e desaparece; e é nela que vive a possibilidade da imperfeição, da inadaptabilidade, do ridículo. Precisamos do corpo para rir e fazer rir.

No *Natyashastra*², o conceito de *rasa* é considerado fundamental para o desenvolvimento e a compreensão do sentido da arte indiana. Traduzido literalmente, o termo significa “sabor” e está mais diretamente associado à nominação da experiência de fruição do espectador, quer dizer, na sua capacidade de se deleitar com a habilidade dos atores e dançarinos indianos. O texto tradicional define nove *rasas* básicas: *raudra*, *shringara*, *karuna*, *vira*, *hasya*, *adbhuta*, *bhayanaka*, *bibhatsa*, *shanta*. Assim como Damásio (2012), K. Bharatha Iyer (1983), estudioso da dança indiana, diferencia na prática do Kathakali, as noções de emoção e sentimento. Ele

define *rasa* dissociando sentimento de emoção [...] as emoções que existem nos atores se desenvolvem em sentimentos nos espectadores. O sentimento é diferente das emoções normais, ele é genérico e desinteressado, enquanto que a emoção é individual e imediatamente pessoal [...] *rasa* é o sentimento despertado no espectador pelo ator (RIBEIRO, 2021).

Nesse sentido, no campo das investigações da palhaçada, chamou a atenção *hasya*, em tradução livre, a *rasa* da ironia, riso, zombaria, derrisão. Numa primeira experiência no *Rasaboxes*, e considerando nossa cultura que mistura afetos vividos e provocados, essa dissociação não se evidenciou, e a entrada no *box* pareceu se assemelhar mais a uma atuação cômica na cena ou no picadeiro. Com o avanço das práticas e sobretudo com o estudo de textos do âmbito da neurociência, o reconhecimento da abrangência dos efeitos da manifestação do segundo cérebro (as vísceras) na

² “Escrito entre os séculos II a.C. e II d.C., o *Natyashastra* é uma verdadeira enciclopédia teatral e especifica todos os aspectos que envolvem a representação dramática, desde as cores para a maquiagem, passando pela formação técnica de atores, tipos de movimento de cada corpo, até a maneira correta de desconstrução dos teatros, em suas exatas proporções [...]. As indicações dadas pelo *Natyashastra* regulam até hoje a prática de todas as formas clássicas teatrais da Índia” (RIBEIRO, 2021, p. 8).

construção das vivências emotivas, deu-se a compreensão de que o riso, antes de ser algo que provoço, é uma experiência que vivo.

A primeira pergunta que fazemos quando entramos em sala de formação de palhaços e palhaças é do que rimos, o que é engraçado para nós hoje. No meu entendimento, após todos esses anos à frente do Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso³ na Unirio, a produção do risível está intrinsecamente atrelada àquilo que nos faz rir. Para os palhaços e as palhaças, há um aspecto na investigação da sua própria figura cômica que se coloca, inevitavelmente, na exploração de uma natureza cômica em si mesmo. Antes de apontar o ridículo do mundo, eu procuro o ridículo em mim. Esse modo de abordar a comicidade tem repercussões na vida pessoal, movimentando crenças e hábitos em lugares pouco conhecidos, nos expondo e tornando vulnerável nossa rede de proteção e defesa. Dessa perspectiva, o jogo no tabuleiro do *Rasaboxes* se apresentou como possibilidade lúdica/cênica para cada um/uma de usufruir dessa vulnerabilidade na exposição do risível, fosse ele construído ou descoberto.



Foto 1 - Palhaças e palhaços no tabuleiro do *Rasaboxes* no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* ocorrido em Indaiatuba, São Paulo, em janeiro de 2024, organizado e produzido pela Cia Trilhas da Arte e Grupo de Teatro Estrada (acervo particular da autora).

³ Programa de pesquisa, ensino e extensão universitária coordenado por mim desde 1998 na Unirio, cuja ênfase está na formação e na atuação de palhaços para atividade em ambiente hospitalar. Ao longo de todos esses anos formou mais de 80 palhaços e palhaças de hospital, criou cinco espetáculos que se apresentaram em escolas, festivais de circo e teatro, dentro e fora do Brasil e investigou dramaturgia cômica e pedagogias do risível em estudos na graduação e na pós-graduação em artes cênicas. Criou projeto de ensino integrado à grade curricular do bacharelado em atuação cênica da Unirio, onde oferta quatro disciplinas optativas de formação. Em 2025, o Programa ganhou o Prêmio Shell de Teatro na categoria "A Energia que Vem da Gente".

É interessante notar que, a princípio, o interesse especial sobre *hasya* se justificou por ser a *rasa* que a palhaçada habita. No esforço de encontrar traduções possíveis acabamos por nominar alguns termos e significados que, de certa forma, ampliaram o escopo de sentidos para a própria *rasa*, assim como sugeriram que pudesse haver uma gradação das acepções destacadas: riso, cômico, zombaria, ridículo, ironia, grotesco, escatologia, graça, brincadeira, tolice, bobeira, deboche, jocosidade, gracejo, gozação, escárnio, para citar algumas.

Mais do que investigar uma escala de intensidades para *hasya*, chamou a atenção a possibilidade de estudo, definição e revisão das terminologias do risível e a consequente e bem-vinda incrementação dos enunciados que tratam da comicidade. A meu ver, os processos artísticos, criativos e/ou de aprendizagem, necessitam de atualização permanente visando à justa comunicação dos seus variados sentidos. Mesmo que não seja possível fechar um conceito, ao menos reconhecemos as diferenças semânticas e vamos encontrá-las também no corpo e no movimento. Se cogitamos, por exemplo, que há discernimento nas noções de riso, graça, cômico e humor, comumente utilizadas como sinônimos nos discursos e práticas comuns, alargamos substancialmente o campo de estudos da palhaçada e de produção do risível.

Nesse sentido, a partir dos atravessamentos produzidos pelo jogo em *hasya*, no esforço de encontrar expressão e sentido para os corpos nesse *box*, afinamos nossa percepção de que os termos traduzidos para a nomenclatura em sânscrito, de fato, pertenciam a contextos, a categorias, a instâncias diversas do risível: o cômico operando como uma referência de gênero, da linguagem; o humor trazendo um aspecto mais ligado às condições, à disposição, às circunstâncias; a graça como uma qualidade da comunicação; o riso como a ação física, concreta, visível.

Em sua pesquisa de mestrado, a pretexto de “enlouquecer o *rasaboxes*” Julia Sarmiento⁴ (2015) propõe investigar a produção de intensidades no trabalho de atores e atrizes, por meio do desdobramento de cada uma das *rasas* em oito novos *boxes* com denominações derivadas do sentido original. Em minha percepção, o que se destaca na sua proposta é que a partir dessa espécie de segmentação de uma *rasa* principal, temos a oportunidade de nomear sentidos para emoções que pensamos conhecer, mas que, na verdade, não sabemos diferenciar.

No tocante ao avanço de nossos estudos da palhaçada, desmembrar *hasya* em nomenclaturas adjacentes permitiu pesquisar no corpo em jogo diferenças que não são evidentes, entre deboche e gozação; ironia e zombaria; brincadeira e diversão; burlesco e jocosidade; tolice e bobeira, para trazer alguns exemplos. Em vista disso, faço uma ressalva que se mostrou fundamental em nossas práticas:

⁴ Palhaça do Programa Enfermaria do Riso entre 2002 e 2009, na Unirio, onde se graduou como bacharel em interpretação teatral; atualmente coordena a Escola Pública de Circo do Complexo Cultural Vila das Artes e dirige o Grupo de Estudos sobre *Rasaboxes* em que desenvolve projetos artísticos e pedagógicos.

manter os substantivos como a classe de palavras nominativas nas *rasas*, sem apelar para os adjetivos tampouco para os verbos. Jogar no *box* a “**brincadeira**”, no lugar do “**brincalhão**” ou do “brincar”, trouxe ampliação imagética e contextual ao exercício. No *Rasaboxes*, a adjetivação parecia reduzir o jogo a um modo de ação apenas; por outro lado, o verbo limitava nossa exploração a apenas uma fisicalidade aparente.

De fato, o desdobramento de *hasya* nos autorizou a construção de uma gramática ampliada em que a utilização de termos que identificam processos, mecanismos e dispositivos da comicidade pôde ser revisitada, questionada, redimensionada. E essa reorganização terminológica produziu novos enunciados no que diz respeito ao rir e fazer rir. Encontrar nomes para o riso, nos fez refletir sobre a sua natureza, suas propriedades e funções em nossas atuações cômicas em sala de aula, na cena e no hospital.

Nessa perspectiva, Jorge Larrosa (2017), em seu *Elogio do riso*, reflete sobre as pedagogias vigentes que não podem/sabem rir em sala de formação e a necessidade de o professor trocar a toga pelo chapéu de guizos, ao pregar o riso, analisar o riso, falar do riso. Para ele o sujeito que ri deve poder ser objeto do riso e vice-versa. Nos últimos anos, ao investigar pedagogias do risível, me deparei com duas formulações cuja distinção nasce dessa dicotomia entre sujeito e objeto: “**rir com**” e “**rir de**”. O “**rir de**” hierarquiza o riso, que é excludente, humilhante, apaziguador, reproduz conteúdo carregado de preconceitos e estereótipos. Quase a ideia de riso como castigo em Bergson (2001) que precisa corrigir uma falha, um defeito, um erro, para ser risível. “Talvez o riso enquanto gesto punitivo retire sua eficácia justamente do fato de que, enquanto corrige, também gera ganho de prazer, um bem-estar momentâneo tanto para quem o produz quanto para quem ri, jamais para quem é objeto do riso, ou seja, aquele que está sendo punido” (MONTEIRO, 2020, p. 291) O “rir com”, revela um objeto risível naquele/naquela que ri e acaba convidando todas as partes a rir como sujeitos. Um riso com sentido de coletividade.

Cultivemos o riso contra as armas que destroem a vida. O riso que resiste ao ódio, à fome e às injustiças do mundo. Cultivemos o riso. Mas não o riso que discrimine o outro pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes. Cultivemos o riso para celebrar as nossas diferenças. Com o riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso. Enquanto rirmos, estaremos em paz (FUGANTI; VASCONCELOS, 2003, p. 7-8).

Seguindo essa lógica, percebemos que, quando estamos no tabuleiro dos *rasaboxes* com *hasya* e suas *rasas* derivadas, a inversão do risível se torna um exercício inevitável. As fronteiras entre quem ri e alguém ou algo do qual se ri se diluem, se misturam, e essa subversão de limites resulta num riso transgressor das relações de opressão, das hierarquias institucionalizadas, das normas vigilantes.

Quem ri em nós? Quem ri e do que esse quem ri? O que quer esse quem que ri ao rir? [...] Esse algo que ri em nós é a potência ou é a nossa consciência culpada? Ou a nossa vaidade ferida?

[...] haveria um riso muito mais interessante? O riso da potência que cresce? (FUGANTI; VASCONCELOS, 2003, p. 10).

São raras as práticas formativas em que alcançamos a experiência de comicidade em sua atribuição política. No final do século passado, quando proliferaram os cursos e oficinas de *clown* para estudantes de teatro, esse aspecto acabava escamoteado nas próprias didáticas de formação que constringiam e humilhavam os/as aspirantes a palhaço e palhaça, justamente à procura dessa possível falha risível em cada um/uma. No jogo do *Rasaboxes*, o desajuste, a inadequação, os deslizes, as gafes, não parecem ser defeitos a reparar, mas antes, recursos cômicos a explorar por meio de dispositivos específicos.

Aqui, chegamos a um ponto fundamental do estudo da palhaçada no *Rasaboxes* que trata da exploração dos mecanismos de comicidade no tabuleiro. Elza de Andrade (2005), em sua tese de doutorado, buscou sistematizar uma metodologia que servisse à atuação cênica com base no que chamou de mecanismos de comicidade. Para tal, se apoiou nas análises de Frye (1973), Propp (1992), Bergson (2001) e De Marinis (1997) sobre o fenômeno cômico. São esses mecanismos a quebra do padrão, o inesperado, a repetição, o exagero, o contraste e a relação direta com o público.

Assim que começamos a treinar no *Rasaboxes*, percebemos de imediato que havia considerável potência cômica na passagem de uma *rasa* para outra. A transferência instantânea de um *box* para outro, desobrigando a construção de transição de uma emoção para outra, possibilita inversões, contrapontos, repetições que surpreendiam quebrando expectativas, divertindo e provocando invariavelmente risadas coletivas. Palhaços e palhaças mudavam de um estado de emoção para outro usufruindo da transformação imediata do corpo em movimento, em ação. Os deslocamentos pelo tabuleiro, experimentando a passagem de uma *rasa* para outra, foram tecendo uma dramaturgia apoiada em um dispositivo fundamental de comicidade: a quebra de expectativa. A cada *rasa*, uma ruptura e a reorganização imediata do jogo a serviço daquela emoção específica. O *Rasaboxes* nos proporcionou o entendimento da estrutura da palhaçada, em trânsito.



Foto 2 - A máscara no *Rasaboxes*, no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, ocorrido em Indaiatuba, São Paulo, em janeiro de 2024, organizado e produzido pela Cia Trilhas da Arte e Grupo de Teatro Estrada (acervo particular da autora).

A transferência entre *rasas* no corpo e no espaço, sem a exigência de uma coerência aristotélica, de causa e efeito, favorece os princípios de uma lógica que se constrói na inadequação e na falha, e determina um campo de atuação metafórico, poético e cômico. “A menor máscara do mundo” (LECOQ, 2010), o nariz vermelho conduz sua própria dramaturgia. E nessa perspectiva, de construção dramática, passamos a improvisar, no *Rasaboxes*, com objetos, idiomas, instrumentos musicais, Palhaços e palhaças ganham lugar autoral, escrevem com e no corpo suas opiniões sobre o mundo, e suas contribuições se tornam definitivas na carpintaria das comichidades (contraste, inversão, quebra rítmica, repetição, surpresa, triangulação) amplamente exploradas nas passagens entre as *rasas*. Mediante o “como faz”, palhaços e palhaças acessam “o que é”, e se tornam sua própria dramaturgia: a palhaçada, cuja poesia se constrói na máscara, em ação, na carne.

Enfim, numa última abordagem, é interessante notar que, da mesma forma, o nariz vermelho trouxe forte exigência de triangulação da máscara, de relação com um público, um espectador, alguém que estivesse fora do tabuleiro. E foi justamente via a relação com o outro que conseguimos superar a limitação imposta do riso obrigatório. Quando triangula, a máscara organiza sua ação, e aproveita esse momento para precisar sua intenção, afirmar o entendimento, confirmar a receptividade. É um tempo a mais no ritmo, um segundo de suspensão da cena, que autoriza sua quebra, sua inversão, um contraste, uma oposição, a repetição, e então se dá o efeito cômico.



Foto 3 - A palhaça e a espectadora no *Rasaboxes*, no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, ocorrido em Indaiatuba, São Paulo, em janeiro de 2024, organizado e produzido pela Cia Trilhas da Arte e Grupo de Teatro Estrada (acervo particular da autora).

A percepção dessa pontuação nos possibilitou, por exemplo, experimentar a comichidade em *karuna*, sem precisar ridicularizar a tristeza, zombar da decepção ou ainda achincalhar o

pesar. Em *bhayanaka*, o medo não se tornou grotesco, nem o abatimento, divertido. Não se tratava exatamente de mudar a qualidade da emoção que estávamos trabalhando em certa *rasa*, mas de explorar modos de interrupção e de retorno, quer dizer, de sair e de voltar ao *box* determinado, de pontuar essas idas e vindas no corpo, e esse trânsito poder interferir nas dinâmicas dos estados de emoção que se apresentavam numa e noutra *rasa*. Foi uma etapa decisiva e libertadora para os palhaços e as palhaças, pois descobriram no jogo do *Rasaboxes* que podiam ser risíveis em cólera, sem necessariamente precisar rir dela.

Como o tabuleiro do *Rasaboxes* não pressupõe uma plateia, e da mesma forma não a nega ou a proíbe, começamos a distribuir algumas pessoas fora das linhas dos *boxes*, no intuito de constituir um público para o jogo da palhaçada. E convencionamos que o momento da triangulação seria também o da mudança de *rasa*. Assim, no instante reservado ao arremate da ação, à troca de olhar com um espectador, o palhaço ou a palhaça se dirigia a outra *rasa*. Isso trouxe agilidade ao jogo, já que em certas improvisações as necessidades de triangulação eram tão numerosas que, praticamente, não se permanecia em *rasa* alguma por mais de cinco segundos. E afinal experimentamos, concretamente, o jogo não psicologizado, a incoerência da lógica, a descontinuidade no ritmo. Iniciamos um longo período de experiências dramáticas. Dramaturgia de palhaçada.

Palhaços e palhaças são agentes da transgressão. A cada falha, subvertem; no erro, surpreendem; às inadequações, resistem. Mas não há heroísmo aqui, apenas a única opção para a queda é colocar-se de pé. Suas palhaçadas materializam, tornam visíveis, corporificam sentidos ocultos. Sua figura é tocante ao nos enxergar do avesso, de dentro, na nossa invisibilidade. O lugar de autoria que o *Rasaboxes* oferece aos palhaços e às palhaças amplia o alcance do riso que uns e outras produzem, e carrega de duas novas qualidades sua dramaturgia: autonomia e emancipação.



Foto 4. tabuleiro de *Rasaboxes*, no I Seminário Internacional de *Rasaboxes* ocorrido em Indaiatuba, São Paulo, em janeiro de 2024, organizado e produzido pela Cia Trilhas da Arte e Grupo de Teatro Estrada (acervo particular da autora)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem:** propostas metodológicas para o trabalho do ator. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 2005.
- BERGSON, Henri. **O riso.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro:** lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- FUGANTI, Luiz; VASCONCELOS, Luiz Carlos. **Do riso cotidiano ao riso da Terra.** *In:* Parlapatões – Centro de Referência do Riso. Caldo do Humor. Transcrição dos encontros realizados entre julho e dezembro de 2003. PDF.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973.
- IYER, K. Bharatha. **Kathakali:** the sacred dance-drama of Malabar. New Delhi: Oriental Books, 1983.
- LARROSA, Jorge. Elogio do riso. *In:* LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana:** danças, piruetas e mascaradas. 6 ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético** – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições Sesc São Paulo, 2010.
- MONTEIRO, Geovana da Paz. A moral do riso em Bergson. **Revista Ideação**, v.1, n.41, janeiro/junho de 2020. Feira de Santana: Uefs, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/5050/4591>>. Acesso em: 23 fev. 2026.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.
- RIBEIRO, Almir. **Natya** – Teatro Clássico da Índia. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SARMENTO, Júlia Peredo. **Enlouquecer o rasaboxes:** produção de intensidades no trabalho do ator. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <<https://juliasarmento1.wixsite.com/rasaboxes>>. Acesso em: 23 fev. 2026.



A PEDAGOGIA E OS ENSINAMENTOS DO *GRIOT* SOTIGUI KOUYATÉ COMO PREPARAÇÃO PARA O JOGO NO TABULEIRO DE *RASABOXES*

LA PEDAGOGIA Y LAS ENSEÑANZAS DEL *GRIOT* SOTIGUI KOUYATÉ COMO PREPARACIÓN PARA EL JUEGO EN EL TABLERO DE *RASABOXES*

THE PEDAGOGY AND THE TEACHINGS OF *GRIOT* SOTIGUI KOUYATÉ AS PREPARATION FOR THE GAME ON THE *RASABOXES* BORD

Anna Wiltgen¹

<https://orcid.org/0009-0009-9293-2465>

RESUMO

No presente artigo apresento a metodologia que desenvolvi ao longo de mais de duas décadas de pesquisa e de prática como professora de teatro, na qual utilizo a pedagogia e os ensinamentos do *griot* Sotigui Kouyaté como preparação para o jogo no tabuleiro de *Rasaboxes*. Depois do contato com o mestre em 2002 passei a conduzir seus exercícios que foram somados, dez anos depois, ao treinamento com as *rasas*. O artigo relata essa trajetória através de experiências práticas, conceituando princípios e pilares fundamentais. Sotigui era de família tradicional de *griots*, enquanto o *Rasaboxes* foi criado a partir do *Natyashastra* e da noção de *rasa* indiana, portanto se tratam de duas pedagogias cujas origens e bases são ancestrais, onde não existe prática desconectada de uma cosmovisão, levando o artigo a transitar por esses universos imateriais.

Palavras-chave: *Rasaboxes*, Sotigui Kouyaté, Pedagogias ancestrais, *Griot*, *Rasa*.

RESUMEN

En el presente artículo, presento la metodología que desarrollé a lo largo de más de dos décadas de investigación y práctica como profesora de teatro, en la cual utilizo la pedagogía y las enseñanzas del *griot* Sotigui Kouyaté como preparación para el juego en

¹ Anna Wiltgen é atriz, professora, pesquisadora, diretora e produtora com Mestrado (UNIRIO) e Licenciatura (UCAM). É professora há mais de 25 anos em projetos sociais, cursos livres, empresas, teatros, escolas e na Rede Municipal de Ensino, sempre escrevendo e dirigindo espetáculos. Desde 1989, desenvolve projetos sociais com arte e educação no Rio de Janeiro e em outros estados. É professora de teatro na Escola Parque, facilitadora teatral em programas corporativos e participa de publicações teatrais. Criou a metodologia da Oficina *Rasaboxes* & Sotigui Kouyaté que ministra em diversos espaços. Como atriz, trabalha desde 1985. Faz parte da Comparsaria Teatral em cartaz com “Gente de Bem” desde 2023. <http://lattes.cnpq.br/7184495995016455>

el tablero de *Rasaboxes*. Después del contacto con el maestro en 2002, comencé a dirigir sus ejercicios, que se sumaron, diez años después, al entrenamiento con las *rasas*. El artículo relata esta trayectoria a través de experiencias prácticas, conceptualizando principios y pilares fundamentales. Sotigui provenía de una familia tradicional de *griots*, mientras que *Rasaboxes* fue creado a partir del *Natyashastra* y de la noción india de *rasa*. Por lo tanto, se trata de dos pedagogías cuyas raíces y fundamentos son ancestrales, donde no existe práctica desconectada de una cosmovisión, lo que lleva al artículo a transitar por estos universos inmateriales.

Palabras clave: *Rasaboxes*, Sotigui Kouyaté, Pedagogías ancestrales, *Griot*, *Rasa*.

ABSTRACT

In the following article I present the methodology I developed throughout more than two decades of research and practice as an acting teacher in which I use the pedagogical approach and teachings of the *griot* Sotigui Kouyaté as preparation for the game that takes place on the *Rasaboxes* board. After meeting the master in 2002 I started conducting his exercises that were added, ten years later, to the training with the *rasas*. The article reports on this trajectory, presenting case studies and conceptualizing fundamental principles and pillars. Sotigui came from a traditional family of *griots*, and the *Rasaboxes* was created based on *Natyashastra* and the notion of Indian *rasa*. Therefore, these two pedagogical approaches in which origins and foundations are ancestral, where their practice cannot be disconnected from a cosmovision, make the article transit through these immaterial universes.

Keywords: *Rasaboxes*, Sotigui Kouyaté, Ancestral Pedagogical Approaches, *Griot*, *Rasa*.

O início do começo. Pequenos rituais.

‘§ - Como autodescrição, digo que sou uma mulher branca, de estatura mediana, olhos castanhos e cabelos longos artificialmente na cor do cobre. Nascida em 1968 e criada na zona sul do Rio de Janeiro, sou profissional do teatro desde quinze anos de idade, sempre pratiquei dança e sou catita do maracatu desde 2006.²

°*° - Em seguida, saúdo e agradeço ao meu mestre Sotigui Kouyaté³ e à Michele Minnick⁴, pedindo-lhes licença para falar do que deles se tornou meu depois de me apresentarem com suas pedagogias, falas e saberes repletos de afeto e generosidade, como acontece com os verdadeiros mestres. Que sorte e que honra cruzar com vocês no caminho e receber os materiais ancestrais que

² Os símbolos aqui utilizados para enumerar itens foram a opção possível em se tratando de escrita digitalizada. Uma tentativa de fugir de uma simbologia eurocêntrica, fazendo referência à Adinkra e à mestra Vera Passos com seu método de contagem de compassos no ensino da dança afro e da Técnica Silvestre.

³ O *griot* Sotigui Kouyaté foi ator premiado no cinema e no teatro. De origem africana e pertencente à família Kouyaté, das mais importantes na tradição de *griots* da África do Oeste, migrou para a França nos anos 1970 a convite do encenador Peter Brook, com quem trabalhou até sua morte, em 2010, tornando-se um dos seus mais importantes colaboradores.

⁴ Michele Minnick é performer, diretora e pesquisadora. Ex-aluna de Richard Schechner tornou-se uma de suas mais importantes colaboradoras e transmissoras do treinamento de *Rasaboxes* pelo mundo. Lançou o livro *Inside the performance Workshop – A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises*. (Routledge, 2023).

acabaram por me constituir e nortear minha prática artística e pessoal.

Meu trabalho no teatro não acontece em descompasso com minha vida pessoal. Meu posicionamento como artista e professora está conectado com todo um pensamento que se materializa nas salas de aula ou teatros e nas ações cotidianas. Portanto, falarei um pouco do meu todo em forma de digressão, ao modo de Sotigui.

~*§°°§*~

Sotigui Kouyaté foi um artista e um homem desta virada de século. Descendente de uma das famílias de *griots* genealogistas mais tradicionais da África do Oeste, carregou o bastão de Mestre da Arte da Palavra exercendo seu papel em todos os sentidos e por todos os lugares onde passava. Segundo Djeli Mamadu Kouyaté, filho de Djeli Kedian Kouyaté, os *griots* são a memória dos homens, e desde tempos imemoriais os Kouyaté estiveram a serviço de todos os reis Keita do Império Mandinga, transmitindo a história de seus antecessores, aconselhando-lhes, resolvendo conflitos entre seus cidadãos e decidindo questões com outras etnias (NIANE, 1982). Portanto, o *griot*, no sentido tradicional, não é apenas um contador de histórias ou cantor como o termo é definido hoje em dia, vai além e carrega uma responsabilidade tão gigantesca quanto sua própria existência. Não que seja uma tradução errada, porém é preciso compreender que contos, fábulas, provérbios e anedotas nas sociedades da oralidade têm uma conotação e cumprem uma função diferente da ocidental. Eles são ferramentas transmissoras da história pregressa da comunidade e seus antepassados, de difusão de conhecimento e valores para a educação.

Outra função ancestral do *griot* é a mediação de conflitos entre líderes, cidadãos, amigos, familiares e casais, função que Sotigui executava sempre que demandado. Ele dispunha dos ensinamentos de sua cultura e de sua ancestralidade nas falas cotidianas e nas aulas, o que tocava a todos proporcionando a abertura de portais mentais e sensíveis para o autoconhecimento e para uma visão de mundo encorajadora e fortalecedora. Nela o individual não é individualista e sim original e importante para o todo. Ele dizia: “É fundamental conservar sua própria diferença. Os diferentes se completam, os iguais se amontoam. Encontramos no outro o que falta na gente. [...] As particularidades de cada um se apresentam desde suas raízes que são um início do começo”.⁵

No início dos anos 1970, o norte-americano Richard Schechner⁶ fez duas viagens à Índia onde entrou em contato com o *Natyashastra*, o tratado sobre o teatro clássico indiano escrito entre os séculos II a.C. e II d.C. (RIBEIRO, 2021), e os conceitos de *rasa*. Posteriormente, formatou o treinamento *Rasaboxes* que “não nasceu como uma técnica isolada e sim inserida no contexto de

⁵ As falas de Sotigui Kouyaté entre aspas me foram por ele transmitidas nas oficinas entre 2002 e 2010, não havendo referência bibliográfica.

⁶ Richard Schechner é professor e um dos fundadores do programa de Estudos da Performance da NYU. Nos anos 70, criou e dirigiu o grupo de teatro experimental norte-americano The Performance Group.

outras práticas como a *Yoga* e a *Ayurveda*”, segundo ele próprio declarou em 2012⁷. As bases da performance apresentadas no *Natyashastra* contrariam as ocidentais calcadas na visão e na audição; o público deve experimentar e salivar a performance do ator, músico e/ou dançarino como na degustação de um alimento, com o paladar e o olfato numa experiência “aromática, sensorial e empírica” (SCHECHNER, 2012, p. 133). As *rasas* são os sucos que salivam o público a partir dos variados sabores meticulosamente misturados pelo performer, são emoções universais por ele experimentadas as quais suscitam no espectador sentimentos, estes particulares, do campo do privado. O treinamento no tabuleiro de *Rasaboxes* idealizado por Schechner demanda o ator como atleta das emoções, preparando-o tanto para entrar nos *rasaboxes* (caixas de *rasas*), quanto para transitar de um para outro sem racionalizar, sem psicologizar, num circuito dentro e fora de si regulado pela respiração. Na prática, um imenso *grid* com nove quadrados proporcionais é marcado no chão. Em cada um deles, coloca-se um papel com o nome de cada uma das nove *rasas* em sânscrito. Usar a língua ancestral é importante, pois cada *rasa* traz consigo derivações e gradações que a escrita em português não teria capacidade de abarcar em apenas uma palavra, restringindo assim seu vasto sentido original. Portanto, nos *boxes* (quadrados, caixas) devem constar em sânscrito as *rasas* aqui descritas através de uma definição apenas, para elucidar com brevidade o que significam: *adbhuta* (maravilhamento), *raudra* (raiva), *shringara* (amor), *karuna* (tristeza), *vira* (coragem), *hasya* (riso), *bibhatsa* (nojo), *bhayanaka* (medo) e *shanta* (paz). A partir da condução do facilitador, o jogador/ator deve entrar e sair desses *boxes* de *rasas* (*rasaboxes*) e/ou transitar pelo tabuleiro, individual e coletivamente, corporificando-as.

O *Rasaboxes* pede entrega física e emocional para se alcançar o autoconhecimento e o autocontrole que se almeja, exigindo um processo de condução delicado, firme e repleto de filigranas. É preciso ter cuidado e firmeza com os não atores, sejam adolescentes, jovens ou adultos, para que se estabeleça um ambiente acolhedor e de confiança para essa entrega. É preciso segurar egos e criar um ambiente de cooperação não competitivo — para que os atores profissionais não caiam em armadilhas pessoais que impeçam a entrega verdadeira — que propicie o desnudamento de vícios e artificios, vilões de um processo profundo e bem sucedido como o aqui almejado.

Em 2002, conheci meu mestre Sotigui Kouyaté em turnê no Rio de Janeiro com *Hamlet* — encenação de Peter Brook — quando ministrou oficina de quatro dias na qual, além do que chamava de “exercícios estúpidos”⁸ por parecerem simples e até banais, nos transmitiu ensinamentos imateriais ligados à sua cosmovisão. Depois de sua partida, um grupo de artistas⁹ passou a se empenhar em trazê-lo de volta até que, numa visita que fiz com Ana Achcar em sua casa em Paris, o convite foi

⁷ Palestra no Seminário Estudos da Performance - NEPPA/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2012.

⁸ O termo “exercício estúpido” era utilizado por Sotigui Kouyaté ao mencionar os exercícios de sua pedagogia.

⁹ Ana Achcar, Anna Wiltgen, Fernanda Azevedo, Isaac Bernat, Joyce Niskier e Paulo Pontvianne.

efetivado. Em 2003, realizamos na UNIRIO a oficina intensiva de dez dias (60 horas) com o foco na palavra, a partir dos contos iniciáticos escolhidos pelo mestre. Em suas recorrentes vindas ao Brasil até 2010, ano em que Sotigui fez sua passagem, continuei participando de encontros e oficinas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Paralelamente, passei a introduzir sua pedagogia e seus ensinamentos em escolas, projetos sociais e cursos livres. Digo seus ensinamentos, pois estão embrenhados em seus exercícios de forma sutil e profunda, ao ponto que não se possa desconectá-los de sua pedagogia e de suas ações. Esse foi o primeiro aprendizado. Durante quase uma década, fui realizando a dimensão abissal do sentido de *griot*, testemunhando sua prática cotidiana de vida pessoal e artística.

Durante o processo de um curso ou oficina, as palavras de Sotigui sempre me chegam para se encaixarem perfeitamente em determinadas situações. Elas devem ser transmitidas para gerarem autoconfiança e espalharem amor e positividade no processo, mas proferidas com cuidado, respeito e humildade, sem se colocar o ego à frente delas. Essa prática instaura um ambiente propício para o grupo partir para o trabalho com as *rasas* e por isso tornou-se o fundamento do meu trabalho como professora.

Entre 2010 e 2016, fiz três oficinas intensivas na UNIRIO com Michele Minnick, além de um Seminário com Richard Schechner¹⁰. A partir daquele momento, nunca mais me distanciei do *Rasaboxes* como atriz e professora, sempre alimentada pela intensa troca com uma parte do grupo de artistas pesquisadores presentes neste dossiê¹¹ e que, desde então, compartilham reflexões e práticas. Porém, ao contrário do que me aconteceu com Sotigui Kouyaté, que foi de imediato, só comecei a incluir o treinamento de *Rasaboxes* nos meus cursos de teatro anos depois da primeira oficina com Michele Minnick em 2010. Precisei incubar, gestar, amadurecer para então gerar. Me afino com processos longitudinais, com a profundidade que se estabelece no embate com o Tempo.

Naquele momento, em 2010, o treinamento era novo no cenário teatral carioca e novo para mim, que precisei esperar pacientemente tomar posse do sentido e do lugar que ele ocuparia na minha prática para, então, transmiti-lo. Além disso, minha primeira impressão foi de ser direcionado especialmente para atores profissionais. Hoje não só minha visão se expandiu, mas também o próprio *Rasaboxes* foi se ampliando para diversos fins dentro e fora do teatro. Então, compreendi como é simples nas propostas, direto e concreto na execução, com resultado eficaz e possível para muitos.

Os exercícios de Sotigui foram rapidamente colocados no meu cotidiano de professora antes mesmo de me apoderar da grandiosidade de seus ensinamentos, ao passo que o treinamento de *Rasaboxes* foi entrando nas minhas aulas paulatinamente, à medida que eu ministrava e recebia o retorno vibrante e potente dos alunos. Foi ela própria, a prática do treinamento, que me elucidou, ensinou e me encorajou.

¹⁰ Seminário Estudos da Performance - NEPAA/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2012.

¹¹ Adriana Bonfatti, Adriana Maia, Ana Achcar, Henrique Fontes, Joana Ribeiro, Júlia Sarmento e Reiner Tenente.

Meu casamento artístico com Sotigui Kouyaté e sua pedagogia foi consumado antes de apropriado e, com o passar dos anos, me ensinou sua dimensão e se configurou forte, firme e potente. Meu casamento artístico com *Rasaboxes* através da Michele Minnick nasceu na paquera, na conquista lenta e obstinada até também se configurar forte, firme e potente. Sou uma feliz Dona Flor¹², que aprende com seus parceiros mais e mais a cada curso que ministro, sempre mantendo imenso respeito e humildade ao transmitir os ensinamentos adquiridos, esses milenares, atávicos.

Experiências Práticas

°§ - Curso Teatro no Teatro para atores e não atores

O primeiro espaço onde introduzi o *Rasaboxes* foi no Curso Teatro no Teatro, que ministrei em parceria com Isabella Secchin¹³, entre 2013 e 2023, sempre em teatros cariocas. As turmas eram compostas por dois tipos de alunos: pessoas de outras áreas que buscam crescimento pessoal ou superação de entraves para melhor desempenho profissional e atores cariocas ou vindos de outras partes do Brasil que exercem atividades paralelas para gerar renda. A realidade de uma grande parte dos atores que vivem no Rio de Janeiro é que a necessidade de subsistência dificulta uma formação contínua e aprofundada gerando fragilidade do autoconhecimento físico e emocional. Sem consciência corporal, não se estabelece a conexão básica entre emoção e fisicalidade, conseqüentemente, não se percebe ou não se controla o que o próprio corpo está expressando e o que poderia expressar. “Como colocar no corpo um estado?”, se perguntava o aluno e ator Carlos Vinhas.

Na minha prática, observo que mesmo atores que sobrevivem do ofício, muitos não utilizam o corpo físico para acessar um estado ou uma expressividade, dispondo do psicologismo ou da via intelectual para jogar os personagens. O *Rasaboxes* é excelente ferramenta para colaborar com essa questão. O depoimento seguinte me foi dado em aula pela aluna Alix Bandeira, artista multimídia, e resume bem os potentes resultados alcançados através do treinamento de *Rasaboxes*.

Indico não somente para atores ou aspirantes, como para qualquer pessoa que queira trabalhar o seu eu, ter autoconhecimento físico e emocional. Eu pude perceber quais os estados eu tinha mais facilidade ou dificuldade em acessar, o que me fez pensar no meu pessoal e também no profissional.¹⁴

Nos cursos livres que venho ministrando, onde se configura uma mesma turma do início ao fim do ano, começo com os exercícios de Sotigui Kouyaté até considerar que o grupo esteja fortalecido e, portanto, preparado para então receber o *Rasaboxes*. De fato, faz toda a diferença introduzir o

¹² Personagem do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado (1966).

¹³ Isabella Secchin é preparadora de elenco, diretora e atriz carioca.

¹⁴ Trecho do depoimento de Alix Bandeira para a autora em 2021.

treinamento **rásico** num ambiente cujo esteio é o respeito mútuo, o espírito de colaboração e não a competitividade. No caso do Curso Teatro no Teatro, pude me certificar o quanto a pedagogia e os ensinamentos de Sotigui construíram uma base para que o *Rasaboxes* tenha se potencializado como ferramenta de desenvolvimento artístico dos alunos/atores, a partir do autoconhecimento físico e emocional. Mas, um *insight* além me veio em outro espaço.

°*° - Projeto Social Passageiro do Futuro

Em 2022, introduzi o *Rasaboxes* no projeto social Passageiro do Futuro¹⁵, onde fui, além de professora de jovens da periferia carioca, diretora artística responsável pelos espetáculos encenados. Como havia feito nos anos anteriores, trabalhei durante os primeiros meses com os exercícios de Sotigui para a melhoria da autoestima dos alunos, crucial nesta faixa etária, sobretudo com esse perfil social, e para o fortalecimento do grupo, entre outros aspectos pertinentes a essa pedagogia. Tudo muito eficaz e delicado como de costume, porém, especificamente naquele ano, separei algumas aulas para abrir o tabuleiro **rásico**. O processo se iluminou, foi radiante o que ocorreu.

O jovem se envolve intensamente com a ludicidade do jogo desde a sua instauração, ao dividir e marcar o chão da sala em quadrados iguais. Ao se deparar com a reflexão sobre as *rasas* e conseqüentemente sobre suas próprias emoções, é acometido pela iluminação do autoconhecimento, pelos *insights* que mostram a ele novas perspectivas sobre si e sobre os outros e pela descoberta, o acesso e a capacidade de se expressar emocional e fisicamente. A troca de *feedbacks* na roda é essencial e de extrema riqueza por se configurar um momento para o jovem perceber nas falas dos outros o que ocorre consigo próprio, trazendo-lhe tranquilidade para lidar com seu emocional. O aluno X do Projeto Passageiro do Futuro, 17 anos de idade, revelou para a turma não saber reconhecer o que sente, não saber identificar o próprio sentimento, nomear, explicar. Algo anterior ao expressar, ele disse: “Não sei identificar então como expressar algo que não sei o que é?”.

Esse processo concomitantemente pessoal e coletivo de interação, observação e testemunho das experiências e dos depoimentos uns dos outros experienciado através do *Rasaboxes*, potencializa a escuta sensível, resultando numa súbita transformação subjetiva da turma, que nunca volta a se configurar a mesma de antes.

Aqui o trabalho com os “exercícios estúpidos” criou um ambiente seguro para o jovem se expor com confiança no tabuleiro **rásico** e partilhar respeitosamente suas experiências pessoais. Para além disso, possibilitou que o *Rasaboxes* provocasse a configuração de uma nova turma, mais forte e coesa, que então seguiu rumo aos ensaios do espetáculo propriamente dito com a potência de um elenco.

¹⁵ Projeto social que, durante 20 anos, formou artistas e técnicos em teatro nas periferias do Rio de Janeiro. Em 2022, o projeto foi interrompido por falta de investimento financeiro.

°° - I Seminário Internacional de *Rasaboxes*

Em 2024, aconteceu o I Seminário Internacional de *Rasaboxes*, em Indaiatuba¹⁶, onde estive parte dos artistas professores que se dedicam ao tema no Brasil, cada um ministrando oficina relativa à sua pesquisa. Dentre minhas possibilidades, escolhi um recorte em especial por não estar programado na grade de propostas: os adolescentes. Foi a esse precioso público que me dirigi. Essa faixa etária perdeu a espontaneidade da criança, desenvolvendo uma autocrítica exacerbada que trava ainda mais a capacidade física de se expressar. Inúmeros fatores que se estabeleceram na nossa contemporaneidade, como vícios posturais, treinamentos físicos que consideram sobretudo a estética etc., colaboram para diminuir a capacidade expressiva do jovem. O fato é que falta consciência física e emocional de si e sobre autocrítica perante os outros. Assim, para fazer uma jornada de um dia de oficina, cuidei de detalhes fundamentais, solicitando que não houvesse plateia adulta e que o registro audiovisual fosse discreto e não invasivo. Tudo para criar um ambiente seguro, onde os participantes pudessem rapidamente relaxar e se entregar ao jogo. Como o evento foi produzido por artistas-professoras e aconteceu dentro de um teatro referência da cidade, foi instaurado um ambiente acolhedor e afetuoso propício, favorecendo meu trabalho de *Rasaboxes*, devidamente introduzido depois dos exercícios do Sotigui. Assim, apesar da duração exígua, a oficina fluiu de forma delicada e profunda, alcançando seu objetivo.

A partir das três experiências citadas — Curso Teatro no Teatro, Projeto Passageiro do Futuro e I Seminário Internacional de *Rasaboxes* em Indaiatuba — entre tantas outras, pude comprovar o quanto a pedagogia de Sotigui Kouyaté e o *Rasaboxes* dialogam, somam-se e se completam. Assim, acabei por formatar a metodologia que constitui a Oficina de Teatro com *Rasaboxes* & Sotigui Kouyaté.

*° - Oficina de Teatro com *Rasaboxes* & Sotigui Kouyaté – uma metodologia

O formato da oficina tem suas especificidades, como a carga horária mínima de vinte horas e número aproximado de 20 a 25 alunos, para que o participante de fato experimente o treinamento com um mínimo de tranquilidade, passando por todas as etapas: contextualização, conceito de *rasa*, instauração e abertura do tabuleiro, entrada individual até o jogo em coro. O trabalho com objetos e com texto propriamente dito acontece de acordo com um conjunto de fatores peculiares a cada

¹⁶ I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR realizado pelo Grupo de Teatro Estrada (Indaiatuba-SP) e pela Cia Trilhas da Arte (Campinas-SP). Indaiatuba-SP, 2024.

processo, podendo ser aprofundado num segundo módulo onde os participantes já tenham passado pelas primeiras etapas. A parte introdutória que diz respeito a Sotigui Kouyaté segue paralela através das conversas sobre o universo em que está inserido e dos exercícios que preparam diariamente para a entrada no tabuleiro. Essa oficina vem sendo realizada com perfis de turmas diferentes: estudantes de teatro ou artistas profissionais das artes cênicas, sempre contando com uma parcela de bolsistas advindos de grupos teatrais autossustentáveis. O resultado do processo é inequívoco e, apesar do objetivo inicial da maior parte dos alunos ser o *Rasaboxes*, os exercícios e os ensinamentos de Sotigui tomam um espaço subjetivo relevante no processo. Isso se dá a partir do encantamento que são capazes de produzir e do entendimento por parte da turma sobre o porquê da junção dessas pedagogias.

Venho até aqui seguindo uma abordagem que pretende demonstrar como o trabalho com os ensinamentos de Sotigui podem preparar individual e coletivamente o grupo para o jogo no tabuleiro de *Rasaboxes* e também como esse último, além de potente ferramenta para o desenvolvimento de cada indivíduo, seja ele ator ou não, pode ser determinante para a sedimentação do corpo harmônico de uma turma. A partir de agora, baseada nos exercícios de Sotigui que utilizo especificamente na metodologia das minhas oficinas de *Rasaboxes*, abordarei **princípios peculiares** a cada uma dessas pedagogias, os quais se configuram como pontos em comum. Em seguida, tratarei do que chamo os quatro **pilares fundamentais e complementares**.

‘§ - Princípios em comum

A performance **rásica** diz respeito a uma experiência compartilhada entre artista e espectador, não havendo lugar para momento privado e sim obrigatoriamente para o jogo compartilhado (MINNICK, Michele, 2010. Anotação da autora em oficina).

Escutar é muito mais que ouvir. Para haver comunicação deve ter escuta e para isso é preciso estar aberto ao outro, é preciso considerá-lo como a si mesmo. Se você despreza ou desconsidera o outro, não pode estar em relação de escuta, estar sensível a ele, então não há troca nem encontro possíveis (KOUYATÉ, Sotigui, 2003. Anotação da autora).

No treinamento de *Rasaboxes*, a interação é primordial e, sem **escuta**, não existe possibilidade de relação. O sentido do teatro para Sotigui são os **encontros** onde o ser humano está no centro e onde pode haver uma verdadeira **troca**. Para isso, é necessário escutar não somente com a audição propriamente dita, mas com todos os canais sensíveis. Para ele, mais que a técnica, o importante é o trabalho de abertura de **sensibilidade** presente em vários de seus exercícios e que preparam o participante para estar jogando a *rasa* no e com seu corpo, estar interagindo com os outros jogadores dentro do tabuleiro e estar triangulando com quem se encontra fora concomitantemente.

Presença é fundamental no tabuleiro. O *Rasaboxes* desafia a não se manter apenas na forma, e sim com o corpo inteiro integrado, o dentro e o fora se retroalimentando através da respiração. Além

disso, dentro dos *boxes* não é possível estar e não estar ao mesmo tempo. Se não se estabelece totalmente a *rasa* no seu corpo ao penetrar no espaço tridimensional que é um *rasabox*, nem através da respiração, é preciso sair. Não existe meio termo, tampouco no percurso de uma *rasa* para outra durante o trânsito pelo tabuleiro.

Sotigui conduz sequências de exercícios que demandam a **presença**, a **prontidão** e a **não precipitação**, conjunto de princípios nucleares de sua pedagogia. É preciso estar pronto mas sem se precipitar, para assim manter-se firme através da presença. “Quem perde a calma, perde a força”, dizia. Exercícios onde o grupo deve cumprir uma tarefa, como caminhar ou parar cada um ao seu tempo, numa escuta sensível aguçada para não fazê-lo concomitantemente, senão terá que retornar ao princípio. Um círculo onde se deve individualmente bater palmas que vão se acumulando à medida que a volta se completa. Exercícios com lançamento de bastões feitos de bambu. Esses são alguns, dentre tantos, que se ajustam com perfeição como preparação para a entrada e para o trânsito pelo tabuleiro **rásico**. Uma das chaves mais importantes do *Rasaboxes* é treinar o ator para passar de uma *rasa* para outra sem psicologizar, sem uma transição racional, o que ativa canais de sensibilidade e também o estado de alerta e de entrega. A pressão gerada para dar conta desse trânsito provoca no jogador uma intensidade emocional excitante, por vezes incomodativa, mas sempre desafiante. É um processo que exige a escuta de si e do entorno, o autoconhecimento e o autocontrole para que se equalize dois **ritmos contraditórios**, interno e externo, duas pulsações disparatadas: “Os exercícios do *Rasaboxes* traziam uma excitação, um nervoso mesmo, que era o grande desafio pra mim: conseguir respirar e me acalmar pra transitar no tabuleiro”, depoimento do aluno Thiago Garcia para a autora em 2021.

Essa dinâmica do *Rasaboxes* de troca de *boxes* sem psicologizar ou racionalizar com todo o corpo engajado na expressividade da *rasa* demanda uma **liberdade de ação** sustentada pela autoconfiança. Ela deve ser estabelecida no processo através dos exercícios e também das palavras do condutor. Sotigui induzia o jogador a agir e depois ver o resultado que, segundo ele, só seria possível a partir de uma ação precedente: “Esteja de prontidão e aja sem temer, se resultar negativamente, parta para outra ação”, costumava dizer. Liberdade é essencial para se transitar no tabuleiro **rásico** e um aspecto que o mestre admirava nos atores brasileiros, chegando a declarar em entrevista para a Revista Folhetim /Teatro de Pequeno Gesto (n. 19, jan., 2004):

No Brasil, os atores são muito mais livres do que em certos países onde tudo é muito controlado. Uma pessoa aprisionada não pode nada, ela precisa de liberdade de comportamento, liberdade de falar, liberdade de agir.

°*° - **Pilares fundamentais complementares**

Sotigui Kouyaté priorizava o trabalho com a **sensibilidade** defendendo que nenhuma técnica poderia dar ao ator algo que já não existisse nele; a sensibilidade acima dos métodos. Ele era *griot* em uma cultura da **oralidade** onde a palavra tem peso e significado diferentes da ocidental. A palavra proferida pode ser como uma flecha que quando lançada não tem como ser recuperada. A palavra dada carrega a responsabilidade e a honra de quem a emite. A palavra do conto educa. Nas oficinas do mestre *griot* que participei no Rio de Janeiro e em São Paulo, mesmo quando não tinham duração suficiente para aprofundar o trabalho com os contos iniciáticos, como foi em 2003, sua palavra tinha função nuclear. O *Rasaboxes* traz uma noção particular de **emoção** baseada nas nove *rasas* indianas a serem materializadas no corpo físico através da respiração. Forma preenchida, **fisicalidade** expressiva, retroalimentação entre interior e exterior. A entrada do corpo material do jogador na tridimensionalidade de uma *rasa* provoca seu acesso.

Ao criar uma metodologia unindo Sotigui Kouyaté e *Rasaboxes*, acabei consumando um casamento entre eles, constituído por quatro pilares fundamentais e complementares: **sensibilidade, oralidade, fisicalidade e emoção.**

O início do fim

No início desta escrita, cumpri pequenos rituais que têm um sentido dentro dessa narrativa: minha autodescrição inclusive profissional para situar o lugar de onde falo, da minha origem e da trajetória percorrida no contato com esses aprendizados que remontam a tempos ancestrais. Os pedidos de licença são uma prática que costumo fazer sempre que piso num terreno onde não estão as minhas raízes, onde sou aprendiz e devo respeito aos mais velhos, que incluem não somente os anciãos em idade, mas também as pessoas que ali chegaram antes de mim e que trazem consigo o fundamento ou que já possuem o conhecimento para transmiti-lo. Depois de anos lidando com esses universos ancestrais que são o *Rasaboxes*, os ensinamentos dos *griots*, a oralidade e a cosmovisão africanas, peço licença para falar sobre eles deste lugar de onde venho, com toda humildade e sempre dando as referências. Essa é a conduta que tenho adotado.

Assim como o *Rasaboxes*, que nasceu do material milenar indiano não podendo dele ser desconectado, também a pedagogia e o pensamento de Sotigui se baseiam em um conjunto de princípios que se somam e se completam ratificando a ideia de que nas culturas ancestrais não há como separar princípios éticos de ações, não existe prática dissociada de uma cosmovisão. Na minha trajetória com danças de matrizes africanas, a qual começou aos 15 anos de idade, compreendi como o movimento está intrinsecamente relacionado com o fundamento; para se dançar afro ou girar a saia no maracatu é preciso pedir licença, compreender o espaço que se pisa, escutar os mais velhos, privilegiar

a humildade em detrimento do ego.

Essa é uma prática que tento manter na vida e no teatro, sobretudo no exercício diário de professora, onde tenho o maior respeito por cada ser humano, de qualquer faixa etária e procedência, o qual se entrega para mim. É com profunda seriedade que exerço esse trabalho, me apropriando de palavras ancestrais com responsabilidade e com a certeza de que minha metodologia pode fortalecer indivíduos e coletivos, num movimento artístico de cura — sentido último do teatro para mim.

O final do fim. Sem rituais

Como ensinou Sotigui, tudo tem um começo e, mesmo este, tem seu início, assim como existe o final do fim. Se utilizei pequenos rituais para o início do começo deste relato, agora no final do fim opto por nenhum ritual, pois, como diz o provérbio africano: “é preciso deixar as coisas antes que elas nos deixem”!

Fim.

REFERÊNCIAS

KOUYATÉ, Sotigui. 4 Perguntas de Egrégora para Sotigui Kouyaté. [jan. 2004]. **Revista Folhetim/Teatro do Pequeno Gesto**, Rio de Janeiro, p. 70,77, jan, 2004.

NIANE, Djibril Tamsir. **Sundjata ou A epopéia mandinga**. São Paulo: Ática, 1982.

RIBEIRO, Almir. **Natya: Teatro Clássico da Índia**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SCHECHNER, Richard. A Estética do *Rasaboxes*. In: LIGIÉRO, Z. (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X., 2012.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. In: BOWDITCH, Rachel. MURRAY COLE, Paula. MINNICK, Michele. (Org.) **Inside the performance workshop**. EUA: Routledge, 2023.



RASABOXES: UM JOGO SENSORIAL EM SALA DE AULA¹

RASABOXES: UN JUEGO SENSORIAL EN EL AULA

RASABOXES: A SENSORY GAME IN THE CLASSROOM

Joana Ribeiro da Silva Tavares²
<https://orcid.org/0000-0001-5608-4731>

RESUMO

O texto aborda a experiência com o *Rasaboxes*, utilizado como jogo sensorial em sala de aula na Escola de Teatro da UNIRIO no Rio de Janeiro, ao longo de uma década. Será apresentado um breve histórico do primeiro contato com o *Rasaboxes* em 2003, ocorrido durante o curso *O Corpo Emocional*, na UNIRIO, com Michele Minnick, e ações subsequentes como eventos, performances e publicações. O relato será complementado por algumas experiências em oficinas oferecidas no III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural (2022) em Rio Branco, na UFAC, e no I Seminário Internacional de *Rasaboxes* (2024), na sede do Grupo de Teatro Estrada em Indaiatuba, São Paulo.

Palavras-chave: *Rasaboxes*, jogo sensorial, percepção corporal, dança, teatro.

RESUMEN

El texto trata sobre la experiencia con los *Rasaboxes*, utilizados como juego sensorial en el aula en la Escuela de Teatro de UNIRIO en Río de Janeiro, a lo largo de una década. Se presentará un breve historial del primer contacto con los *Rasaboxes* en 2003, ocurrido durante el curso *El Cuerpo Emocional* en UNIRIO con Michele Minnick, y acciones subsecuentes como eventos, performances y publicaciones. El relato se complementará con algunas experiencias en talleres ofrecidos en el III Encuentro de Artes Escénicas y Accesibilidad Cultural (2022) en Río Branco en la UFAC, y en el I Seminario Internacional de *Rasaboxes* (2024), en la sede del Grupo de Teatro Estrada en Indaiatuba, São Paulo.

¹ Este artigo retoma comunicação apresentada pela autora no Encontro de Práticas e Estudos sobre *Rasaboxes*, organizado pelo Grupo de Estudo sobre *Rasaboxes* e Núcleo do Ator/UNIRIO em 2023. Gravação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8Yb5-zNXfls>>. Acesso em: 08 mar. 2025. O artigo desenvolve o relato *O rasaboxes em sala* (RIBEIRO, 2016, p. 04-07).

² Profa. Dra. em Teatro pela UNIRIO (2007) com estágio doutoral em Dança na Université Paris 8. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado *Direção de Movimento: Trajetórias e Formação no PPGAC/UFOP*. Atriz/bailarina e diretora de movimento. Professora Associada do Depto. de Interpretação, Escola de Teatro/UNIRIO. Integra o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/PPGAC/UNIRIO. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento e Líder do grupo de pesquisa *Direção de Movimento e Dança* (MOVIDA/CNPq). Lattes: <<https://lattes.cnpq.br/7222735520475203>>.

Palabras clave: *Rasaboxes*, juego sensorial, percepción corporal, danza, teatro.

ABSTRACT

The text discusses the decade-long experience of utilizing *Rasaboxes* as a sensory game in the classroom at the Theater School of UNIRIO, located in Rio de Janeiro. The article presents a brief history of this first introduction of *Rasaboxes* and details subsequent activities, such as events, performances, and publications. This introduction occurred in 2003, during the course *The Emotional Body* led by Michele Minnick at UNIRIO. In addition, the report describes some of the workshops held at the III Meeting of Performing Arts and Cultural Accessibility (2022) at UFAC in Rio Branco, and at the 1st International Seminar of *Rasaboxes* (2024), at the headquarters of the Grupo de Teatro Estrada in Indaiatuba, São Paulo.

Keywords: *Rasaboxes*, sensory game, body awareness, dance, theater.

Rasaboxes – O início de tudo

Conheci o *Rasaboxes* em 2003, há 23 anos, na Escola de Teatro de UNIRIO, durante *O Corpo Emocional*, um curso intensivo ministrado por Michele Minnick³ no antigo Programa de Pós-graduação em Teatro/PPGT, atual PPGAC⁴. Considero este primeiro encontro com o *Rasaboxes* um marcador na trajetória desta prática no Rio de Janeiro, com inúmeros desdobramentos ao longo de duas décadas em pesquisas, publicações, eventos científicos e apresentações artísticas. Na ocasião, cursava o Mestrado em Teatro, dava aula na Faculdade de Dança Angel Vianna⁵ e atuava como preparadora corporal no teatro carioca.

A lembrança dessa vivência inaugural com *Rasaboxes* aporta três aspectos que emergem da memória. O primeiro foi o prazer e uma familiaridade experimentados com aquela nova prática que estava sendo apresentada na UNIRIO, mesmo naquelas *rasas* que vivenciei com mais dificuldade na época, como a *hasya*, em tradução aproximada, a *rasa* da alegria, do bufão, da comicidade. Segundo, uma agilidade que o *Rasaboxes* me proporcionou na dança, tanto na ligação entre os movimentos quanto na sua expressividade. Lembro-me de Michele Minnick dirigindo uma coreografia da apresentação final, na qual eu dançava com destreza aqueles **gestos rásicos**. Não foi à toa que Schechner (2012, p. 149) citou a noção do ator ser um atleta das emoções, a partir do “atletismo afetivo” de Antonin Artaud ([19--], p. 151).

E, por fim, senti uma empatia com Michele Minnick e o próprio *Rasaboxes* — algo que ainda

³ (PhD, CMA) diretora, performer, professora e pesquisadora. Radicada em Baltimore, Maryland. Ensina e desenvolve *The Performance Workshop* e *Rasaboxes* nos Estados Unidos desde 1998 e no Brasil desde 2003. Ela é coautora do livro *Inside The Performance Workshop: A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises* (Routledge, 2023).

⁴ Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/PPGAC/UNIRIO. Disponível em: <<https://www.unirio.br/cla/ppgac>>. Acesso em: 16 mar. 2025.

⁵ Integrei o corpo docente da Faculdade Angel Vianna no período de 2002 a 2012. Disponível em: <<https://www.angelvianna.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2025.

não podia vislumbrar, mas que hoje eu percebo como uma empatia comunitária. Assim originou-se uma **comunidade rasabóxica**, ou **rásica**, formada a partir daquele curso, somado a tantos outros ministrados por Michele Minnick no Brasil, conforme assinalado 20 anos depois, no livro *Inside The Performance Workshop: A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises* (2023):

As maiores **comunidades** que se envolvem com a linhagem específica de TPW e Rasaboxes representada aqui estão nos EUA e no Brasil, que se tornou um local importante para seu desenvolvimento desde que Minnick ministrou o primeiro *workshop* de Rasaboxes no Rio de Janeiro em 2003. A proliferação de Rasaboxes por todo o Brasil, tanto na prática quanto na escrita por meio de inúmeras publicações e teses de pós-graduação, é um exemplo da disseminação em espiral deste trabalho e do ciclo de *feedback* entre gerações de praticantes (BOWDITCH; COLE; MINNICK, 2023, p. 3, tradução e grifo da autora)⁶.

Quando o Rasaboxes dança

Eu era professora de dança contemporânea na Faculdade Angel Vianna em 2003. Levei o Rasaboxes para minha sala de aula, na disciplina de Técnica de Dança II, num processo⁷ de criação coreográfica cruzada entre as disciplinas de dança, estética e percepção musical. A trilha sonora da coreografia foi a gravação da obra *Para acabar com o julgamento de Deus*⁸, uma transmissão radiofônica realizada por Antonin Artaud, com a participação de Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin na narração e produção dos efeitos sonoros. Segundo Ana Kiffer (2007):

Em 1947, Artaud é convidado pelo diretor das emissões dramáticas e literárias da Radiodifusão Francesa a preparar uma emissão radiofônica para o ciclo intitulado a *Voz dos Poetas*. Ele pergunta se efetivamente poderia tramcar com total liberdade sua proposta e tendo o aval positivo elabora o texto intitulado *Para acabar com o julgamento de Deus* (OC, XIII, 65-118). Será nesse texto que aparecerá pela primeira vez em Artaud a ideia de *corpo sem órgãos*. (KIFFER, 2007, p. 210).

A coreografia intitulada *O que é preciso para refazer um corpo* foi pesquisada por uma das dançarinas com instrumentos de percussão acoplados às cinturas escapular e pélvica, aos tornozelos e punhos. Hoje me dou conta de que a questão desse gesto sonoro vai ao encontro da “escuta ossosa” ou “solidiana” citada por Hubert Godard (2006) na entrevista *Olhar cego*, concedida a Suely Rolnik, a propósito da obra de Lygia Clark (1920-1988).

⁶ Do original: “*The largest communities who engage with the specific TPW and Rasaboxes lineage represented here are in the US and Brazil, which has become an important site for its development since Minnick taught the first Rasaboxes workshop in Rio de Janeiro in 2003. The proliferation of Rasaboxes throughout Brazil, in practice as well as in writing through numerous publications and graduate theses, is one example of the spiraling spread of this work and the feedback loop between generations of practitioners*”.

⁷ O processo criativo integrou as disciplinas de Estética e Semiótica da Dança, ministrada por Hélia Borges e Estruturas Rítmicas, Sonoras e Expressão Vocal, com Vera Terra. Como convidada externa, recebemos a colaboração da professora Ana Kiffer da PUC/Rio, pesquisadora da obra de Antonin Artaud (1896-1948).

⁸ Do francês: *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947).

Nessa entrevista, Godard (2006) nos lembra como escutamos através do nosso próprio corpo: de duas maneiras. A primeira, ele chama de “voz aérea”; e a segunda, de “voz solidiana” ou “ossosa”, que consistiria justamente em suspendermos a interpretação e deixarmos vibrar os nossos ossos pelo som. Assim, a primeira entrada nas caixas durante o *Rasaboxes* se daria menos pela percepção cortical — objetivante e focal —, aquela que busca atribuir significados às coisas do mundo. Não é à toa que mantemos os nomes das nove *rasas* em sânscrito, alimentando assim um espectro de associações ativadas pelo imaginário que cada *rasa* nos provoca.

Começamos com uma entrada sensorial no *Rasaboxes*, através da percepção subcortical, periférica e subjetivante. Penso que é como um mergulho no mar. Posso mergulhar no mar, furando as ondas, me colocando frente ao mundo aquático — ou posso ceder e acolher o mar, fazer corpo com ele, percebendo, assim, o mar do meu próprio corpo. O cruzamento entre esses dois modos de percepção, cortical e subcortical, focal e periférica, ou ainda, objetivante e subjetivante, foi denominado por Merleau-Ponty (2003, p. 127) como **quiasma**, e é fundamental para jogarmos sensorialmente o *Rasaboxes*.

O *Rasaboxes* na Escola de Teatro

Dez anos depois, em 2013, quando comecei a dar aula de dança e expressão corporal na Escola de Teatro, levei o *Rasaboxes* para a sala de aula como uma grade de leitura do movimento. Atualmente, faço uma introdução ao *Rasaboxes* na disciplina Movimento e Percepção, do curso Bacharelado em Atuação Cênica.

Nessas aulas, começamos com um estudo de consciência corporal, através de abordagens somáticas, como a Técnica Klauss Vianna (MILLER, 2007) e a Metodologia Angel Vianna (RAMOS, 2007). Abrimos os trabalhos pela percepção da pele, nossa borda com o mundo, “liberadora de tensões” como diz Angel Vianna (2018), e, em seguida, migramos para a percepção do sistema ósseo com suas dobradiças. Percorremos pés, cinturas pélvica e escapular, caixa craniana, articulações e coordenações, apoios passivos e ativos em relação com objetos, com as pessoas e com o espaço.

Quando chega o *Rasaboxes*, é como se ele evidenciasse o “sexto sentido” (BERTHOZ, 1997, p. 31), o sentido cinestésico do corpo em movimento. Como professora, eu encontro no *Rasaboxes* um espaço para acolher padrões gestuais que emergem de estados de urgência ativados pelo jogo. É como se o *Rasaboxes* revelasse, através das posturas criadas para responder a cada *rasa*, um “pano de fundo tônico-emocional” (ROQUET, 2011, p. 12), como nos lembra Klauss Vianna (2005, p. 137):

Aos poucos, todos podem perceber que a expressão não está necessariamente relacionada às formas que estamos habituados a ver e reproduzir. Ao contrário: a

origem do movimento expressivo está nas musculaturas mais sutis e profundas que, uma vez captadas e compreendidas, não devem ser esquecidas ou perdidas. São essas musculaturas que dão expressão vital ao corpo.

Passo a passo no jogo

Entre os anos de 2013 e 2025, elaborei um passo a passo para abordar o *Rasaboxes* em sala de aula, uma espécie de roteiro aberto e pessoal em diálogo com a ementa da disciplina, as demandas de cada turma, as pesquisas e publicações vigentes. Compartilho, a seguir, algumas etapas desse processo, lembrando que se trata de um procedimento empírico. Importante notar que a utilização do *Rasaboxes* como um jogo sensorial é precedida de um aquecimento somático que ultrapassa o escopo deste artigo.

A primeira etapa consiste na apresentação teórica do *Rasaboxes* e um histórico do seu percurso na Escola de Teatro, desde o primeiro curso *O Corpo Emocional* em 2003, até os dias de hoje, complementado pelas referências bibliográficas.

Em seguida, partimos para a construção do tabuleiro, ou grade, com fita crepe. Traçamos a “*rasa maior*” (GUIMARÃES, 2013, p. 21) com as nove subdivisões no chão. Dentro de cada caixa/*box* pode ser pregada uma folha grande em branco, ou papel jornal. Na hora do jogo, escrevemos o título das *rasas* nas folhas de papel, de modo aleatório. Neste primeiro momento, é realizado o estudo das nove *rasas*⁹ separadamente, com desenhos, colagens e escritas associativas em cada caixa do *Rasaboxes*.

A primeira abordagem consiste em entradas e saídas individuais de quatro *rasas*, em sentido anti-horário. O foco maior está na respiração, ainda em postura estática, para em seguida focar outros aspectos como a orientação espacial, os direcionamentos ósseos, as coordenações, os micromovimentos ou a “pequena dança” (PAXTON, 2022, p. 39), a pele, em suma, levar a atenção aos nossos “*habitus perceptivos*” (GODARD, 2006, p. 75).

Na etapa seguinte, pode ser solicitada uma passagem direta entre as quatro *rasas* restantes, por dentro do tabuleiro, propondo avanços e recuos entre as caixas, com variação do fator tempo — acelerado, desacelerado ou pausado. Nesta etapa, o enfoque recai sobre os sentidos: como se deslocar, ver, ouvir, cheirar, degustar, saborear, tocar e ser tocada por cada *rasabox*?

Uma variação para iniciar e aquecer-se coletivamente para o jogo é a corrida conjunta ao redor do tabuleiro e, ao sinal de comando, **mergulhar** dentro da grade, assumindo imediatamente a **postura rásica**, para **emergir** logo em seguida e repetir a mesma dinâmica. A repetição pode levar à percepção das noções de “figura” e “fundo” (GODARD, 2001, p. 25), afinal, qual forma ou figura emerge do

⁹ “*Rasa*, que em sânscrito significa suco, ou essência, é uma metáfora central para a experiência estética de compartilhar emoções (*bhavas*). O *Rasaboxes* articula em jogo de improvisação oito *rasas* básicas e suas emoções correspondentes, livremente traduzidas do sânscrito como: *bhayanaka* (medo), *raudra* (raiva), *shringara* (amor), *adbhuta* (surpresa), *hasya* (humor), *vira* (coragem), *karuna* (tristeza), *bibhatsa* (repugnância) e as suas infinitas variantes e combinações; acrescidas posteriormente de *shania* (paz)” (TAVARES; ACHCAR; BONFATTI; 2018, p. 01).

fundo de cada *rasa*?

A terceira etapa introduz um trabalho em dupla e traz a noção de esculpir as posturas, com jogos de espelhamento de **estados rásicos** em um mesmo *rasabox*. Percebe-se aqui uma conexão a partir da “empatia respiratória”, segundo Godard (2006, p. 75): “quando duas pessoas se encontram os jogos dos micromovimentos da caixa torácica formam um diálogo. É interessante saber deste efeito espelho sobre o ritmo respiratório”. Em seguida, uma mesma figura ou **postura rásica** pode ser saboreada, individualmente, dentro de outra caixa. Por exemplo, uma figura criada em *shringara* pode atravessar *bhayanaka* e *bibhatsa*. Está lançado o desafio: como uma figura que emerge em *shringara* responde à outra *rasa*? O que se mantém? O que se transforma? Como um novo **fundo rásico** trabalha aquela figura/forma de *shringara*? O que uma *rasa* revela sobre a outra?

A quarta etapa introduz a relação com objetos. Pode ser explorado, inicialmente, um mesmo objeto para todas as caixas, por exemplo, um saco plástico. Os objetos podem ser aos poucos levados de uma caixa para outra. Neste ponto, costumo trazer os objetos utilizados durante o aquecimento somático, como: bolinhas, escovas, colheres de pau, tecidos/cangas, folhas de papel, macarrões de piscina, elásticos e bastões de madeira. Progressivamente, trazemos objetos pessoais para o jogo, como aqueles presentes nas bolsas e mochilas naquele dia, objetos cênicos ou figurinos.

A quinta etapa traz a possibilidade de fazer um circuito, escolhendo livremente três *rasas* para transitar entre elas pelas linhas divisórias. Aos poucos, coloca-se a atenção neste deslocamento sobre as linhas, no **espaço liminar** entre cada *rasabox*. O que é se deslocar neste espaço entre duas *rasas*? Estar neste **entre-lugar rásico**, nem lá, nem cá? Com a prática, ao longo dos anos, percebo até que ponto cruzar essa **zona liminar** é fundamental para o *Rasaboxes*.

Ao circuito pode ser acrescentado um objeto, um texto, uma canção, uma música, uma personagem ou uma coreografia. A mistura entre as *rasas*, ou **blend rásico**, costuma ser um novo desafio para o circuito entre as *rasas*. A proposta consiste em levar uma porcentagem de uma *rasa* para outra caixa, por exemplo, entrar em *shringara* com 50% de *karuna* (chorar de amor) e ir, aos poucos, modulando tonicamente essas porcentagens.

Na sexta etapa, apresento o jogo em dupla. Até aqui, costumo dizer que estamos apenas nos preparando para jogar *Rasaboxes*. O jogo em dupla revela a dimensão relacional, tão cara ao *Rasaboxes*. Neste momento, apenas uma dupla, por vez, se coloca em jogo. O procedimento está descrito em português em dois textos de referência (MINNICK; COLE, 2011; SCHECHNER, 2012). Uma pessoa cruza a linha e entra no tabuleiro para degustar uma *rasa*. Imediatamente, entra outra pessoa para degustar outra ou a mesma *rasa*. Formada a dupla, começam a se relacionar através do **espaço toporásico** do *Rasaboxes*. A dinâmica lembra um jogo de capoeira. Se entrar uma terceira pessoa, alguém deve sair, do mesmo modo que, se alguém sair, uma terceira pessoa precisa entrar.

A progressão vai do jogo corporal ao jogo sonoro, passando pelo **gromelô**, até chegar ao diálogo com a emissão de apenas duas frases: “Eu sou (nome da primeira pessoa). Quem é você?” e assim por diante. Com a entrada da palavra falada no *Rasaboxes*, noto uma perda na qualidade do jogo, como se a percepção cortical, objetivante e focal da oralidade, suplantasse a percepção subcortical, subjetivante e periférica do **gesto rásico**. A dificuldade parece estar no que o filósofo Michel Bernard chama o terceiro cruzamento entre os sentidos, ou o “quiasma para-sensorial”. No caso, o cruzamento se realiza “entre o ato de sentir e o ato de enunciação ou entre o perceber e o dizer, no sentido genérico, ou seja, tanto sob a sua forma escrita quanto simplesmente oral” (BERNARD *apud* DE LIMA, 2023, p. 176). Talvez o desafio maior neste impasse quiasmático seja o de preservarmos a escuta ossosa e subjetivante?

Das duplas aos conjuntos. Do trabalho a dois, é possível seguir para o trabalho em conjunto, com o coro e o corifeu (Fig. 1) ou a *choréia* (TAVARES, 2010, p. 72). O procedimento se inicia com um pequeno coro dentro de uma *rasa*. Mas eis que alguém se destaca como corifeu e atrai o grupo para uma próxima *rasa*. A cada *rasa*, uma nova pessoa toma a dianteira como corifeu. A progressão possibilita o jogo entre dois coros, com as lideranças (corifeus) sempre em relação. Já os coros reverberam, tais como ecos e com inúmeras transformações, os **gestos rásicos** de seus respectivos corifeus. O jogo do coro e corifeu amplia a rede sensorial do *Rasaboxes*, trazendo à tona o entrelaçamento entre a percepção focal e a percepção periférica.

Figura 1 - Coro e Corifeu¹⁰, UNIRIO, 2012.



Foto: Fernanda Guimarães. Sala Nelly Laport, Escola de Teatro. Acervo da autora.

Na disciplina Movimento e Percepção, é comum receber discentes do Curso de Música. O trabalho com músicos expande a noção de escuta no *Rasaboxes*. A percepção musical pode ser despertada desde o aquecimento com a escuta da “paisagem sonora” (SHAFER, 2001, p. 23), como

¹⁰ Pessoas da esquerda para direita: Joana Ribeiro, Letícia Medella, Patrícia Ubeda, Daniel Leuback, Michele Minnick (ao centro), Anna Wiltgen, Adriana Maia, Ana Achcar e Flavio Souza.

um “**pré-movimento**” (GODARD, 2001, p. 13) **rásico**. Proponho uma mesma música para todos, antes de jogar, ainda na borda externa do tabuleiro. Ao primeiro comando, o convite é para mergulhar na *rasa* e degustá-la ao sabor daquela música. Em seguida, saborear a mesma música em diferentes *rasas*, com variações como: migrar para a *rasa* que se assemelha ou difere da música etc. A música pode ser tocada ao vivo ou gravada. No caso de ser ao vivo, o instrumentista também joga, dentro ou fora do tabuleiro, caso o instrumento seja de grande porte, como um piano.

Costumo convidar a turma para experimentar a *rasa shanta*, no início, como um espaço de autorregulação ou um lugar para finalizar uma prática de *Rasaboxes*. Percebo, nos últimos anos, cada vez mais, a importância de *shanta* em sala de aula. Durante a VII Jornada Internacional Artes do Movimento, Michele Minnick¹¹ (2016) redimensionou o *rasabox shanta*. Ao experimentarmos novas dinâmicas, foi possível perceber como *shanta* no *Rasaboxes* é “performática”, um espaço para “presenciar o outro”. O jogo em duplas (Fig. 2) com uma pessoa em *shanta*, como um eixo gravitário, e seu *partner* realizando um circuito ao redor, percorrendo todas as *rasas*, pode ser um lugar para saborearmos, somaticamente, princípios como a “inibição” no *Rasaboxes* e experimentarmos algo como o “não fazer (*wu wei*)” (GODARD, 2010, p. 4).

Figura 2 - VII Jornada Internacional Artes do Movimento. Palestra-Demonstração.



Foto: Marito Olsson-Forsberg. Patrícia Ubeda em *raudra* e Rodrigo Viegas em *shanta*. Sala Nelly Laport, UNIRIO, 2016. Acervo da autora.

Ao final, fica um convite para a turma deambular *shanta* fora do tabuleiro *Rasaboxes*, degustando-a ao ar livre, em contato com os jardins do Centro de Letras e Artes com seus cheiros, ventos, texturas, luminosidades e sonoridades. Do mesmo modo como participamos da oficina¹² proposta por Michele Minnick durante o I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, em Indaiatuba

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fZysQ3o932s&t=105s>>. Acesso: 18 out. 2025.

¹² Oficina 8. *Treinamento Avançado de Rasaboxes*, ministrada por Michele Minnick (Baltimore, EUA). Disponível em: <<https://sites.google.com/view/iseinarioderasaboxesbrasil/programa%C3%A7%C3%A3o#h.1nf3q395zfwa>>. Acesso em: 16 mar. 2025.

(SP), quando experimentamos *shanta* no pátio do Teatro Estrada¹³. Um novo espaço que nos acolheu no *Rasaboxes*, com grandes árvores, grama, sol, vento, terra, pedras, passarinhos e paragem, após uma semana intensiva de *Rasaboxes* na caixa preta do teatro. Nessa oficina, Michele Minnick trabalhou com diversos óleos essenciais, propondo um **caminho rásico** do sentido do olfato.

Mas, voltando à Escola de Teatro da UNIRIO, aos poucos, na disciplina Movimento e Percepção, o *Rasaboxes* explode os limites do tabuleiro e o jogo sensorial se espalha em sala de aula. Seja durante os aquecimentos ou ainda nas apresentações finais da turma, trabalhar as *rasas* fora do tabuleiro do *Rasaboxes* é um desafio lançado ao corpo discente que responde com criatividade em cenas como: *A Shanta Ceia*, *Menu Rasaboxiano & Cartas para Rasa* (Fig. 3), *A Vida em Rasa*, *Mistura Bhavica*, *Rasa Sem Fronteiras* ou *Arrasa Baile*, só para citar algumas.

Figura 3 - Menu Rasaboxiano & Cartas para Rasa.



Foto: Trabalho da Turma de Movimento e Percepção, Escola de Teatro da UNIRIO, 2023. Acervo da autora.

Um jogo intersensorial – Não tem o dançarino os ouvidos nos dedos dos pés?

O segundo quiasma, que chamo de **intersensorial**, é bem mais conhecido: o da correspondência cruzada dos sentidos entre si — a visão e a audição, por exemplo, ou a audição, bem como a visão, com o toque —, cantado por todos os poetas e pela maioria dos pintores e músicos contemporâneos. Bem mais que isto, o próprio ato de dançar não seria, como notou Nietzsche (1946, p. 443), a melhor ilustração desses misteriosos cruzamentos? “Não tem o dançarino os ouvidos nos dedos dos pés?” (BERNARD *apud* DE LIMA, 2023, p. 175-176).

Ao longo da década de 2013 a 2025, o **retorno rásico** de estudantes tem enriquecido a

¹³ Disponível em: <<https://teatroestrada.com.br/>>. Acesso em: 18 out. 2025.

dinâmica do *Rasaboxes* em sala de aula. Algumas propostas criadas por eles ressaltam a intersensorialidade deste jogo. São momentos memoráveis, como quando trouxeram inúmeros líquidos misteriosos (Fig. 4) para o jogo em 2015, com uma garrafa para cada *rasabox*, reiterando a noção de que podemos sorver, beber e arrotar as *rasas* (Fig. 5).

Figura 4 - Líquidos rásicos, Escola de Teatro, UNIRIO.



Foto: Lucas Botelho. Apresentação final. Expressão Corporal II, 2015. Acervo da autora.

Figura 5 - Apresentação Final, Sala Nelly Laport, UNIRIO.



Foto: Lucas Botelho. Apresentação final. Expressão Corporal II, 2015. Acervo da autora.

Outra proposta foi quando criaram um ambiente cenográfico-sensorial que estimulou o cruzamento entre os sentidos — a partir de um jogo com olhos vendados. O **circuito rásico** incluía: cosquinhas nos pés em *hasya*; a queda de um banquinho com olhos vendados em *bhayanaka*; pisar em uma geleca pegajosa em *bibhatsa*; pisar em peçinhas pontiagudas de um Lego na *raudra*; ouvir notícias tristes sussurradas ao pé do ouvido em *karuna*; ou ainda, receber uma massagem nos pés em *shringara*. Não tivemos tempo de reverter esse quadro, invertendo a ordem do circuito, o que teria sido interessante, por exemplo, receber uma massagem em *raudra*, cosquinhas em *shringara*, ou ainda, misturar as ações, combinando as *rasas* e assim por diante.

Às vezes, o **jogo rásico** se desprende do espaço delimitado do tabuleiro e se encaminha para cenas de comicidade, como a *Shanta Ceia* — em que um grupo de apóstolos/discípulos, sentados em plano frontal atrás de uma grande mesa, tal qual *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci, degusta um farto lanche/banquete sob as **legendas rásicas** correspondentes a cada personagem pregadas na parede. Mas eis que *hasya* parece dominar o jogo, quando as figuras de Jesus e Judas trocam seus assentos à mesa e, conseqüentemente suas *rasas* originárias, com Judas comendo pacificamente em *shanta* e Jesus pregando com ira em *raudra*.

Recentemente, alguns discípulos que haviam tido contato prévio com o *Rasaboxes*, relataram algumas experiências desconfortáveis, como: disfunção temporomandibular e rouquidão, por excesso de força e gritos, desconforto psicológico, lesões musculares ou mesmo a expressão de um ar de *déjà vu* diante da proposta de jogarmos o *Rasaboxes* em sala de aula na UNIRIO.

Penso que a partir de relatos como esses, devemos sempre retornar às nossas bases referenciais, praticarmos continuamente e, ainda, voltarmos a estudar, como incita Richard Schechner (2023). Sobre a transmissão do *TPW/Rasaboxes*, Richard Schechner (2023, p. 195) declara: “Continue praticando até que o trabalho se torne uma segunda natureza. Não ensine o que você não sabe, mas saiba que você sempre pode aprender mais”¹⁴. Nesse ponto, vimos organizando desde 2003 inúmeros cursos, jornadas, publicações e encontros, de natureza prático-teórica, para que possamos estudar e nos reciclar, compartilhando vivências, nos atualizando através de ações como o I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, realizado em 2024.

I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*

¹⁴ Do original: “Keep practicing until the work becomes second nature. Don’t teach what you don’t know, but know that you can always learn more”.

Em 2024, integrei a equipe¹⁵ de professores do I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR¹⁶ realizado na sede do Grupo de Teatro Estrada em Indaiatuba, São Paulo. Durante uma semana, foram oferecidas gratuitamente inúmeras atividades como oficinas, palestras, lançamentos de livros e performances com artistas-pesquisadores que há duas décadas desenvolvem o *Rasaboxes* no Brasil.

A primeira oficina, intitulada *Jornada Rasaboxes: Uma caixa de afetos e questões* foi ministrada por Adriana Maia (RJ), Adriana Bonfatti (RJ), Anna Wiltgen (RJ), Ana Achcar (RJ), Joana Tavares (RJ), Reiner Tenente (RJ), Júlia Sarmiento (CE) e Henrique Fontes (RN). Teve duração de cinco horas e abriu o evento com uma prática compartilhada. Uma questão primordial nessa oficina foi relembrar a importância de começarmos a esculpir o **tônus rásico** gradativamente pelo “gesto respiratório” (CALAIS-GERMAIN, 2007), uma vez que “a respiração abre espaço para percebermos musculaturas mais profundas que, simbolicamente, chamaremos de **musculaturas da emoção**” (VIANNA, Klauss, 2005, p. 70-71).

Ministrar a quarta oficina *Os sabores da dança*, com Adriana Bonfatti e Nara Keiserman, possibilitou colocar o *Rasaboxes* em diálogo com duas grandes mestras da dança americana, Angel Vianna (1928-2024) e Anna Halprin (1920-2021). O despertar sensorial da pele, a partir de elementos da *Aula do papel*¹⁷ de Angel Vianna (2018) seguido do desenho de autorretratos¹⁸ pelos participantes, embalou a dança dos **gestos rásicos** no *Rasaboxes*:

Autorretratos têm sido um componente central dos programas de treinamento de Halprin desde antes da fundação do Instituto Tamalpa e continuam sendo um elemento importante de seu trabalho. Esses retratos, frequentemente em tamanho real ou maiores, são o ápice de um processo intensivo que vincula explorações físicas a roteiros de vida emocional e imagens associadas a diferentes partes do corpo. Eles também se tornam o *score* para performances solo¹⁹ (WORTH; POYNOR, 2004, p. 64-65, tradução da autora).

O espaço do tabuleiro se transformou numa **pista de dança rásica** quando um participante da oficina se descolou da ideia de que é necessário seguir uma coreografia predeterminada, com passos e figuras específicas, para dançar. É quando o **fundo rásico** se liberta da sua **figura coreográfica**, lançando um convite maior para simplesmente dançarmos o *Rasaboxes* com prazer.

¹⁵ Composta por: Adriana Bonfatti, Adriana Maia, Ana Achcar, Anna Wiltgen, Henrique Fontes, Joana Tavares, Juliana Calligaris, Júlia Sarmiento, Leticia Olivares, Michele Minnick, Nara Keiserman, Paula Ibañez, Reiner Tenente. Disponível em: <<https://sites.google.com/view/iseinarioderasaboxesbrasil/equipe?authuser=0>>. Acesso em: 16 mar. 2025.

¹⁶ Evento produzido por Juliana Calligaris, Erika Horn e a Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, de Campinas, em parceria com o Grupo de Teatro Estrada de Indaiatuba. Disponível em: <<https://sites.google.com/view/iseinarioderasaboxesbrasil/p%C3%A1gina-inicial?authuser=0>>. Acesso em: 16 mar. 2025.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fG1g3JraM4I>>. Acesso: 14 mar. 2025.

¹⁸ Michele Minnick (2016) observa na palestra-demonstração da VII Jornada Internacional Artes do Movimento como o elemento do desenho no trabalho de Anna e Daria Halprin inspirou Schechner a usar desenho durante o *Rasaboxes*.

¹⁹ Do original: “*Self-portraits have been a central component of Halprin’s training programmes since before the Tamalpa Institute was founded and they continue to be an important element of her work. These portraits, frequently life-size or larger, are the culmination of an intensive process linking physical explorations to emotional life scripting and images associated with different parts of the body. They also become the score for solo performances*”.

Ao longo do ISIR, foi possível circular livros sobre o *Rasaboxes* durante a noite literária, como a coletânea *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena* (BONFATTI *et al.*, 2021). Nela, Michele Minnick (2021, p. 72-89) reflete sobre o uso de *rasa* como um conceito que propõe processos criativos que atravessam o trabalho do ator em direção ao meio social. O *Rasaboxes* é abordado por Minnick (2021) como uma proposta de prática somática, que traz como questionamento a função da preparação corporal no mundo hoje, com seus impasses e desafios. É quando nos deparamos com questões como: preparar **basicamente** para quê? Para quem? Para enfrentar o quê?

Por fim, participar da Mesa Redonda de Encerramento do Seminário²⁰ foi crucial para refletirmos juntos sobre os novos caminhos a seguir, como na realização do II Seminário Internacional de *Rasaboxes*. Foi ainda o momento para pensarmos na organização de uma coletânea que aborde a trajetória de duas décadas de *Rasaboxes* no Brasil e, ainda, no desejo de vivenciarmos *The Performance Workshop/TPW*²¹ ou, em tradução livre — *A Oficina de Performance* — em terras brasileiras.

***Rasaboxes* como um “jogo sensorial” infinito?**

Em 1970, li que 26 sentidos humanos foram detectados (J.J. Gibson, *The senses considered as perceptual systems*). Em 2005, pesquisei no Google para ver se outros tinham sido encontrados e os tópicos que surgiram persistiam na discussão dos cinco sentidos. O Google nos apresenta o que nos interessa mais, portanto, parece que continuamos a não indagar sobre cerca de 20 outras maneiras pelas quais nosso cérebro se conecta ao ambiente e aos nossos corpos (PAXTON, 2022, p. 35).

Finalizo este texto, com a percepção de que a intersensorialidade no *Rasaboxes* pode ser uma chave para a questão da sua acessibilidade — conforme experimentei no III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural²², na Universidade Federal do Acre, em 2022. Para uma oficina oferecida nesse encontro — voltada para professoras que trabalham com a educação especial na rede de educação básica em Rio Branco — eu propus uma espécie de **coffee break rásico**, com inúmeros objetos como: barbantes, temperos, massas de modelar, pincéis, balões, incensos, óleos, esponjas, mel, milho e balas.

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GTJfco975hM>>. Acesso: 18 out. 2025.

²¹ O *TPW* compreende um conjunto de exercícios pesquisados e desenvolvidos por Richard Schechner a partir dos anos 1960, no âmbito do *The Performance Group/TPG*, da *East Coast Artists/ECA* e da docência em *Performance Studies* na New York University/NYU. O *Rasaboxes* constitui um dos exercícios que integra o repertório de exercícios do *TPW*.

²² Informações sobre o III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural realizado na UFAC em 2022 disponíveis em:

<<https://www.ufac.br/site/eventos/2022/iii-encontro-de-artes-cenicas-e-acessibilidade-cultural-praticas-e-desaprendizagens>>. Acesso em: 16 mar. 2025.

A dinâmica foi rápida, mas na urgência do tempo disponível foi interessante perceber o que Hubert Godard (2006, p. 76) denomina como o “Cavalo de Tróia” dos sentidos — aquele sentido chefe, o mais privilegiado que elegemos para entrar no **jogo rásico**. No caso, foi uma bala de café o objeto escolhido que trouxe, para aquele universo de educadoras exauridas, um convite para o **jogo da intersensorialidade rásica**. E se acrescentarmos aos cinco sentidos de base o sexto sentido — ou sentido cinestésico e proprioceptivo, que Hubert Godard (2006, p. 76) denomina como “sentido de si” —, poderíamos apostar no *Rasaboxes*, em sala de aula, como um jogo sensorial infinito?

O que eu sou — cabe? / O que eu fui — cabe? / O meu sonho — cabe? / O meu corpo: sabe
 Quem pisa na linha / Quem joga o jogo / Quem brinca com o fogo / De ser e enxergar / No
 corpo adivinha / E traça na pele / Pra que se revele / Emoção é um mar / Pisa no vazio /
 Enxerga de fora / Descobre na hora / A dor e o mel / Trovão e estio / Seca e maré cheia / O
 jogo nomeia / Da terra ao meu céu / O que sou — cabe? / O que eu fui — cabe? / O meu sonho
 — cabe? / O meu corpo: sabe (DEL-PENHO *et al.*, 2025).

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. Um Atletismo Afetivo. *In: O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, [19--], p. 151-159.

BERNARD, Michel. Sentido e ficção ou os efeitos estranhos de três quiasmas sensoriais. *In: DE LIMA, Rosa Ana. Tradução da obra “De la Création Chorégraphique”, de Michel Bernard: contextos, tensionamentos e relações a partir do olhar de uma artista-docente*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2023, p. 174-179.

BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob, 1997.

BONFATTI, Adriana; RAMOS, Enamar; TAVARES, Joana; MANHÃES, Juliana, KEISERMAN, Nara (Orgs.). *Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

BOWDITCH, Rachel; COLE, Paula Murray; MINNICK, Michele (Orgs.). *Inside The Performance Workshop*. A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises. London and New York: Routledge, 2023.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Respiration: Anatomie, Geste Respiratoire*. France: Éditions DésIris, 2007.

DEL-PENHO, Alfredo *et al.* *Trabalho final*. Turma de Movimento e Percepção. (Bacharelado em Atuação Cênica) - Escola de Teatro. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2025.

ESCOLA E FACULDADE ANGEL VIANNA. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<https://www.angelvianna.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). Lições de*

Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 11-35.

GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista à Suely Rolnik. *In*: ROLNIK, Suely; DISERENS, Corine (Orgs.). **Lygia Clark. Da obra ao acontecimento.** Catálogo. Nantes, França; São Paulo: Musée des Beaux-Arts de Nantes; Pinacoteca do Estado de São Paulo: 2006. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1605/lygia-clark-da-obra-ao-acontecimento>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

GODARD, Hubert. Buracos Negros. Entrevista à Patricia Kuypers. Rio de Janeiro, **O Percevejo online**, Dossiê Corpo Cênico, vol. 2, nº 2, 2010, p. 01-21. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1447>>. Acesso em: 15 mar. 2025.

GUIMARÃES, Fernanda Mareuse. **O Rasaboxes na Preparação Corporal de Atores para a Teledramaturgia:** Uma Proposta de Oficina. Monografia de Conclusão de Curso (Pós-graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas) - Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2013.

KIFFER, Ana. O que é preciso para se refazer um corpo? **Comunicação&Política**, v.25, nº3, p. 203-216, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Tradução: José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo.** Sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MINNICK, Michele; COLE, Paula Murray. O ator como atleta das emoções: o *rasaboxes*. Rio de Janeiro, **O Percevejo online**, Dossiê O Corpo Cênico: Linguagens e Pedagogias, vol 3, nº 1, PPGAC/UNIRIO, 2011, p. 01-25. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797>>. Acesso em: 14 mar. 2025.

MINNICK, Michele; BONFATTI, Adriana. Rasa, Rasaboxes, preparação corporal, direção de movimento: palco, rua, campo, casa. *In*: BONFATTI, Adriana *et al.* (Org.). **Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2021, p. 72-89. E-book. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/14127>>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PAXTON, Steve. **Gravidade.** São Paulo: N-1 Edições, 2022.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, UNIRIO. Disponível em: <<https://www.unirio.br/cla/ppgac>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo.** São Paulo: Summus, 2007.

RIBEIRO, Joana. O *rasaboxes* em sala. *In*: ACHCAR, Ana (Org.). Caderno de Textos sobre *Rasaboxes*. Rio de Janeiro, **Coleção Cadernos**, nº 4, Núcleo do Ator - Investigação e Documentação Teatral/UNIRIO, 2016, p. 04-07. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1lhX5-MpI7sxx2AzHoti0GCMbcB_8-TmN>. Acesso em: 10 mar. 2025.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento a abordagem sistêmica do gesto expressivo. Rio de Janeiro, **O Percevejo online**, Dossiê Corpo Cênico: Linguagens e Pedagogias, vol. 3, nº 1, PPGAC/UNIRIO, 2011, p. 01-15. Disponível em:

<<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1784>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SCHAFER, Murray Raymond. **A afinação do mundo**. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHECHNER, Richard. A estética do *Rasa*. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p. 129-155.

SCHECHNER, Richard. Principles of The Performance Workshop. An Interview with Richard Shechner with Paula Murray Cole, Michele Minnick and Rachel Bowditch. In: BOWDITCH, Rachel; COLE, Paula Murray; MINNICK, Michele (Orgs.). **Inside The Performance Workshop**. A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises. London and New York: Routledge, 2023, p.190-196.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume, 2010.

TAVARES, Joana; ACHCAR, Ana; BONFATTI, Adriana. Rasaboxes em Jogo!, v.19 nº.1, X **Congresso da ABRACE**, 2018, p. 01-19. Disponível em:

<<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3867.html>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

WORTH, Libby; POYNOR, Helen. **Anna Halprin**. Nova York: Routledge, 2004.

Arquivos audiovisuais

III ENCONTRO DE ARTES CÊNICAS E ACESSIBILIDADE CULTURAL: práticas e desaprendizagens. Rio Branco, Acre, Universidade Federal do Acre, 2022. Disponível em: <<https://www.ufac.br/site/eventos/2022/iii-encontro-de-artes-cenicas-e-acessibilidade-cultural-praticas-e-desaprendizagens>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

ENCONTRO DE PRÁTICAS E ESTUDOS SOBRE RASABOXES. Grupo de Estudos sobre Rasaboxes. Fortaleza, Ceará, 24 de junho de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8Yb5-zNXfls>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

MESA REDONDA: *Rasaboxes*. Indaiatuba/Teatro Estrada: Grupo de Teatro Estrada, 11 de fev. de 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GTJfco975hM>>. Acesso em: 08 mar. 2025.

VII JORNADA INTERNACIONAL ARTES DO MOVIMENTO. O *rasaboxes* na cena contemporânea: encontro com Michele Minnick (NYU). Rio de Janeiro/Escola de Teatro/UNIRIO: Laboratório Artes do Movimento/Núcleo do Ator, 15 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fZysQ3o932s&t=105s>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

VIANNA, Angel. **Aula do papel: Ocupação Angel Vianna**. Captação de imagem, roteiro e edição: Sacisamba Produções. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=fG1g3JraM4I>>. Acesso em: 14 mar. 2025.

Sites

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES/ISIR/2024*. Disponível em:
<<https://sites.google.com/view/iseminarioderasaboxesbrasil/p%C3%A1gina-inicial?authuser=1>>.
Acesso em: 10 mar. 2025.

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES/ISIR/2024*. Programação. Indaiatuba, São Paulo, 2024. Disponível em:
<<https://sites.google.com/view/iseminarioderasaboxesbrasil/programa%C3%A7%C3%A3o#h.1nf3q395zfwa>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES/ISIR/2024*. Equipe. Indaiatuba, São Paulo, 2024. Disponível em:
<<https://sites.google.com/view/iseminarioderasaboxesbrasil/equipe?authuser=0>>. Acesso em: 10 mar. 2025

GRUPO DE TEATRO ESTRADA. Disponível em:
<<https://grupo-de-teatro-estrada-teatro-estrada.ueniweb.com/>>. Acesso em: 18 out. 2025.



**RASABOXES À BRASILEIRA:
UMA VIA PARA A PERFORMATIVIDADE AFÁSICA**

**RASABOXES BRASILEÑAS:
UN CAMINO HACIA LA PERFORMATIVIDAD AFÁSICA**

**BRAZILIAN RASABOXES:
A PATH TO APHASIC PERFORMATIVITY**

Juliana Pablos Calligaris¹

<https://orcid.org/0000-0002-6751-8643>

RESUMO

O artigo investiga a aplicação da técnica dos *Rasaboxes* como ferramenta para o desenvolvimento da performatividade em pessoas afásicas e como meio utilizado para experimentar e refinar esta prática. A experiência, conduzida de 2003-2007/2013-2020 no contexto do Centro de Convivência de Afásicos/UNICAMP, explorou as expressões corporais e faciais das emoções como formas de comunicação alternativas à linguagem verbal. Os resultados apontam para o potencial da técnica na promoção da expressividade e na emergência de novas maneiras de performatividade, expandindo as possibilidades de jogo teatral e interação social para pessoas afásicas. As conclusões evidenciam a importância desta experiência para a criação de uma metodologia pedagógica para a construção teatral de maneira geral, abrindo caminhos para novas pesquisas e práticas teatrais inclusivas.

Palavras-chave: Cena Contemporânea, *Rasaboxes*, Teatro Performativo, Afasia, Pedagogias de Criação Artística.

RESUMEN

El artículo investiga la aplicación de la técnica *Rasaboxes* como herramienta para desarrollar la performatividad en personas afásicas y como medio para experimentar y perfeccionar la práctica. La experiencia, realizada en el contexto del Centro Comunitario de Afásicos/Unicamp, exploró las expresiones corporales y faciales de las emociones como

¹Artista-docente-pesquisadora em Artes Cênicas. Doutora em Artes Cênicas (2023), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP – PPGAC/IA-UNICAMP, na linha de pesquisa Poéticas e Linguagens da Cena. Orientadora: Profa. Dra. Suzi Sperber. Bolsista Capes. Cofundadora da Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas de Campinas, criada em 1991.

formas alternativas de comunicação al lenguaje verbal. Los resultados apuntan al potencial de la técnica para promover la expresividad y el surgimiento de nuevas formas de performatividad, ampliando las posibilidades de juego teatral y de interacción social para personas afásicas. Las conclusiones resaltan la importancia de esta experiencia para la creación de una metodología pedagógica para la construcción teatral en general, abriendo caminos para nuevas investigaciones y prácticas teatrales inclusivas.

Palabras clave: Escena Contemporánea, *Rasaboxes*, Teatro Performativo, Afasia, Pedagogías de la Creación Artística.

ABSTRACT

This article investigates the application of the *Rasaboxes* technique as a tool for the development of performativity in aphasic individuals and as a means used to experiment and refine the practice. The experiment, conducted in the context of the Centro de Convivência de Afásicos/UNICAMP, explored the body and facial expressions of emotions as alternative forms of communication to verbal language. The results point to the potential of the technique in promoting expressiveness and in the emergence of new forms of performativity, expanding the possibilities of theatrical play and social interaction for aphasic individuals. The conclusions highlight the importance of this experiment for the creation of a pedagogical methodology for theatrical construction in general, opening paths for new research and inclusive theatrical practices.

Keywords: Contemporary Scene, *Rasaboxes*, Performative Theater, Aphasia, Artistic Creation Pedagogies.

Em 1999, na Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, fundada em 1991 em Americana-SP, nosso diretor e professor Antonio Genco² propôs investigarmos a evolução do teatro do século XX para o século XXI a partir do estudo de vários processos teatrais performativos notórios no campo das artes cênicas, que já começavam a ser entendidos como campo expandido. Aquele estudo se deu a partir da montagem de *Réquiem para os Vivos* (1999-2001), com texto e direção de Genco — uma peça distópica pós-apocalíptica — seguindo os estudos por *Entre Quatro Paredes* (2002-2004), de Jean-Paul Sartre, com direção de Zeca Coelho e culminando em *Passagem das Horas* (2005-2010), espetáculo de teatro performativo a partir do poema homônimo de Fernando Pessoa em seu heterônimo Álvaro de Campos, com direção de Genco. Passamos a investigar a cena contemporânea e seus modos de criação e, à época, suas novas pedagogias de formação artística por defendermos um ponto de vista segundo o qual:

² Autor, ator e diretor. Profissionalizou-se em 1981. Formado em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Farias de Brito em 1979. cursou, na Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, especialização em nível de pós-graduação em Arte-Educação. A partir de 1987, leciona na Graduação em Artes Cênicas da Faculdade Marcelo Tupinambá, no Curso Técnico em Arte Dramática do SENAC Santana/SP e em vários cursos e oficinas contratados pelas Secretarias de Cultura do estado e do município de São Paulo. Atua em filmes e em várias montagens de espetáculos desde a década de 1970. Autor da letra da música *Porto Solidão*, vencedora do primeiro MPB Shell, realizado pela Rede Globo em 1980, com prêmio de melhor intérprete para Jessé. Em 1991, funda, com Juliana Calligaris, a Cia Trilhas da Arte.

O teatro contemporâneo busca uma espécie de autossuficiência, que o faça necessário pelo simples fato de ser teatro. Pretende que o espectador vá “ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma *operação de teatralização*” (Guénoun, p. 139). Assim, qualquer um que vai ao teatro o faz com vistas ao jogo. O jogo é o atrativo tanto para quem age quanto para quem assiste. E todo espectador contemporâneo é um jogador em potencial e por isso se identifica, não no âmbito do imaginário, mas no âmbito do real com o ator em cena (MEDEIROS; SANTOS, 2016, p. 134. Grifo da autora).

Na sequência dos estudos, concebemos *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, com direção de Gincó (2009-2012), o que afirmou uma criação cênica expressionista-épica que desvelava a ficção por trás do jogo. Depois, com direção de Leticia Olivares — que nos apresenta e nos introduz aos *Rasaboxes*³ e a partir destes espetáculos — vieram *Catadióptrico* (2011-2012), com roteiro performativo de Monalisa Vasconcelos (que falava sobre qual seria a importância ou necessidade do teatro e da atriz/ator na contemporaneidade) e *Janelas para Uma Mulher*⁴ (2014-atual), meu solo teatral, com roteiro que apresenta um desdobramento das questões levantadas no espetáculo anterior, tais como racismo, capacitismo, homofobia, luta antimanicomial, tortura na ditadura empresarial-militar brasileira e violência de gênero. Durante a pandemia de Covid-19, em 2021, a fim de prosseguirmos com estes estudos, realizamos a leitura dramática *online* e ao vivo de *A Mulher como Campo de Batalha*, de Matei Visnièc, com direção de Olivares.

Desta maneira, investida da busca que havia iniciado a partir da minha formação de teatro de grupo, é que minha pesquisa com *Rasaboxes* esteve o tempo todo presente em todas as minhas ações e construções artísticas desde 2011. Ao reingressar na universidade para o doutorado em 2018, a fim de prosseguir com a pesquisa em teatro e afasia decorrente do mestrado e da Iniciação Científica – IC, não pude evitar o rumo que já estava seguindo como artista fora da academia, isto é, um estudo do teatro e das teatralidades em campo expandido e diverso no século XXI.

Todo o trabalho que venho desenvolvendo com *Rasaboxes* foi sendo aprimorado na prática do meu fazer artístico e pedagógico e o ponto alto do meu aprimoramento como pesquisadora e professora **rásica** foi a minha experiência ao desenvolver o módulo de *Rasaboxes* com o meu grupo de teatro — a Cia Trilhas da Arte — com pessoas afásicas no mestrado e posteriormente analisada para a escrita da tese. Esta análise e a elaboração da narrativa deste artigo, constituem a fundação de uma pedagogia de criação artística que estabeleci a partir do meu trabalho com pessoas que tiveram acidente vascular cerebral.

³ Para referências sobre os *Rasaboxes*, origens, descrições, aplicações *vide*: *O ator como atleta das emoções: o rasaboxes*.| Michele Minnick/Towson University (Towson, MD, USA) e Paula Murray Cole/Ithaca College (Ithaca, NY, USA). **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2012. Disponível em: [O ator como atleta das emoções: o rasaboxes | Michele Minnick Towson University \(Towson, MD, USA\) e Paula Murray Cole Ithaca College \(Ithaca, NY, USA\) | O Percevejo Online](#). Acesso em: 24 fev. 2025.

⁴ Link do vídeo do espetáculo disponível em: [Janelas Para Uma Mulher - Cia Trilhas da Arte](#). Acesso em: 27 fev. 2025.

A oficina ministrada no I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR⁵ reflete **uma pedagogia de criação e formação artística** inovadora, enraizada na **cena contemporânea** (cf. FABIÃO, 2009). Suas bases derivam do Programa de Expressão Teatral (PET) com pessoas atadoras afásicas, que dirigi no Centro de Convivência de Afásicos (CCA/IEL/UNICAMP). O trabalho explora processos performativos movidos pela **pulsão de ficção** — a criação de narrativas de valor simbólico por meio do imaginário, simbolização e efabulação (SPERBER, 2009, p. 7) —, destacando o **corpo-cognição** como epicentro da reinvenção expressiva.

Quando uma pessoa afásica⁶ fala, muitas vezes ela se utiliza de uma fala que chamamos de “telegráfica”, isto porque algumas sequelas da afasia dificultam ou impossibilitam o uso regular da boca e da língua, deste modo, essa pessoa falará de um jeito muito singular, único, fazendo emergir toda uma gama sígnica de performatividade própria e inédita, pois terá que mobilizar todo o seu corpo, seus olhos e suas expressões faciais e/ou se aproveitar de sons onomatopaicos e interjeições, a fim de fundar o ato comunicativo.

Com graus variados de severidade, pessoas afásicas, de modo geral, hesitam para falar — como nos ensina Morato (2000, p. 2) — e muitas vezes perdem o “fio da meada”, demonstram instabilidade no uso das palavras, trocando de forma inesperada — e um tanto incompreensível — umas pelas outras e têm dificuldade de encontrar aquelas que gostariam de enunciar, porém, elas não são amnésicas. Podem até pronunciar de forma laboriosa e lenta os sons da fala, podem repetir partes da palavra, distorcê-las ou suprimi-las, contudo não são gegas ou padecem de deficiências físicas que as impeçam de articular; podem falar de maneira “telegráfica”, sem que isso signifique necessariamente que perderam as palavras ou que não mais entendam a complexidade linguística. Por vezes, seus enunciados parecem desconexos e então sentem-se à deriva porque não conseguem estabelecer relações de sentido entre as palavras ou entre as palavras e as coisas do mundo a que se referem, o que dificulta não apenas os processos expressivos da linguagem, mas também os interpretativos — necessários para o fazer teatral ou para lermos nas entrelinhas ou captarmos duplos sentidos e subentendidos — mas isso não quer dizer que têm uma deficiência intelectual.

Quando uma pessoa afásica fala, às vezes não é uma palavra que vem à tona, mas um som carregado de significado. Por isso eu trouxe o *Rasaboxes* para o PET, porque esta técnica trabalha com este tipo de materialidade, com a expressão do corpo mais pura e sem filtro *a priori*. Começo partindo

⁵ Produzido por mim/Cia Trilhas da Arte e por Paloma Dourado/Grupo de Teatro Estrada em janeiro de 2024, com recursos do ProAC/SP 2023 e cujo projeto é de minha total autoria.

⁶ “As afasias, *grosso modo*, são sequelas na linguagem decorrentes de um episódio neurológico, como acidente vascular cerebral (AVC), traumatismos cranioencefálicos ou um tumor cerebral. Essas sequelas acarretam ao indivíduo dificuldades nos processos de produção e interpretação de linguagem em vários níveis: fonoarticulatórios, sintáticos, quanto à capacidade de ordenar os elementos dos enunciados em formas ‘gramaticalmente’ aceitas, como, por exemplo, a ‘fala telegráfica’, em que há ausência dos elementos conectivos; no nível lexical, dificuldade de acesso às palavras, além de dificuldades de produção e interpretação do sentido nos enunciados” (MORATO *et alli*, 2002, p. 2. Grifo da autora).

de uma pose estática sobre as emoções pré-definidas pelo próprio jogo **rásico**; depois, esta pose inicial ganha uma respiração proposta pela⁷ intérprete, a seguir, esta respiração torna-se um som, este som torna-se uma palavra decorrente deste som e esta palavra, finalmente, se transforma em frases, textos, roteiros; tudo isso decorrente de um deslizamento de um modo expressivo para o outro, em um fluxo: pose corporal, respiração, som, palavra (do jeito que ela vier), texto/dramaturgia.

No seu fazer teatral e em sua comunicação, a afásica fez uso de componentes de expressão para formar uma ação ou um gesto: por isso sua boca se mexeu e emitiu sons e a testa e as sobrancelhas foram acionadas e os olhos ficaram arregalados? Sim, e isto quer dizer que as atadoras mobilizaram as expressões da testa, as expressões das sobrancelhas, as expressões dos olhos, as expressões da oralidade. Ombros serão muito usados nos seus processos expressivos e comunicativos e as atadoras farão movimentos e gestos com as mãos e mesmo cada mínimo gesto dêitico (gesto de apontar com os dedos) será importante, porque a afásica se aproveitará fartamente dele, assim como igualmente fará uso da expressão das pernas, nem que seja tremelica-las. E o que são tais expressões? São as microunidades expressivas que significam, microunidades de sentido que compõem o todo de uma unidade performativa/comunicativa de uma pessoa afásica, segundo o que concebi para uma pedagogia de criação cênica a partir destes corpo-cognição.

Em outras palavras, ao convocarmos várias expressões, ou seja, várias microunidades expressivas para performar uma ação, implicamos também na **coexistência entre elas** e no fato de elas também **estarem em simultaneidade**, sendo que, a cada instante, uma combinação de expressões (o olhar + uma virada de cabeça, por exemplo) estará mais salientada que a outra (o “dar de ombros” + o uso de uma onomatopéia como “tsk”, noutro exemplo), mesmo sendo realizadas ao mesmo tempo e assim sucessivamente, até o final completo da ação “inteira”, para que a situação performada pela afásica induza, obtenha ou construa um sentido que, nesta convocação, será ficcional.

Eleonora Fabião (2009, p. 323), no artigo publicado na *Revista Contrapontos* nos diz que “somos treinados para criar e executar movimentos, não para ressoar impulsos; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar”. A pesquisadora-performer nos ensina, ainda, que tendemos a sobrepor uma forma de corpo que imaginamos ser a ideal para aquele determinado tipo de rosto e expressão facial, em vez de nos deixar levar pelas sensações que aquele rosto ou expressão nos oferece quando observamos alguém, por exemplo. Isso foi relevante na minha pesquisa porque um dos centros da expressão teatral e da expressividade afásica é o rosto, e uma pessoa afásica apráxica vai ter que mobilizar muitas microunidades expressivas concomitantes, solidárias, substitutivas, para fundar seu ato performativo. E esta é a sua arte; esta será a forma da sua atuação.

⁷ Neste artigo faço generalizações no feminino, assim, “a afásica” por exemplo, refere-se a qualquer pessoa afásica.

A apraxia é uma desordem neurológica caracterizada pela perda (ou parte dela) da habilidade para realizar gestos e movimentos definidos, mesmo que a pessoa tenha vontade e condição física para fazê-los. Isso é resultado de disfunções nos hemisférios cerebrais, sobretudo do lobo parietal (fica atrás das orelhas e é o segundo maior lobo; é responsável por nossas percepções sensoriais, pela sensação de dor, pressão e temperatura). Esta condição implica na impossibilidade de execução de alguns tipos de movimentos — apesar de a pessoa manter intactas suas funções sensoriais, sua capacidade motora e a compreensão do que está sendo requerido de si. A apraxia impõe dificuldades no uso de objetos (escovar os dentes, por exemplo) e na realização de ações ou gestos comuns, como acenar um “tchau”. A apraxia pode acontecer de formas diferentes: **i)** membro-cinética: interfere na capacidade de mexer **intencionalmente** pernas e braços; **ii)** ideacional: a pessoa não consegue realizar tarefas da forma que gostaria; **iii)** orofacial ou bucofacial: não permite a realização **voluntária** de determinados movimentos que envolvem os músculos faciais.

Devido à apraxia, acontecem fenômenos neurofisiológicos quando uma pessoa afásica se expressa: por exemplo, acontece no momento em que a pessoa quer levantar uma das mãos ao falar a fim de causar densidade performativa ao que está dizendo e não consegue; então usará outros modos expressivos/comunicativos solidários e compensatórios — como tremelicar uma das pernas ou olhar de soslaio, arregalar os olhos, levantar os ombros — para dar cabo da expressão que deseja performar.

Por este motivo, assumi que estas **expressões** são o vocabulário performativo que compõem o **ato performativo afásico** e, portanto, são complementares, paradigmáticas, simbólicas, substitutivas e compensatórias, porque elas se solidarizam na composição da expressividade afásica. Muitas vezes, nós nos apoiamos somente na fala oral para comunicar, amortecendo nosso corpo, endurecendo-o, recrudescendo nossos processos expressivos e comunicativos, em uma atitude logocêntrica, pensando que a fala oral tudo resolverá. Uma pessoa afásica, eventualmente, não falará assentada no vernáculo *ipsis literis*, mas ela vai falar, de um jeito ou de outro — por vezes, como pude atestar, de uma maneira bem mais eficaz e expressiva do que eu, que sou uma atriz treinada — porque ela vai usar seu corpo inteiro de forma única e inimitável para fazer isso ou o que ela puder mobilizar dele, para se expressar no mundo e com seus pares.

E quando digo “falar” ou “expressar”, não estou focando somente na vida privada ou pública, eu estou mirando, acima de tudo, no fazer teatral. Ou seja, no teatro, todos esses processos expressivos afásicos serão exponenciais, demandando a pulsão para ficcionar, e é neste momento que atuo como professora, no momento da erupção destas expressões, ao fazer a mediação simbólica delas para a própria atuadora (seja ela afásica ou não), porque tais expressões emergem em modos diferentes de significação, como a ação de levantar a mão — um modo que é uma **ação** — associada ao gesto de “dar de ombros” — outro modo, que é um **gesto** — simultaneamente.

Assim, ao observar todo o cabedal expressivo do corpo-cognição⁸ afásico investido do poder de evocar e invocar atos e expressões diferentes, simultâneas, compensatórias e solidárias solicitadas pela sua pulsão de ficção é que trouxe os *Rasaboxes* para dentro do PET, porque percebi que a performance das atadoras existia a partir de suas emoções mais entéricas (não necessariamente vinculadas a um conteúdo meramente cerebral, mas às vísceras, ao demais órgãos do corpo), mais psicofísicas (e não psicológicas), ou seja, de seu cabedal psíquico.

Desde 2011, a partir do trabalho de direção de Leticia Olivares, eu passei a estudar, praticar e desenvolver pesquisa em *Rasaboxes*. Olivares aprendeu a técnica diretamente com a artista e pesquisadora estadunidense Michele Minnick em 2010, através do Vértice Brasil⁹, ligado ao *The Magdalena Project*¹⁰. Em outubro de 2014, após a experiência com Olivares nos anos anteriores, estreei o solo *Janelas Para Uma Mulher*, espetáculo que foi construído a partir da técnica e que está em circulação até hoje. Ministro oficinas de *Rasaboxes* em todo o estado de São Paulo desde 2013, inclusive em diferentes unidades do Sesc/SP e em diversos programas culturais. E por que tudo isso tem importância? Porque pude perceber, tanto dentro quanto fora de mim, os efeitos benéficos para o corpo e para a mente, que as ressignificações simbólicas que acontecem na prática do *Rasaboxes* provocam, impulsionadas pela necessidade de ficcionalizar estados, presença, movimentos, gestos e ações demandados pelos códigos do jogo.

Entendi que, no PET, eu precisava oferecer às atadoras um meio para que pudessem exprimir suas emoções, pô-las para fora de si através do jogo teatral e é diante deste entendimento que apresento a seguir o **Dado 1**, extraído das transcrições das sessões do PET, contidas no *AphasiAcervus*¹¹.

DADO 1 - Corpus: AphasiAcervus¹² (07/03/2013)¹³

Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu), RP, NF e NE e das pessoas afásicas MS, LM, SP, SI, MN e EC.

Legenda: Todas estão sentadas em cadeiras de cada lado do tabuleiro de *Rasaboxes*, marcado no chão com fita crepe, sem nada escrito ainda. Início das atividades de 2013, meu reingresso ao grupo para o mestrado.

Obs.: Nesta sessão, afim de apresentar o jogo às atadoras afásicas, usei da tradução aproximada do nome das *rasas* em português.

⁸ Um corpo-cognição afásico é um corpo performativo afásico, ou seja, aquele que age em cena ressignificando ações, gestos, movimentos e oralidade, produzindo mimese, realizando ação física presente de cena, sem “esconder” seu corpo fenomenal, quer dizer, um corpo no qual os comprometimentos e sequelas provocadas pela afasia se deixam ver e fazem parte dos processos expressivos e performativos deste mesmo corpo vivido-no-mundo e que constrói sentidos e significados através do teatro. Para mais, *vide*: CALLIGARIS (2023).

⁹ Disponível em: <[Vértice Brasil](#)>. Acesso em: 18 jul. 2025.

¹⁰ Trata-se de um projeto que reúne mulheres da cena ao redor do globo, criado no País de Gales, e do qual Julia Varley, atriz do *Odin Teatret*, é uma das fundadoras. Disponível em: <[The Magdalena Project - international network of women in theatre](#)>. Acesso em: 24 fev. 2025.

¹¹ É o banco de dados digitais do CCA, localizado nas dependências do LAFAPE/IEL e com livre acesso a qualquer pessoa interessada, que armazena em vídeo todas as sessões, festas, eventos e passeios que o centro já promoveu, inclusive todas as sessões do PET que ministrei. Disponível em: <[Cogites/IEL: AFASIACERVUS](#)>. Acesso em: 18 jul. 2025.

¹² Conforme pode ser visto em https://youtu.be/NBQ34Dhf_cs. Acesso em 24 fev. 2025.

¹³ Fiz uso da norma transcripcional adaptada da utilizada no *AphasiAcervus*/UNICAMP para transcrições simultâneas de gestos, ações, movimentos e falas em atividades comunicativas e expressivas (ou seja, para transcrições multimodais).

1. JC O primeiro trabalho de teatro que eu quero propor pra vocês hoje é um trabalho que
2. eu tenho desenvolvido/ já faz um ano/ um ano e meio mais ou menos// ((respira fundo,
3. sentada junto com as afásicas em volta do tabuleiro, enquanto puxa os próprios cabelos para trás antes de prosseguir)).
4. é uma experiência teatral muito bonita/ que vem lá das Índias.../ ((faz uma pausa).
5. MS ((cantarola uma canção que menciona a Índia, chacoalhando os ombros)).
6. JC ((ri; algumas pessoas também)) /...das Índias orientais.../ nossa que...
7. coisa antiga que eu falei// Bom... vem lá da Índia// É uma técnica de teatro é:: HINDU
8. muito legal que trabalha com a cognição das emoções(olha para o grupo).
9. TD ((interessadas, escutam com o corpo atento e fazem movimento de sim com a cabeça)).
10. JC ((movimento de sim com a cabeça)) **Bem BACANA// É::** essa técnica se chama RA::SA-
11. BO::XES// ((pausa e olha)). / **Rasa...**/ R-A-S-A.../ ((soletra))./ numa transcrição.../
12. ((espalma as mãos))/ latina, **né?** ((olha para o grupo)/ porque é uma palavra... **Hindu//**
13. MS hum// ((todas muito atentas, com os corpos mobilizados)).
14. JC Da Índia... RASA-BOXES// do inglês, caixas//
15. MS Isso//
16. JC Isso// No singular é box, no plural é boxes// Então/ seria CAixas... de *rasa* ((espalma
17. sempre as mãos durante a explicação)). QUE quer dizer **rasa?**
18. MS MU::ito...((MS faz um movimento para a pergunta, com a mão esquerda)).
19. JC [Rasa.../ O que quer dizer rasa// *Rasa* é uma palavra que a gente não conhece/
20. é uma palavra de um idioma... é::/ ((gesto amplo com a mão e braço direitos)).
21. num... **num** é familiar, né? ((comentários e movimentos de cabeça de sim)).
22. MN **rasa?** ((pergunta para entender a palavra, olhando para JC)).
23. JC RASA//
24. MN ENTÃO/ *rasa* é um coisa... co::om (2 seg)/ ((faz gesto de algo fino e liso com as mãos)).
25. que está... es/es...
26. JC ((fazendo gesto de algo fino, liso e esticado com as mãos)) estic.../
27. MN É... ((segue fazendo o mesmo gesto)).
28. JC [num é profunda...//
29. MN Não// ((segue fazendo o gesto; quando termina de dizer “não”, para)).
30. JC ((concordando com a cabeça; em seguida:)) **Isso** em língua portuguesa (2 seg) **né?**
32. ((gesto dêitico com o dedo indicador da mão direita para cima)) Né? Em língua **indiana** ((repete o dêitico com o dedo indicador da mão esquerda)).
33. *rasa* quer dizer sabor//
34. MN Tem diferença// ((gesto dêitico de alternância; leva os dedos da mão direita à boca, intrigada)).
35. JC Num é **ótimo?** ((silêncio; todas olhando para JC))/ Eu acho assim... **espetacuLAR//**
- (...)
41. JC Rasa também quer dizer **saber**/ igual no latim// no latim nossa palavra *SAPERERE*/ ...*SAPERERE*/ quer dizer **sa-ber** e quer dizer **sa-ber**... num **é?**/ nossa palavra em português/ **sabor**/ vem da palavra latina *sapere* ((segue a explicação enquanto todas prestam atenção)) e a palavra **SAbor** também vem da palavra latina *sapere*// então *rasa* é a mesma coisa/ também quer dizer **SAbor** e quer dizer **SAbor**// ((breve pausa)).
42. O SABOR das **emoCÕES**/ então seriam caixas de sabor ou caixas de emoção/ numa tradução livre que eu **facu**// ((gesticula com a mão direita para frente)).
43. ((levanta e vai até um dos vértices do tabuleiro)) no RASA/ no rasaboxes/ portanto, que é esse jogo de **experimentar os sabores das emoções**/ ((movimenta-se e anda pelo fundo da sala enquanto fala)) e os **saberes** que as emoções NOS TRAZEM// a gente brinca com oito emoções// ((todas muito atentas à explicação)).
- (...)
47. JC São oito emoções... (3 seg) **básicas**// ((ainda em pé, gesticula enquanto fala)).
- (...)
55. JC Então/ as oito emoções// vou tentar usar aqui a minha memória... (2 seg)//
56. EC [hum...//
57. JC ...Visual/ porque eu lembro do tabuleiro// ((gesticula, referindo-se ao tabuleiro no chão)).
58. JC ((suspira e fala)) raiva/ bravura/ amor/ medo/ deslumbramento.../ desculpa ((esbarra no pé de SP))/ **nojo/ alegria/ tristeza**//
59. ((enquanto nomeia, caminha de um retângulo a outro, sempre usando as mãos, gesticulando enquanto diz os nomes das *rasa* numa tradução aproximada em português))/ OITO// ((desenha um retângulo no chão com o dedo indicador da mão direita, sobre o que lá já estar marcado)).
60. EC [e Aqui?
61. JC [AQUI// ((JC entra no retângulo central, a caixa *shanta*; sorri para EC)).

62. JC ((bate uma palma, usa o indicador e o médio para apontar para seus próprios olhos e em seguida em direção a EC)) Ô/ ((e emite um onomatopeia de rapidez)/ Tá além/ hein?/ Tá atenta// aqui/ ((ri)) aqui é o neutro// ((fala dentro do *shanta*, gesticulando)).
63. MS ((assobia)) MEU...//
64. JC É o ZERO//
65. EC A:::AH ((diz, entendendo, enquanto MS espalma a mão esquerda sobre a testa em forma de aba, numa atitude de assombro e compreensão)).
66. JC Os hindus conheciam o zero... como os maias// NEM PiTÁgoras conhecia o zero direito e os hindus/ Ó... (estala três vezes os dedos da mão direita)).
67. JC É o zero/ é o nada que precede a respiração do deus Brahma// MAS não é o nada/ vazio... é::é... vácuo/ NÃO// É o NEUTRO preenchido de TUDO// ((pausa; do centro olha para TD, que a olham de volta. Silêncio))./ É bonito/ né?
68. JC Em japonês eles chamam de MA ((gesto dêitico formando um parênteses))./ no Japão é MA// ((mesmo gesto))/ ator japonês/ antes de começar um espetáculo de teatro Nô ou Kabuki/ ele entra em estado de MA/ que é um “nada” que precede a criação// ((gesticula com as mãos, sempre, enquanto fala)).
- (...)
71. JC Quando é que o pega não te pega?/ Quando você tá no... (2 seg) “piques”/ então aqui é o “piques”/ [da brincadeira de pega-pega] que não acontece NADA/
72. EC [a:::AH-anh-ham// ((compreendendo)).
73. JC Tipo isso// ((gesto dêitico de levar o indicador da mão direita da cabeça ao ar em diagonal, duas vezes)). / Entendeu? / ((TD tem atitudes de compreensão, muito atentas)).
74. JC Bom/ então/ vamos fazer assim? (...)/ Vamos marcar as emoções?// ((pega várias folhas e lápis e escreve os nomes das *rasa* nelas)).

Com os *Rasaboxes* temos uma técnica performativa com códigos bem definidos, na qual a arbitragem da prática já é organizada dentro de um escopo performativo: cada pessoa (afásica e não afásica) desliza de uma ação psicofísica (exigida pela prática) para outra, conforme sua compreensão e expressão única, autêntica e individual dos códigos do jogo.

Naquele importante dia, que marcou minha reentrada no grupo, procurei inserir as atadoras imediatamente no contexto da ficção performativa demanda pelas *rasas*. A partir daquela retomada do PET, meu modo de propor e conduzir a prática também se tornou performativo. Cada exposição, as minhas falas como orientadora, encenadora, professora, passaram a ser modos de construção cênica, alinhados às propostas vindouras dentro e fora do PET. A partir daquele dia, assumi esta metodologia e esta forma de argumentação em cada módulo que se seguiu, numa espécie de amadurecimento como professora, como pesquisadora e como artista.

Voltemos, pois, à descrição da sessão. Na sequência da situação transcrita no **Dado 1**, fui escrevendo o nome de cada *rasa* em folhas de sulfite e a cada nome escrito, fui contextualizando cada uma das oito *rasas*, explicando-as; depois, preendi com fita crepe as folhas com os oito nomes no chão, colocando cada folha em um retângulo do tabuleiro. Ao escrever, por exemplo, *raudra* (raiva, ira) contextualizei este “**sabor**” (*rasa*) de algumas formas, fazendo uso de metáforas pertinentes no pelo jogo, perguntando ao grupo, por exemplo, se lembravam qual o crime que estava sendo veiculado pela mídia naquele momento, que havia sido cometido por extrema **ira**, na cidade de Contagem. O ator MS prontamente diz: “Minas Gerais”. Tanto palavra quanto situação evocadas pavimentaram o patrimônio cultural comum do grupo, pois quando ele disse o nome desse estado, estava se referindo

ao crime que abalou a opinião pública na época — cometido pelo goleiro Bruno¹⁴ — que havia sequestrado e assassinado sua ex-mulher, Eliza Samúdio, por ela exigir, tão somente, que ele pagasse a pensão do filho, que se negava a pagar. O grupo demonstrou atitudes de compreensão do “sabor” **raiva** e o caminho se abriu para o estabelecimento do “sabor” seguinte: *vira* (bravura, coragem).

Começo perguntando o que é bravura. EC responde que é “poder”, ao que replico dizendo que raiva também é um poder. O grupo fica em silêncio reflexivo e em seguida digo que é “coragem” ou *vira* no *Rasaboxes* e peço para que alguém diga um exemplo de algum momento na vida em que tenha sido corajosa. MS diz (em sua “fala telegráfica”): “supremo federal”. Pronto! Embora ele não tivesse dado um exemplo de si, estabeleceu-se um novo contexto de compreensão e compartilhamento de informação, pois ele estava se referindo ao magistrado Joaquim Barbosa¹⁵, à época presidente do Supremo Tribunal Federal e relator do processo do “Mensalão”, que estava sendo julgado pela corte brasileira; as notícias dos enfrentamentos de Barbosa ao esquemas de corrupção no Congresso Federal corriam na imprensa e MS julgou o ex-ministro como “corajoso”, pelas suas atitudes naquele processo. E assim prossegui a cada novo “sabor”, ou seja, procurei provocar resgates de imagens, situações e memórias para situá-las e usá-las como exemplo, sempre estimulando as atuadoras a fazer a sua colocação, a sua contribuição.

Na sequência da instauração de cada *rasa*, firmamos uma série de acordos e, com isso, estabelecemos conexões **afectivas** e **defectivas** que foram a base do acionamento psicofísico das ações performativas nas *rasas*. Então, partindo do engatilhamento das ações físicas, que começa com as “poses”/“fotos”, seguindo pela etapa de deixar a respiração “preencher” aquela imagem, depois fazendo com que essa respiração deslize para um som que derive dela para, em seguida, permitir a esse som se tornar uma palavra e, finalmente, teatralizar esta palavra para que ela deslize para um texto (escolhido na hora ou previamente pensado), o jogo permite a ficcionalização performativa de estados emocionais lidos como sabores, que geram narrativas e histórias.

A minha experiência como atriz me ensina que, para se chegar de uma maneira eficaz aos objetivos propostos pela dramaturgia, pelo roteiro, pelo jogo, não se deve começar por um acionamento dos sentimentos ou psicologismos, porém, pelo corpo, isto é, deve-se começar pelos movimentos, pelos gestos, pelas ações físicas ou psicofísicas, que engatilharão a pulsão de ficção, uma vez que as ações psicofísicas “desenvolvem práticas energéticas que influenciam na dilatação do corpo, na dinamização das energias interiores, na concretização de forças invisíveis, como os vetores, na vibração dos movimentos internos do corpo psicofísico” (GUIMARÃES, 2016, p. 14).

Assim, brevemente, ações físicas são aqueles movimentos, aqueles gestos, aquelas ações

¹⁴ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno_Fernandes_de_Souza>. Acesso em: 24 fev. 2025.

¹⁵ Em 2013, Joaquim Barbosa foi eleito pela Revista *Time* como uma das cem pessoas mais influentes do mundo e incluído pela BBC Brasil em uma lista de 10 brasileiros que foram notícia no mundo naquele ano. Fonte: *Wikipédia*.

fiscalizadas — independentemente de haver falas ou texto associado a elas — que induzem no ser ficcional (convencionalmente chamado de “personagem”) as sensações-sentimentos-estados de ânimo apropriados para a situação.¹⁶

Pessoas afásicas se encontram em constante contato com “incongruências” (lapsos, repetições, retomadas, falhas apráxicas etc.) que, também presentes na linguagem não afásica, encontram-se enfatizadas na afasia, exigindo das atadoras diversos e recorrentes movimentos de reorganização da linguagem nas suas práticas teatrais, porém, quando em atuação nos *Rasaboxes*, por exemplo, o acionamento das ações “psico-físicas” — em detrimento das ações “psico-lógicas” — abarcava essa condição totalmente, por ser essa, de fato, a performance afásica, o **ato [performativo] afásico**. De acordo com Tenente:

*Descobrir qual é essa respiração de cada estado emocional. Então, tinha um foco muito forte na respiração em todas as caixas. E eu sempre ficava falando: “Qual é a respiração dessa rasa? Qual é a respiração dessa emoção?” Depois, num próximo encontro, eu começava a estimular que dessa respiração saísse um som. Não é para inventar um som da cabeça, um som que eu “acho” que é daquela rasa. Se estou ali dentro (da rasa), já tem um fluxo de movimento e de respiração; é só deixar o som sair. Não é para inventar um som descolado do corpo. Ao sair esse som com uma qualidade específica, vamos partir para a palavra. [...] E isso vai num processo que o personagem começa a entrar nas caixas. Então, primeiro é só o ator experimentando a ação vocal, *partindo de uma ação física* e, em seguida, trabalhamos *a ação física e vocal*. Depois, ele começa a levar o personagem para dentro das caixas. Eu comecei a fazer um experimento que foi, inclusive, *no momento de colocar os registros (desenhos) nas folhas*. Sugerí que os alunos comessem a colocar registros do personagem (TENENTE, 2016, p. 26. Grifos meus).*

Nestas feições, os dados de afasia, repletos de descontinuidade em sua superfície, desafiaram-me — e ainda desafiam — quanto à questão da construção colaborativa do sentido de uma interação performativa da qual participa, em peso, a pulsão de ficção que geraria a **pulsão de teatralidade**, proposta por Medeiros e Santos (2016), em sua complexidade de processos simbólicos e ressignificados, ao pensar sobre o conceito de *pulsão* voltado para o teatro a partir do conceito original cunhado pela professora e pesquisadora Suzi Frankl Sperber:

Pensá-lo assim [o teatro], como necessidade absoluta nos leva a pensar que possa ser sua necessidade, também, algo mais, talvez necessidade inata e imperiosa, talvez uma necessidade pulsional. Desse modo, aventamos a possibilidade de que a necessidade do teatro se sonha *pulsão de teatralidade*. O que, portanto, nos levaria a um belíssimo encontro entre os dois conceitos abordados até agora. (MEDEIROS e SANTOS, 2016, p. 135). (Grifos da autora e do autor).

Um exemplo disso é o *status* dos próprios corpos das atadoras enquanto falavam e interagiam comigo e com as provocações que eu fazia. A carnificação ficcionalizada dos sabores já estava

¹⁶ Os últimos trabalhos de C. Stanislávski (o *Método das Ações Físicas*), de V. Meyerhold (*Biomecânica*), de J. Grotowski (*O Teatro Pobre*) e de A. Artaud (*O Atletismo Emocional*) — para mencionar apenas quatro dos mais notórios — encontram-se reunidos na adoção desse paradigma.

naqueles corpos, emergindo; já diziam acerca das emoções **rásicas**, como pode ser visto na minha interação com SP, de 29'51'' ao 35'21'' do vídeo da sessão https://youtu.be/NBQ34Dhf_cs, quando ele discursou performativamente com todo o corpo, psicofisicamente, contagiando o grupo com densidade cada vez maior, através da manifestação corporal (e intencional) da sua busca — só da busca, imagine o resto — da sua expressão de **ironia** (*hasya*); depois, ainda houve o momento em que ele construiu a pose e a respiração da ironia, do riso, do deboche, ficcionalizando este estado. Ou quando, na sequência, EC, ao falar sobre a **tristeza** (*karuna*) que ela sentia a respeito de seu pai beber demais, ela começou a rir e movimentar todo o seu corpo enquanto ri e desabafa com o grupo, inclusive contando sobre a **tristeza** de sua mãe sobre o fato, ainda que seu pai, segundo ela, se sentisse **alegre** (*hasya*, no sentido do jocoso) ao embebedar-se. Ela ficcionalizou esta tristeza ali, naquela sessão, no jogo do *Rasaboxes*.

As ações físicas naturalmente tornam-se ações psicofísicas ao serem invocadas como gatilho disparador da pulsão de ficção. Afinal, até mesmo o próprio Stanislavski (*apud* CERASOLI, 2010, p. 2) atesta essa condição intrínseca e atávica:

Stanislavski constata que a ação, não dependendo de ocorrências interiores que estão além da vontade, é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação. No fim de sua vida, o mestre russo chega a dizer “*Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações-físicas*”. Para o mestre russo, *as ações são psicofísicas*, ou seja, no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo desta forma como “iscas”. E sendo a “isca” de processos interiores, funcionariam como uma espécie de catalisador de outros elementos do Sistema. Estas são as duas principais características da ação (Grifos meus).

EC proveu o grupo com uma imagem psicofísica com “gosto” de **tristeza** (*karuna*) e seu corpo e fala expressaram esse “sabor”. Aproveitei este gancho cognitivo e engajei-me na fala de EC para, finalmente, instalar as pessoas na *rasa karuna*. Perguntei a EC o seguinte: “se sua mãe estivesse aqui, neste exato momento, em qual *rasa* ela estaria?”. Foi quando MS, sempre muito atuante, ativo e disposto, levantou-se e, autonomamente, ocupou a *rasa* central, conhecida como **shanta** ou a “clara luz”, a “santa paz” (em traduções aproximadas elaboradas pelo próprio Schechner), o lugar da observação, o lugar do *MA*. Este movimento inspirou EC que, logo depois, disse que colocava pai e mãe em **amor** (*shringara*). Este movimento permitiu-me direcionar a pergunta e engajar o grupo, ou seja, fui perguntando individualmente a cada pessoa, afásica e não afásica, em qual *rasa* cada uma queria estar. Não que estivessem sentindo o “gosto” disso ou daquilo necessariamente, mas que quisessem explorar, investigar, conhecer.

Após todas estarem ocupando uma das *rasas* do tabuleiro (quer dizer, as *caixas* de sabores), instruí quanto ao início da performance de forma prática, não me demorando em explicações teóricas, porém seguindo a estrutura do jogo e, de dentro dele e partindo dele, explicando-o passo-a-passo,

mantendo aquela atitude performativa que comentei anteriormente. Vejamos, então, o **Dado 2**:

DADO 2 - Corpus: AphasiAcervus (07/03/2013)

Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu), RP, NF e NE e das pessoas afásicas MS, LM, SP, SI, MN e EC.

Legenda: Continuação do trabalho de *Rasaboxes*.

01. JC É::é... (2 seg) é importante que vocês não... não olhem pra mim...// ((fala enquanto se posiciona na sala de modo a ver melhor a TD))/ quando eu...// ((já posicionada))/ eu vou pedir agora uma-**uma** brincadeira de fotografia...//
02. EM [TÁ// ((de dentro do tabuleiro)).
03. JC Tá?/ mas não precisa **olhar pra mim/ né?**/ eu não preciso **aprovar** ou DESAprovar o que vocês vão FAZER//
04. TD ((atentamente olhando para JC enquanto explica; movimento de “sim” com as cabeças)).
05. JC NÉ?/ Num é.../ num é isso ((movimentos de concordância com as cabeças))/ certo?
06. JC ((para MS)) como vc está no neutro [*shanta*] a sua posição é ObservaDOR//
07. MS I:i:i:so ((fala, sorrindo brincalhão, apontando o dedo para TD, que riem de volta)).
08. JC TÁ **certo?**/ NÉ?/ E a ideia é que a gente faça um rodízio// SAbE o que eu vou pedir para vocês, **agora?** / ((senta-se numa cadeira)).
09. MS ((repete, a seu modo apráxico, o gesto anterior de JC, de apontar o indicador e o médio para seus próprios olhos para, em seguida aponta-los para o grupo com os mesmos dedos; risos)).
19. JC ((diz enquanto observa os risos)) um observador//
20. JC Mas depois a gente experimenta a posição de neutralidade ((referindo-se ao fato de MS estar no centro))/ pra gente entender a **potência...** (3 seg) do-dos outros/ **né?**/ porq.../ é um processo **dialético**:/ você afirma pela negação e nega pela afirmação// ((EM faz um gesto com os dedos indicador e polegar da mão direita, balançando-os de leve no ar, indicando o intercâmbio dessas posições)).
21. JC [NÉ?/ chama **dialética...**//
- (...)
26. JC Bom/ **seguinte**:/ (espalma ambas as mãos no ar) / eu vou contar **até déis**/ quando eu terminar de contar/ eu queria que vocês fizessem uma FO-TOGRAFIA... / ((levanta-se)).
27. **Uma fotografia**/ ((EM faz gesto dêitico com a mão direita indicando a câmera))/ uma fotografia é uma **imagem parada**// ((JC diz, olhando para ela)).
28. EM câmera?
29. JC PODE SER/ pode ser virado pra lá// ((diz, apontando e olhando para a câmera))/
Pode ser// ÓTIMO// ((aponta o dedo indicador da mão esquerda para cima, olhando para EM, que sorri)).
30. JC uma FOTOGRAFIA.../ que EX-presse esse sentimento// ((TD concordam; JC sempre gesticulando com as mãos, ilustrando as suas falas)).
31. A gente vasculhou **bastante** eles antes/ **né?**/ Quando a gente tava montando// ((refere-se ao tabuleiro com as mãos)).
32. Uma **fotografia**// uma fotografia pode se::er... no plano baixo ((abaixa))/ no plano médio ((sobe com joelhos semiflexionados))/ ou no plano alto ((fica em pé))/ uma **fotografia**//
33. EM **Tá**/ a gente faz uma expressão? ((diz, usando seu corpo e mãos para moldar o ar)).
36. JC Uma EXPRESSÃO/ uma POSE ((diz, agitando brevemente as mãos no ar)).
37. EM [de nojo/ de alegria... // ((TD fazem gestos e sons de compreensão)).
38. JC [um POSE// ((usa as mãos para moldar o ar)).
39. EM [((ininteligível, depois...))/ em movimento?
40. JC PARADA// ((faz uma pose e para)).
41. EM Parada//
42. JC Cê pode até ((avança para o meio das pessoas)) se movimentar enquanto eu estou contando até **déis**/ mas no **déis**/ tem que **fixar uma imagem**// ((diz abaixando-se e apoiando-se nos joelhos e andando para trás, saindo do tabuleiro)).
43. EM de alegria.../ de deslumbramento...// ((fala com TD, que denotam entender e acompanhar o raciocínio)).
44. JC [ISSO//
45. EM [...de nojo...//
46. JC Quem tá na.../ por exemplo/ ela tá na raiva.../ ((aponta para NF que expressa uma reação de surpresa ao ser apontada, colocando a mão esquerda sobre a boca)).
47. JC Por exemplo:/ ((fecha os punhos na frente do rosto e contrai todo o corpo, com cara fechada, propondo uma pose de “*raudra*”)).
48. NF A::ai/ nossa/ eu pensei NISSO// ((fala para TD; RP sorri)).
49. EC [É-é-é// ((concordando e apontando para NF)).
50. JC Assim// ((exemplifica, fazendo a pose))/ CONGELA// ((refaz a imagem; TD a observam)).
51. NF Ã-ham...// ((fala e sorri, se abraçando)).

52. JC **Dislumbramento:**/ ((volta o tórax para cima, abre e afasta mãos e braços para cima, arregalando um pouco os olhos e abrindo levemente a boca)).
53. TD ((olhares admirados, sorrisos, corpos que denotam atenção)).
54. JC Sei lá...// ((sorri, olhando para todos e desfazendo a pose, abrindo as mãos ao lado do corpo, denotando que aquela posse era uma sugestão)) cada um/ cada um/ **né?**//
55. EM ((fala algo baixinho, faz movimento de “sim” com a cabeça e volta-se para o seu retângulo)).
56. JC De nojo...// ((referindo-se à *rasa* de EM)).
56. JC LEMBRANDO que você pode fazÊ::Ê.../ por exemplo:/ ((começa e enumerar com os dedos))/ um... sentimento **pequeno**/ um sentimento **médio** ou sentimento **GRA::AN-DE** (fica na ponta dos pés)).
57. EM **Tá**//
58. JC Então **pore** [xemplo].../ nojo:/ nojo pode ser um nojinho/ um desdém/ **um nojo** ((completa o sentido, balançando para cima e para baixo a mão direita))/ ou um **NO::OJO** ((engrossa a voz, verga a torácica para baixo, abrindo as escápulas atrás e fecha os dois braços, unindo-os na frente do peito)).
59. TD ((NF ensaia uma expressão corporal e facial de “nojo”, MN levanta as mãos para cima, SP antes estava com o indicador da mão esquerda sobre a boca; MS e EM sorriem e as demais pessoas, atentas)).
60. EM de modo que::e.../ ((suspensão)) **OK**//
61. JC Tem essas intensidades/ são três intensidades ((levanta três dedos da mão direita))/ mesma coisa **o amor** e assim por diante//
62. JC (...) Mas não precisa **olhar pra mim**/ num busca o meu olhar/ **tá?**/ **desencana de mim**// Então/ vai entendendo qui-qui cê vai fazÊ//
63. EM **TÁ**//
64. JC Cada um/ né? ((olhares e sorrisos expectantes e de cumplicidade no grupo, enquanto se ajeitam e se concentram)).
65. EM Ai no déis/ cê **PAra?** ((JC vai para o fundo da sala, saindo do quadro da câmera)).
66. JC No déis eu **paro**// ((pausa; conta devagar, enquanto TD procuram sua pose))/ um/ dois/ três/ quatro/ cinco/ seis/ sete/ oito/ nove/ déis// ((bate uma palma; TD param)).
67. TD ((procuram encontrar sua pose; algumas pessoas mais salientemente expressivas que outras nesta ação)).
68. JC ((pausa)) **Congela**// ((pausa; algumas se movimentam um pouquinho))/ **SeGUra**// Num olha pra mim/ **Segura as estátuas**// ((16 segundos de pausa densa. JC está *off camera*)).
69. JC Eu vou dar uma **palma**/ **UMA PALMA**/ e você vai escolher **OUtra POSE** pro **mesmo** sentimento// ((JC *off camera*))/ **E...** ((bate uma palma; TD alteram as poses)). **CONGELOU**// **ISSO/ segura o olhar...** ((JC entra em quatro)) fixo/ **né**/ **o olhar olha** pra um ponto e **mantém**// ((anda pela lateral do tabuleiro, observando TD)) **ISSO**//
70. JC E agora vou dar outra palma você vai escolher **OUTRA foto**/ ((gestos dêiticos sempre acompanhando suas falas))/ Uma **TERCEIRA/ diferente**/ pro mesmo sentimento ((e imediatamente bate uma palma))/ **JÁ**// ((nova troca de poses; 5 segundos de pausa densa)).
71. JC ((denota com todo o corpo que observa com atenção)) **ÓTIMO**// ((3 seg))/ e relaxa ((gesto de baixar as mãos; TD relaxam o tônus corporal)).
72. JC F:::U:::u:sh ((onomatopeia de distensionamento)).
73. JC ((pausa e troca de olhares entre TD))/ **Olha:a:a:a..** (3seg)/ **grandes movimentos** ((grupo denota satisfação com a ação e com as poses realizadas)).
74. JC Agora nó'vamo fazÊ o seguinte (2 seg)/ cê experimentou esse// Pra VOCÊ...// É::é.../ **tem uma regra**//
75. Porque.../ isso **aqui** ((refere-se ao tabuleiro, entrado no meio dele)) como eu disse inicialmente/ ((saindo dele)) é um treino de **emoção dos sacerdotes/ né?**
76. Era uma coisa tem**PLÁRIA**// **das sacerdotISAS TAMBÉM**// **então**/ nu-numa situação de/de templo **você num ANDA de qualquer jeito**/ porque é...((2 seg))/ **é extraordinário/ né?**//
77. Então você pode mudar de retângulo agora/ mas tem uma **REGRA**:/ num pode ir de forma **aleatória**/ você tem que pisar na linha// a gente num tem.../ ((ininteligível)) quando... em ângulos retos//
78. Na igreja católica era assim também/ mas essa tradição se perdeu// mas pode ver que a nave central da igreja é toda feita pra você andar em linha reta/ **né?**/ ((balança os braços e mãos para frente e para trás, “desenhando” um “corredor”)).
79. Ou para direita ou para a esquerda/ ou frente ou pra traz// **num tem círculo**/ o círculo só é permitido em situações de festividades **muito divinas**/ né?//
80. então vamo lá... ((5 seg de pausa densa)).
81. Pode ver que uma comunidade indígena só faz rituais circulares quando é uma **atividade muito especial**/ (...)/ **É**/ **ISSO É UMA ESCRITA**//.

Diante deste excerto, podemos depreender que, mesmo estando em jogo com alguém, a atuadora afásica esteve autônoma em cena. Ela expressou — psicofisicamente e não psicologicamente

— tudo através de si, através de seus atos, através da instalação rásica que ela fez, da situação que armou ou da experimentação que acionou, porque “justamente por ser um jogo de ação e reação à *caixa* [rásica] e ao outro, você acaba se desconectando dessa interferência racional” (MAIA, 2016, p. 8). Houve, na performance rásica da atuadora afásica, um chamado ao olhar do outro para si e para ressignificação de atos, situações emocionais, atitudes e ações que estavam sendo fisicalizadas e havendo naquele instante, “e o *rasaboxes*, é como se ele desse músculo, desse carne para esse corpo que vai descobrindo seus apoios, vai se conectando, e vai construindo o espaço e a relação” (RIBEIRO, 2016, p. 6).

Desta forma, constatei uma das formas de existir do ato performativo afásico, que **posteriormente** passei a chamar somente de **ato afásico**. E tendo em vista a constatação de um dos modos de existência do **ato afásico** evidenciado pela performance no *Rasaboxes*, foi possível configurar uma metodologia pedagógica para a construção teatral com atuadoras afásicas, a partir do que defende Féral (2008), quando a autora diz que:

O performer não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Ele é antes *fonte de produção, de deslocamento*. Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais, etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar redes (FÉRAL, 2008, p. 154-155. Grifos meus).

Compreendendo a afásica como “fonte de produção, de deslocamento” e seu corpo fenomênico “convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos”, articulei o código **rásico** do jogo para que ele prosseguisse da seguinte forma: pedi às atuadoras que fizessem até três desenhos para cada “sabor”, que poderiam conter pequenos textos, palavras ou frases associadas a eles, pois seriam fixados dentro das *caixas*. A partir disso, aquelas mesmas três “fotografias” originais, criadas para cada uma das oito *rasas/caixas* (sendo ao todo, 24), foram performadas de modo a deixar a respiração em evidência audível, que foi mobilizada pelo corpo para manter a forma física daquela “fotografia”. Nas etapas seguintes, a respiração de cada “foto” progrediria para um som; este som viraria palavra e esta palavra viraria texto falando oralmente.

A performance que a atuadora realizou nas *rasas* desembocou em fluxos de atos afásicos que geraram formas ficcionais a partir do estatuto do real e que emergiram de seu “corpo vibrátil” (ROLNIK, 1999). Com as práticas **rásicas**, procurei promover um condicionamento das camadas performativas das atuadoras para o trabalho teatral comigo, para que estabelecêssemos um novo pacto criativo, de acolhimento, afetividade e confiança mútua, naquela minha retomada à frente do PET. Escolhi os *Rasaboxes* também porque:

No jogo das *caixas*, em alguns casos, pode acontecer de se trabalhar com certo exagero, sem

uma conexão interior mais densa. Mas acho isso melhor do que uma expressividade minimalista do gênero “rosto neutro”. *Um corpo que não vibra é só cabeça*. E na realidade, é só cabeça mesmo, no sentido literal. No *Rasaboxes*, *se você não vibra (mostra todas as partes do corpo)* a expressão não acontece. Você finca o pé naquela *caixa* e a partir do pé *você vibra, você respira*. Ou seja, são procedimentos muito concretos para o ator, para que ele possa se expressar. No trabalho como professora, procuro aplicar o *rasaboxes* para os alunos (MAIA, 2016, p. 9. Grifos meus).

Desta maneira, vi, neste trabalho com as *rasa*, o espaço de experimentação ideal para recapitular **o jogar** e **o trabalhar** com a leveza (porém, não leviandade) que sempre instaurei no PET; recuperar o *jogar* com algo tão complexo como as emoções humanas e seus poderosos processos simbólicos. Esta complexidade, que se deu até mesmo na passagem de uma *rasa/caixa* para a outra, e não só na apreensão dos “sabores”. No jogo dos *Rasaboxes*, nada está completamente “em si”, pois nele tudo flui e circula devido ao código intrínseco à sua realização.

O termo “em si” ao qual me refiro, foi reelaborado pelo filósofo francês Jacques Derrida em seu livro *Enlouquecer o subjétil*¹⁷, a partir dessa palavra-conceito cunhada por Antonin Artaud — o “**subjétil**”. Grosso modo, segundo Sarmento:

“Subjétil” é um jargão da pintura para designar o suporte sobre o qual se constrói a obra. A tela branca é o suporte mais tradicional. Sobre ela, o artista imprime sua potência criadora, deixa marcas, informando ou deformando a matéria. Artaud se utiliza dessa palavra já de modo poético e filosófico, mas é Derrida quem a expande e revela, através dela, um mecanismo engenhoso de criação. O subjétil contém, ao mesmo tempo, um funcionamento de sujeito e de objeto, de projétil e de alvo. A tela branca, na mesma medida em que se deixa marcar pela tinta, marca o pintor com sua brancura enigmática (SARMENTO, 2016, p 43).

Foi a partir do conceito de **subjétil** que Artaud chegou ao conceito de “atletismo afetivo” (2006, p. 151-166), a partir do qual Schechner (2006) pôde construir uma das pontes com o teatro performativo ocidental, ao derivar o *Rasaboxes* do *Natyashastra* hindu.

Eu pude perceber a dupla característica do subjétil (“um funcionamento de sujeito e de objeto, de projétil e de alvo”) o tempo todo durante o *Rasaboxes* no PET. Mente corporificada, encarnada, performando ficcionalmente emoções/sabores “reais”, em favor do jogo. Ou seja, quanto mais a atuadora sentia aquele “sabor”, mais ela o expressava através das “fotografias”/poses — por isso é que é solicitado pelo jogo três níveis de imagens que geram desenhos, que geram respiração audível, que geram som, que geram voz, que geram palavra articulada, que geram texto — quanto mais a afásica mimetizava o “sabor”, mais ela expressava o que sentia.

Inicialmente as atadoras pareciam não estar “sentindo” aquele “sabor”, por assim dizer, contudo, quando se engajavam de forma ativa após a minha contagem até dez, seu tônus muscular, de forma mais ou menos intuitiva, começa a “desenhar” algo com seu corpo, começava a mimetizar, a

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Ilustração de Lena Bergstein. São Paulo: Editora Ateliê. Coeditora: UNESP. 1ª ed., 1998.

performar suas três poses, seguindo minha condução. Desta forma, o ato afásico gerava o subjétil em cada atuadora. A cada nova pose, havia uma espécie de “deformação” da pose anterior, o que permitia à atuadora se engajar de modo ainda mais preciso, muscularmente falando, com a “foto” seguinte, e assim por diante, a cada uma das etapas: **i)** “fotografia”; **ii)** respiração; **iii)** som; **iv)** voz; **v)** palavra; **vi)** texto, ou seja, um sistema contínuo de *feedbacks* performativos.

E mais, houve, naturalmente, o duplo aspecto da expressividade/performatividade em cada *rasa*, evidenciado pelas perguntas de ordem metarreflexivas subjacentes ao próprio código do jogo: por exemplo: “Sou eu quem é amada ou sou aquela que ama, na *rasa*/caixa **amor** (*shringara*)?”. Ou: “eu devo sentir ou inspirar **nojo** (*bibhatsa*) em que me assiste ou na minha parceira de jogo, dentro dessa *rasa*/caixa?”. As respostas físicas a estas perguntas-gatilho foram inteiramente ficcionais, tanto devido à maneira *sui generis* como cada atuadora performou, quanto devido ao estatuto de narratividade decorrente da prática do jogo. Inclusive, quanto à recepção da “cena”, chega-se a um momento em que, novamente, as fronteiras entre quem está jogando e quem está assistindo ficam diluídas, transitórias, tamanho é o atravessamento poético entre as pessoas envolvidas neste procedimento fenomênico, pois quem assiste, automaticamente ficciona uma história a partir das primeiras fotos para cada *rasa*.

O corpo da afásica, reorganizado pela lesão cerebral, pôde reaprender a tornar-se comunicativo através da experiência performativa, a tornar-se **corpo cênico** e os *Rasaboxes* foram a ferramenta de reconexão com este “corpo cênico, estado cênico, estado semiótico” afásico que eu já havia construído com o grupo de 2003 a 2007 — durante a pesquisa de IC, pois conforme nos ensina Fabião (2010, p. 322, reticências da autora):

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar [...] para o gosto da língua e o cheiro do ar [...], atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, atentar para o espírito das cores.

Deste posto de observação, é possível entender linhas teóricas das mais diversas áreas do saber como partes integrantes dos estudos da performance, que levem em consideração a construção — de mão dupla — entre pulsão de ficção e interação (consigo, com a parceira de jogo, com a espectadora). Foi a partir deste refinamento da minha experiência no PET/CCA com atuadoras afásicas que eu pude desenvolver mais inteiramente a minha prática e a minha pedagogia no ensino, na pesquisa e na divulgação dos *Rasaboxes*. Em 2013, fazia apenas dois anos que eu havia tido contato com a técnica pela primeira vez e que, depois de um ano de treinamento, levou ao espetáculo *Catadióptrico*.

A partir daquela experiência no PET, eu intensifiquei os meus estudos e pude assentar o

trabalho do meu solo, *Janelas para uma Mulher* em 2014, ambos com direção de Olivares, de forma muito consciente e ancorada em prática. De 2013 em diante, em cada nova oficina ministrada, fui lapidando cada vez mais meus estudos com cada novo grupo com o qual eu me encontrava para ensinar *Rasaboxes*; fui depurando mais e mais a minha própria vivência como artista. E foi em decorrência desta travessia toda (2011-2023) que eu pude conceber o projeto que levou à realização do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* em janeiro de 2024, no qual ministrei a oficina *Rasaboxes: Artista da Cena como Atleta das Emoções*.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

CALLIGARIS, Juliana Pablos. **Corpo-Cognição e Teatro Performativo com Pessoas Atuadoras Afásicas**: Procedimentos Criativos, Formação e Pedagogia nas Artes da Cena. 2023. 310 f. Tese (doutorado em Artes Cênicas). PPGAC/Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/1372558>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

CERASOLI, Umberto Jr. As contribuições de Stanislávski, Decroux, Grotowski e Barba para o desenvolvimento do conceito de ação-física. In: **Anais da ABRACE online**, 2010. Disponível em: <<https://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Umberto%20Cerasoli%20-%20As%20contribui%20%E7%F5es%20de%20Stanisl%20vski,%20Decroux,%20Grotowski%20e%20Barba%20para%20o%20desenvolvimento%20do%20conceito%20de%20a%20%E7%E3o-f%EDsica.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

CIA TRILHAS DA ARTE – PESQUISAS CÊNICAS. **Janelas Para uma Mulher**. Disponível em: <https://youtu.be/Ic-rmiJJouM>. Acesso em: 6 mar. 2026.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, set.-dez. 2010, v. 10, n.3, p.321-326. ISSN: 1984-7114. Disponível em: <[CORPO CÊNICO, ESTADO CÊNICO1](#)>. Acesso em: 27 fev. 2025.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. **Revista Sala Preta on line**. Universidade de São Paulo - USP, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

FÉRAL, Josette. Teatro Performativo e Pedagogia. Entrevista com Josette Féral. **Revista Sala Preta**, n.9, p. 255-267. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

GUIMARÃES, Fernanda. O *rasaboxes* na linguagem televisiva. **Caderno de Textos sobre Rasaboxes**. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (UNICAMP). **AFASIACERVUS**. Disponível em: https://cogites.iel.unicamp.br/p/aphasiacervus_8.html. Acesso em: 6 mar. 2026.

MAIA, Adriana. A expressão do Ator no Jogo com as *Rasas*. **Caderno de Textos sobre Rasaboxes**. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e

Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

MEDEIROS, Elen de; SANTOS, Matheus Borelli dos. A Pulsão de Teatralidade e a Sobrevivência do Teatro na Atualidade. Revista *Aspas*. Vol. 6, n.1. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena** – PPGAC da Universidade de São Paulo – SP. São Paulo: USP, 2016.

MINNICK, Michele; COLE, Paula Murray. **O ator como atleta das emoções: o rasaboxes**. Tradução de Ana Bevilaqua e Márcia Moraes. *O Percevejo Online*, UNIRIO. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797>. Acesso em: 6 mar. 2026.

MORATO, Edwiges Maria (Org.). **Sobre as afasias e os afásicos: Subsídios Teóricos e Práticos** Elaborados pelo Centro de Convivência de Afásicos. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

MORATO, Edwiges Maria. As afasias entre o normal e o patológico: da questão (neuro) linguística à questão social. In: LOPES DA SILVA, F.; MOURA, H. **O direito à fala: a questão do preconceito linguístico**. Florianópolis: Insular, 2000.

RIBEIRO, Joana. O *Rasaboxes* em Sala. **Caderno de Textos sobre Rasaboxes**. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

ROLNIK, Suely. Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark. In: **The experimental exercise of freedom**, p. 104. Tradução da autora. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

SARMENTO, Júlia. *Rasaboxes: Filosofia e Palavra*. **Caderno de Textos sobre Rasaboxes: Anexos**. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. **TDR/The Drama Review**. Massachusetts Institute of Technology, v. 45, Issue 3, Fall 2001, 2006. Disponível em: <[Rasaesthetics | CSUN](#)>. Acesso em: 27 fev. 2025.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Hucitec, 2009.

TENENTE, Reiner. O *Rasaboxes* e o Ator que Canta no Teatro Musical. **Caderno de Textos sobre Rasaboxes**. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

THE MAGDALENA PROJECT. **The Magdalena Project**. Disponível em: <https://www.themagdalena-project.org/pt-br/content/magdalena-project>. Acesso em: 6 mar. 2026.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – IEL. **Rasaboxes: Introdução às Nove Rasas. Programa de Expressão Teatral / CCA / IEL / UNICAMP**. Disponível em: https://youtu.be/NBQ34Dhf_cs. Acesso em: 6 mar. 2026.

VÉRTICE BRASIL. **Vértice Brasil – Festival Internacional de Teatro Feito por Mulheres**. Disponível em: <https://verticebrasil.wordpress.com/>. Acesso em: 6 mar. 2026.

Arquivos Audiovisuais:

MESA REDONDA: *Rasaboxes*. Indaiatuba/Teatro Estrada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@TeatroEstrada>>, 11 fev. 2024. Disponível em: <[Mesa Redonda - Rasaboxes](#)>. Acesso em: 8 mar. 2025.

PALESTRA DE ABERTURA DO I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES*/ISIR. Indaiatuba/Cia Trilhas da Arte: <https://www.youtube.com/@TRILHASdaARTE>, 10 mai. 2025. Disponível em: <[Palestra de Abertura de Michele Minnick no I Seminários Internacional de Rasaboxes ISIR](#)>. Acesso em: 8 set. 2025.



RASABOXES E TEATRALIDADE

RASABOXES Y TEATRALIDAD

RASABOXES AND THEATRICALITY

Adriana Maia¹

<https://orcid.org/0009-0007-9448-9132>

RESUMO

As anotações e pensamentos descritos aqui aspiram contribuir para a percepção da dinâmica *Rasaboxes* como uma ferramenta potencializadora tanto no processo de ampliação da teatralidade no jogo atoral quanto na própria dimensão do conceito de teatralidade imaginado como um instinto pelo diretor e teórico teatral Nicolai Evreinov (1956).

Palavras-chave: instinto de teatralidade, Evreinov, Schechner, *Rasaboxes*, *rasas*.

RESUMEN

Las notas y pensamientos descritos aquí pretenden contribuir a la percepción de la dinámica de *Rasaboxes* como una herramienta potenciadora tanto en el proceso de expansión de la teatralidad en el juego del actor, como en la dimensión misma del concepto de teatralidad imaginado como un instinto por el director y teórico del teatro Nicolai Evreinov (1956).

Palabras clave: instinto de teatralidad, Evreinov, Schechner, *Rasaboxes*, *rasas*.

ABSTRACT

The notes and thoughts described here aim to contribute to the perception of the *Rasaboxes* dynamic as a potentializing tool both in the process of expanding theatricality in the acting game, and in the very dimension of the concept of theatricality imagined as an instinct by the director and theater theorist Nicolai Evreinov (1956).

¹Professora de Teatro da Faculdade CAL de Artes Cênicas e da Pós em Direção Teatral da mesma instituição desde 2012. Atriz e diretora de teatro. É sócia da produtora Ciranda de 3 Trupe e fundadora do coletivo teatral Comparsaria Teatral.

Keywords: instinct of theatricality, Evreinov, Schechner, Rasaboxes, *rasas*.

Antes do Prólogo

A dinâmica exigida na aventura *Rasaboxes* — a busca pela expressividade das *rasas* — impõe ao ator um contato estreito com seu corpo, sua respiração e, a partir daí, seus impulsos, motivações e batimentos cardíacos que, no meu entender, convocam um instinto de teatralidade. Esse ímpeto explora o desejo de se transformar e transformar as coisas ao seu redor, apostando em expressões artísticas livres, inusitadas, talvez originárias de estereótipos e/ou lugares-comuns, mas que, encharcadas de essências **rásicas**, desvelam estímulos e ações criativas e surpreendentes. Corpo. Respiração. Impulso. Batimento. Motivação. Instinto de teatralidade... O que seria isso???

Figura 1 - Estupefação e assombro.



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Prólogo

Nos dias de hoje, qual o significado de teatralidade? Cabe se contentar com uma única identificação de teatralidade ou aceitar que existem diversos tipos de teatralidade? A teatralidade é de propriedade exclusiva do teatro ou pode se pensar numa teatralidade da vida cotidiana? É uma qualidade que preexiste no objeto onde é percebida ou uma condição para que o teatral apareça? Ou seria ainda a consequência de um determinado processo de teatralização que partiria da realidade? Hmmmm hum... Vejamos...

Figura 2 - Inacreditável...



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Cena 1 – Teatralidade e instinto

A teatralidade, uma vez percebida enquanto fenômeno de expressividade humana, é expandida, esticada, metaforizada e adjetivada, capturada de modo polissêmico, o que acaba por embaralhar o seu significado no próprio campo artístico, que muitas vezes emprega o termo a partir de um determinado senso comum. Segundo esse ponto de vista, teatralidade seria sinal de exagero, ou até de um certo mau gosto intencional, uma alusão a um estilo *kitsch*, que se caracteriza por um excesso sentimentalista, que faz uso de estereótipos ou de chavões.

Pfft! phfpt! Blergh!

Figura 3 - Repugnante!



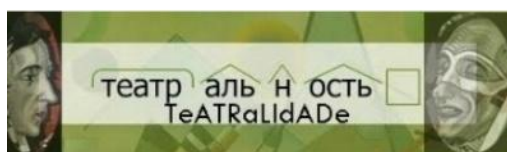
Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Oops?! Será isso mesmo?

O estudo sobre o conceito de teatralidade é um fenômeno da teorização do teatro no seu sentido mais moderno. É claro que escritos de Aristóteles, de Diderot ou qualquer outro pensador mais antigo envolvem teorias e reflexões acerca do fenômeno teatral, principalmente no que diz respeito às formas textuais e, em alguns casos, tratados sobre a arte da atuação. No entanto, o pensamento sobre o teatro no seu sentido mais atual, que percebe a cena a partir de noções como “signo”, “fragmento”, “distanciamento”, “deslocamento” entre outros, é algo muito mais recente.

A ideia de teatralidade aparece na virada do século XX, nos escritos de Nicolas Evreinov (1879-1953), diretor, autor, teórico, músico e compositor, que foi talvez um dos mais versáteis e inovadores artistas do que é considerada a Idade de Ouro do Experimentalismo Russo (1894-1917). Seu legado só mais recentemente começa a ser revisto e comentado. Mesmo quando fixou residência em Paris, em 1925, e se estabeleceu até sua morte, suas ideias e escritos obtiveram pouca repercussão entre críticos e artistas. Depois dele, outros artistas e pensadores se utilizaram da terminologia como Artaud, Brecht, Appia e, principalmente, Meyerhold; no entanto, a interpretação que o último e Evreinov conferiram ao conceito é bem diferente.

Figura 4 - Evreinov e a *teatralnost*.



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Para Evreinov (1956), a teatralidade, *teatralnost*, em russo, é vista como um “instinto”: o de transformar as aparências da natureza. Este instinto, que também pode ser definido como o desejo de teatro, é um impulso irresistível, que encontramos em todos os homens, semelhante à ideia de jogo que existe entre os animais. Trata-se de uma qualidade quase universal e presente no homem antes de todo ato propriamente estético. É um gosto pelo disfarce, o prazer de criar ilusão, de projetar imagens de si mesmo e do real para o outro. Neste ato, que o transporta e o transforma, o homem parece ser o ponto de partida desta teatralidade: ele é a fonte, e o primeiro objeto, oferecendo simulacros de si. Encontrando sua origem em um “instinto”, como afirma Evreinov (1956), a teatralidade aqui está ligada, antes de tudo, ao corpo do homem e aparece como o resultado de uma experiência física lúdica antes de tomar forma como atividade intelectual, o que vai determinar uma estética. Esta experiência lúdica acarreta uma “transformação” da natureza. Para Evreinov (1956), o processo fundador da teatralidade é pré-estético. É uma experiência que convoca a criatividade e a imaginação do sujeito, mas que também é anterior à criação como ato estético e artístico realizado.

Quando eu era muito pequeno e me vestia com a capa de meu pai, colocava óculos escuros e imitava a voz rouca e aterrorizante de um intruso com o intuito de assustar os empregados, estava fazendo teatro. Porém, quando eu me entregava apaixonadamente ao desenho ou à música, estava criando artisticamente (EVREINOV, 1956, p. 36-37).

Para Evreinov (1956) existe uma diferença clara entre as duas manifestações: no primeiro caso, quando estava fazendo teatro, o pequeno Evreinov tentava ser o mais diferente de si próprio; e, no segundo caso, o do desenho e da música, manifestações classificadas pelo Evreinov adulto como artísticas, ocorria exatamente o oposto, ele buscava se descobrir, manifestar o seu ser interior da forma mais sincera que fosse capaz. A arte do teatro, segundo ele, é pré-estética, e não estética, pela simples razão de que a “transformação” — essência da arte teatral — é mais primitiva, mais fácil de realizar que a “formação”, que é a essência das artes estéticas.

De onde vem o instinto teatral e quando ele aparece pela primeira vez?

Cena 2 - O instinto de teatralidade na vida

Evreinov (1956) teoriza que o despertar do desejo humano pelo teatro coincide com a noção de sua natureza dual — corpo *versus* psique. O homem primitivo adormece e sonha. Em sua mente, desenha uma sequência imaginária de acontecimentos, cenário que aceita como verdadeiro até que fica invalidado ao ser cotejado com a realidade. Assim, por exemplo, sua mulher, morta em seus sonhos, encontra-se viva quando o homem acorda. O homem primitivo começa a perceber que, para além da

consciência de um “eu” acordado, existe um segundo “eu”. Em seus sonhos, é capaz de ver os dois, o que ao mesmo tempo torna-se um desejo e um receio. É a psique que produz este espetáculo fictício da vida, o sonho, o “eu” espiritual por oposição ao “eu” físico. Eventualmente, o homem primitivo percebe que, se tem esta capacidade de encenar espetáculos tão maravilhosos enquanto dorme, também será capaz de realizá-los quando está desperto. Quando chega a este entendimento, o homem torna-se um ser conscientemente teatralizador de sua própria vida (EVREINOV *apud* GOLUB, 1984, p. 55).

Evreinov (1956) acreditava que, conceituando o impulso teatral, o desejo de teatralidade como um fenômeno pré-estético poderia libertar o teatro da escravidão do esteticismo que interfere tanto na livre expressão dos nossos desejos de transformação.

Smack! Mmm!

Figura 5 - Beijinho irreverente.



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Esta pré-potência, o desejo pré-estético de representar, transforma o ser e o mundo a sua volta fazendo-o sentir-se grande o suficiente para criar teatro. “O instinto de teatralização de cuja descoberta reivindico a honra”, escreveu Evreinov (*apud* GOLUB, 1986, p. 54), “pode ter sua melhor descrição como o desejo de ser ‘diferente’, de realizar algo que seja ‘diferente’, de se imaginar em circunstâncias que são ‘diferentes’ das circunstâncias cotidianas de nossas vidas”.

Como Evreinov observa, esta transformação pode ter lugar todos os dias na vida. Sobre esse ponto, o limite entre o teatro e a vida cotidiana é mínimo. Desta forma a teatralidade é definida num sentido mais amplo e democratizado: compreende a antropologia, a etnologia, a psicologia. Na tentativa de unir teatralidade e cotidiano, Evreinov arriscou fazer desaparecer o que existe de específico na teatralidade cênica (já que coloca a teatralidade no cotidiano); mas, procedendo desta forma, confere ao termo **teatralidade** uma grandeza que merece ser explorada. Evreinov percebeu que a teatralidade, antes de ser um fenômeno teatral, é uma propriedade transcendental que pode ser percebida sem que haja necessidade de passar pelo estudo empírico das diversas práticas teatrais. Ufa!!

Figura 6 - Deu pra compreender?



Tanto Evreinov quanto Oscar Wilde subscrevem o que Franz Grillpazer disse: “A arte está para a realidade assim como o vinho está para as uvas” (*apud* GOLUB, 1984, p. 56). E Evreinov vai mais além: a vida devia imitar o teatro, devia encontrar nele sensações novas e frescas e não o contrário. Na vida, encontramos um material flexível e cru de onde o artista retira sua criação. Natureza e “existência”, ou seja, a existência humana, é apenas a sombra do que a “existência real” manifesta no seu estado criativo e na imaginação humana (GOLUB, 1984, p. 56).

Em seu último livro, *El teatro en la vida*, Evreinov (1956, p. 129-130) cria uma prece em louvor ao instinto de teatralidade tendo como deus supremo o teatro:

O meu Deus chama-se: Teatrarca. Me prostro diante de sua santa imagem e rogo com o coração palpitante de amor, com a alma cheia de inspirações místicas [...] Creio que tendo representado milhares de papéis cada vez mais difíceis, cada vez mais estarei perto Dele, meu diretor, até chegar a ser, por fim, seu sócio inseparável.

Cena 3 - *Rasaboxes* e o instinto de teatralidade

Inspirada pelas visões de Evreinov sobre teatralidade como um instinto, percebi de imediato, na dinâmica *Rasaboxes*, um campo fértil para investigar e potencializar esse estado criativo. Em *A estética do rasa* (SCHECHNER, 2012), artigo seminal para compreender a prática criada por Richard Schechner, e que será usado aqui como referência e diálogo, encontramos na primeira frase a questão levantada neste trabalho: “Onde está localizada a teatralidade no corpo?” (SCHECHNER, 2012, p. 129). A partir dessa pergunta, o autor apresenta suas impressões a respeito da localização corporal onde vive a teatralidade no teatro ocidental; olhos e ouvidos seriam os principais órgãos dos sentidos usados para se acessar esse modelo de jogo teatral — no teatro ocidental “o teatro é um lugar aonde se vai para ver” (SCHECHNER, 2012, p. 129). Até que nos revela seu objeto de estudo:

Porém, de acordo com outras tradições culturais, a teatralidade está localizada em outras partes do corpo. Uma delas, a boca, ou melhor dito, o *snout-belly-to-bowl* — rota ou caminho controlado pelo sistema nervoso entérico —, é o tópico deste ensaio. O *snout-belly-to-bowl* (da mandíbula para o estômago e do estômago para o intestino) é o lugar de degustação, de digestão e excreção.

E qual seria o meio para se colocar em prática essa almejada teatralidade do *snout-belly-to-bowl*, que segundo Schechner (2012, p. 129) “é local da intimidade, onde substâncias são compartilhadas, onde se misturam o interior e o exterior, experiências emocionais e instintos”? Nesse ponto, somos introduzidos ao conceito de *rasa*, descoberto por ele, durante sua segunda estadia na Índia (1976), quando foi apresentado ao livro milenar da cultura indiana *Natyashastra* e que se revela um instrumento perfeito para a investigação dessa nova proposta de teatralidade. As *rasas*,

emoções ou estados emocionais, no livro, aparecem descritas incorporando outra natureza: são entendidas como suco, sumo, essência e até aroma.

A rasa é sensual, próxima, empírica. A rasa é aromática.

*A rasa preenche o espaço, unindo o externo ao interno [...] também significa “suco”, aquilo que leva o sabor, o meio que transporta o sabor [...] a sensação que se tem quando o alimento é percebido dentro da boca, mastigado, saboreado e engolido [...] A comida é ativamente levada para dentro do corpo [...] O que está fora é transformado no que está dentro. Uma estética baseada na *rasa* difere fundamentalmente de uma estética fundada no *theatron*, o panóptico racionalmente ordenado, analiticamente distanciado (SCHECHNER, 2012, p. 133).*

É importante notar que a partir dessa perspectiva de estética cênica, Schechner (2012) elege a boca (na sua função mais gustativa do que oral), e não os olhos, como instrumento principal para exploração do mundo exterior, para relacioná-la com o mundo interior do ator no ato de descoberta de novas expressividades teatrais.

A boca substitui os olhos como ponto final do processo de explorar o mundo “externo” e relacioná-lo ao mundo “interno” “[...] é como a criança que experimenta pela primeira vez a semelhança/diferença entre o mundo externo a ela e o seu mundo interno: desde o seio até os dedos passando por qualquer coisa agarrada, provada e sugada” (SCHECHNER, 2012, p. 135).

Schechner (2012) estabelece uma diferença crucial entre as duas teatralidades e elege o *snout-belly-to-bowl* como caminho a ser seguido, em detrimento de uma prática teatral que procura manter uma distância higiênica e objetiva entre o observador e o observado

Onde acontece o ato de ver? Somente a uma determinada distância daquilo que é visto. Existe uma diferença lógica e prática que separa o que é observado do instrumento de observação (e/ou observador) “[...] O sistema ocular é extraordinariamente específico, ao passo que o sistema que compreende a boca, o nariz e as mandíbulas é extremamente amplo, no qual há cooperação, em vez de separação” (SCHECHNER, 2012, p. 134 - 135).

Concebe, então, a ideia de uma performance **rásica** e, ao descrevê-la, usa a palavra **prazer**, entendendo o jogo performativo do ator como um espaço onde pode ocorrer “um banquete interminável ou um ‘quase’ orgasmo sexual sempre adiado” (SCHECHNER, 2012, p. 136). Esse local, onde a expressividade do ator passa a ser comparada à arte culinária e que oferece sabores, aromas, gostos, resulta num fluxo energético e que “valoriza mais o imediato que aquilo que está distante, o ato de saborear, em vez do ato de julgar” (SCHECHNER, 2012, p. 136).

A dinâmica da performance **rásica** é compartilhada entre atores e participantes (Schechner prefere nomear assim uma vez que essa condição é mais exata do que a ideia de espectadores) que degustam juntos um banquete suculento de teatralidade. Uma teatralidade que surge desenhada pelo conceito das *rasas*, mas que também é originária, a meu ver, no desejo de se transformar, de projetar

simulacros de si mesmo e do real para o outro. A vontade criadora de se transformar tanto na proposta evreinoviana quanto na estética *Rasaboxes* é fisiológica: penso que temos aí, em ação, o instinto de teatralidade, concebido por Evreinov.

E aqui abro parênteses para um devaneio: imagino Evreinov como participante de uma performance **rásica**. Ele saboreia com prazer a ceia aromática, estimulante, suculenta que a dinâmica proporciona, onde todo o corpo é envolvido — olhos, ouvidos, boca, nariz, dentes, tronco, braços, pernas, pés e mãos — e, juntos, jogadores (atores) e participantes se aventuram nessa experiência que aciona a imaginação de todos os envolvidos e penetra na esfera do lúdico e do onírico para degustar o desvelamento das essências. A teatralidade exuberante contamina o ambiente, pois o fundamental é encontrar a melhor forma artística para expressar as *rasas*; e identificamos um novo ponto de atravessamento entre Evreinov e Schechner: todos os presentes na performance “têm sede de conseguir a alegria oferecida pelo ato da transfiguração” (EVREINOV, 1956, p. 137).

O instinto de teatralidade age estimulado pela criatividade do performer/ator/jogador e fortalecido pelo princípio básico da dinâmica: o fluxo respiratório consciente exprimindo os sabores **rásicos**. E é esse fluxo que organiza o corpo ágil, presente, disponível do jogador. A respiração! O inspirar e expirar nutrem o instinto de teatralidade, estimulando a imaginação do ator/performer que cria novos impulsos **rásicos**, um dos cromossomas da construção do DNA da teatralidade, numa corrente quase sem fim. Tanto o performer **rásico** quanto o ator desejado por Evreinov, dedicam-se a abrir espaço para permitir que o jogo cênico contemple a improvisação, a troca, a mudança e o prazer do fazer teatral. É como diz Evreinov: “a teatralidade é um instinto excepcionalmente forte, uma vez que é capaz de se sobrepor ao instinto de sobrevivência” (EVREINOV, 1956, p. 76).

Figura 7 - Richard Schechner e Nicolai Evreinov.



Fonte: Montagem feita pela autora a partir de imagens sem direitos autorais, 2025.

Cena 4 - *Rasa*: caminho para teatralidade

A palavra *rasa* em sânscrito pode ser definida como sumo, sabor, essência, extrato e, também, aroma. Umberto Eco, em seu livro, *A definição da arte* (2016) revela a origem do conceito, e que comprova seu sentido gustativo: “O termo *rasa* é, de fato, emprestado da literatura médica o qual indica a qualidade física do gosto e, ao mesmo tempo, cada um dos seis gostos que caracterizam os seis humores do corpo: doce, ácido, salgado, amargo, adstringente e insípido” (ECO, 2016, p. 66-67).

Em sua busca detetivesca para compreender a etimologia do termo, o semiólogo e linguista se debruça no *Natyashastra*, de Bharata-muni, um dos mais completos tratados sobre teatro, escrito em sânscrito entre o século VI (a.C.) e o século II (d.C.) e encontra uma lista de nove emoções principais da natureza humana, também chamados estados espirituais permanentes — os *sthayi bavas*, em sânscrito — por exemplo, prazer (*sringara*), ira (*raudra*), dor (*karuna*), valentia (*vira*), asco (*bhibasta*), pavor (*bhayanaka*), humor (*hasya*), admiração (*adbhuta*) e serenidade (*shanta*). *Rasa* significa experimentar, degustar os *sthayi bavas*. Como escreve Schechner (2012, p. 136), “a doçura de uma ameixa madura é o seu *sthayi bava*, a experiência de saborear o que é doce é *rasa*”.

Figura 8 - Quadro elaborado pela autora.



Fonte: Foto de fundo tirada pela autora, 2025.

Schechner (2012, p. 136) nos explica que, na tradição teatral indiana, “representar é a arte de apresentar os *sthayi bavas* de modo que o ator e o participante possam saborear a emoção, a *rasa*”. Na dinâmica que criou, *Rasaboxes*, seu objetivo não foi o de “investigar as várias conexões entre os *sthayi bavas* e as *rasas*” (SCHECHNER, 2012, p. 137) e muito menos aplicar formas, técnicas ou metodologia do teatro tradicional indiano. Definitivamente não. Schechner interpreta esse conceito para teorizar sobre a performance contemporânea e, principalmente, abrir passagem para novos enfoques cênicos, novas teatralidades.

A qualidade descritiva, pormenorizada e imagética apresentada no *Natyashastra* a respeito das

rasas foi inspiradora e ofereceu à Schechner (2012) um formato de abordagem no jogo atoral: a retirada do caráter individual e subjetivo das emoções que, na maioria das técnicas de interpretação ocidentais, são fundamentadas na experiência individual ou acessadas através de exercícios de memória afetiva. Schechner (2012) encontra, nesse catálogo de essências emocionais, um caminho para a busca de novas teatralidades, trazendo o jogo atoral para o espaço social e público.

Cena 4 - A teatralidade da recepção

A performance **rásica** se realiza pelo compartilhamento: do jogador com o participante e do participante com o jogador. O ator **rásico** se vale das essências emocionais e suas gradações e variações, trocando e brincando com as amplitudes possíveis de cada *rasa* e construindo a possibilidade de um teatro aberto, desarmado e livre de truques e maneirismos subjetivos e individualizados. A exploração que é realizada com as essências emocionais vem carregada de objetividade, pois elas são representadas artisticamente, e não como na vida cotidiana; devem ser conhecidas e reconhecidas pelo participante, controladas e transmitidas pelo ator, “do mesmo modo como os temperos e a apresentação de uma refeição podem ser controlados pela observância das receitas e das convenções sobre a apresentação da refeição” (SCHECHNER, 2012, p. 137).

É importante perceber a condição antirrealista e estilizada na proposta da performance rásica como lembra Schechner (2012, p. 138):

Sentir ou não sentir as emoções representadas não torna necessariamente uma performance melhor ou pior. O que importa é certificar-se de que cada “participador” receba as emoções, e que essas emoções sejam específicas e controladas. As emoções, *sthayi bhava*, são objetivas; os sentimentos (o que um ator ou participante experimenta) são subjetivos. O que é compartilhado são as *rasas* de uma emoção isolada ou de uma combinação de emoções.

Assim como Schechner (2012), Evreinov (1956) também perseguia uma cena antirrealista e anti-ilusionista encontrada no teatro oriental, que lança mão de uma teatralidade elíptica, da pantomima e da máscara. O problema de Evreinov com o realismo, com a ilusão, é que estes seriam inimigos poderosos da possibilidade de transformação que existe no instinto teatral: “que ilusão de transfiguração teatral podemos obter num ambiente onde tudo é matéria sólida e real, da qual quero justamente me livrar” (EVREINOV, 1956, p. 139)? Para ele, a estética realista, ilusionista, sufocava as possibilidades da imaginação tanto por parte do espectador, que “tem sede de conseguir a alegria oferecida pelo ato de transfiguração” (EVREINOV, 1956, p. 137), quanto por parte do ator, que, numa encenação naturalista, trabalha com identificação, contenção e naturalidade, sem os exageros ou excessos de uma encenação antirrealista que clama por uma teatralidade explícita, por exemplo.

Ou seja, antes mesmo da teoria brechtiana ser criada, Evreinov já apontava a necessidade de

um jogo atoral distanciado: “não é o sujeito em si que deve ser colocado no teatro, mas sim uma imagem deste sujeito; não é a ação em si, mas uma representação da ação” (EVREINOV, 1956, p. 140).

Figura 9 - Fotomontagem da autora.



Fonte: Imagem de Brecht sem direito autoral, 2025.

E o mesmo ocorre no entendimento de Schechner (2012, p. 151) sobre a performance e o performer **rásico**:

Se o “eu” que está observando se sentir tocado pela performance do “eu” que está atuando, a performance será bem-sucedida. Essa divisão não é exatamente uma *verfremdungseffkt* brechtiana, mas também não é inteiramente diferente. Brecht quis criar um espaço entre o ator e a performance, a fim de inserir um comentário social. O ator **rásico** abre um espaço liminar para permitir mais atuação — improvisação, variação e diversão.

O performer **rásico**, na concepção de Schechner, portanto, produz um duplo: é tanto um ator quanto um participante. É capaz de representar as emoções em jogo, os sentimentos da personagem ao mesmo tempo que degusta a situação cênica experimentando os próprios sentimentos sobre aquelas emoções. E os participantes (público) são também duplamente tocados tanto pela performance quanto pela reação do ator ao seu próprio desempenho. Schechner (2012, p. 151) conclui que “ocorre um *feedback* empático. A experiência pode ser extraordinária”.

Epílogo

Toda vez que leio o pensamento de Schechner a respeito da recepção dentro da performance **rásica** é impossível não considerar um paralelo, na medida do possível, com o legado visionário de Evreinov.

Numa das exposições sobre uma teoria de recepção na performance **rásica** ele comenta sobre a

estética utilizada pelos dançarinos indianos e reinterpreta seu conceito quando fala sobre a lógica de sua estrutura mencionando o que chama de “eu” (não se trata do ego pessoal do ator), mas “o *atman* ou o eu absoluto profundo, o eu que é idêntico ao universo absoluto, o *Brahma*” (SCHECHNER, 2012, p. 152, grifos do autor). Schechner almeja que o performer **rásico** compartilhe com seu parceiro e o público participador o sabor e o desfrute da centelha de vida que pode e deve ser manifestada na performance.

Quando penso sobre o lugar e modo de fazer teatral descrito acima, creio que este cardápio pode e deve ser temperado com as essências e aromas trazidos por Evreinov e seu instinto de teatralidade. Em especial quando descreve o momento em que o homem primitivo se torna consciente do aspecto teatralizador de sua própria vida.

É apenas em função da sua capacidade de teatralizar a vida que o homem primitivo se curva pela primeira vez diante de Deus ou diante dos deuses. Antes de acreditar nos deuses, o homem deve ter adquirido o talento de conceber esses deuses; dar-lhes a qualidade de personagens, assim como o dramaturgo dá às ideias, sentimentos ou paixões a forma dos personagens. Sem este dom de transfiguração, de criação imaginativa de coisas e seres que não podem ser vistos nesta terra, o homem não teria religião [...] Em outras palavras, o homem torna-se, antes de tudo, um ator, um comediante; a religião vem depois [...] É por essa razão que os mitos são essencialmente dramáticos e teatrais (EVREINOV, 1956, p. 42-43).

Final do fim

O teatro para Evreinov, afirma Golub (1984, p. 202, grifo do autor), “não é uma arte, é *a* arte tão grande quanto a vida e capaz de transformá-la” .

REFERÊNCIAS

BHARATA-MUNI. **The Natyashastra**. Translated and edited by Manomohan Glosch. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

EVREINOV, Nicolás. **El teatro en la vida**. Traducción por Malkah Rabell. Buenos Aires: Ediciones Leviatan, 1956.

GOLUB, Spencer. **Evreinov: the theatre of paradox and transformation**. Michigan: UMI Research Press, 1984.

MAIA, Adriana. **Teatralidade, narratividade e fazer teatral**. 2012. 474f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO - PPGAC, RJ, 2012.

SCHECHNER, Richard. A estética do rasa. *In*: LIGIÉRIO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 2012. p. 129-154.



***KALARIPPAYATT E RASABOXES:*
ONDE ÁGUAS DO TREINAMENTO PSICOFÍSICO SE ENCONTRAM**

***KALARIPPAYATT Y RASABOXES:*
DONDE LAS AGUAS DEL ENTRENAMIENTO PSICOFÍSICO SE ENCUENTRAN**

***KALARIPPAYATT AND RASABOXES:*
WHERE WATERS OF PSYCHOPHYSICAL TRAINING MEET**

Ana Paula Ibañez¹

<https://orcid.org/0000-0002-2836-8910>

RESUMO:

Este artigo explora as possibilidades de imbricamento entre as práticas da Arte Marcial *Kalaripayatt* e o tabuleiro de *Rasaboxes*. Para tal, são levantados dois questionamentos que nos servirão de guia: se a prática do *Kalaripayatt* propõe o contato com energias primordiais (*bhavas*) e, a partir deste encontro, o desvelamento de novas possibilidades corpóreo expressivas, é possível que o tabuleiro de *Rasaboxes* auxilie nesse processo? Por outro lado, seria possível explorar as formas determinadas pelos *cuvattus* (sequências corporais estruturadas com as formas da luta) dentro do tabuleiro de *Rasaboxes*, experienciando assim outras e novas energias para a mesma forma? A escrita deste artigo está baseada na prática da autora como pesquisadora e diretora dentro da Cia. Amálgama Teatral e dentro da CETA (Companhia Estável de Teatro Amador de Piracicaba).

Palavras-chave: *Kalaripayatt*, *Rasaboxes*, Treinamento Psicofísico, Processos

¹Ana Paula Ibañez é Doutora e Mestra em Artes da Cena e Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP, sendo também Licenciada em Artes Visuais e em Pedagogia, com especialização em Educação Especial. Possui vasta experiência na área de atuação e formação do artista da cena. É autora do livro *Kalaripayatt, uma via para a expressividade* pela Editora Prismas, em 2017, e do livro *O sagrado manifesto na cena: composição de espaços internos e externos propícios à hierofania no processo criativo*, pela editora CRV, em 2020. Como pesquisadora, se interessa pelo campo das poéticas da cena e a construção de espaços expressivos internos e externos, buscando criar pontes entre as artes do Oriente, tradições populares e o fazer cênico contemporâneo, navegando interdisciplinarmente entre diversas linguagens e potencializando estes encontros. Atualmente desenvolve a pesquisa *O canto como elemento do treinamento psicofísico: criação de elementos criativos e simbólicos* junto ao grupo de pesquisa Estudos Interculturais em Artes Presenciais (<dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8109586799557407>). Pesquisa também o *Kalaripayatt* (arte marcial indiana) desde 2007 e suas possibilidades como treinamento pré-expressivo para o intérprete.

Criativos.

RESUMEN:

Este artículo pretende mirar hacia las posibilidades de superposición entre las prácticas del arte marcial *Kalaripayatt* y el tablero de *Rasaboxes*. Para ello, se plantean dos preguntas que servirán de guía: si la práctica de *Kalaripayatt* propone el contacto con energías primordiales (*bhavas*) y, a partir de este encuentro, el desvelamiento de nuevas posibilidades expresivas corporales, ¿es posible que el tablero de *Rasaboxes* pueda ayudar en este proceso? Por otro lado, ¿sería posible explorar las formas determinadas por los *cuvattus* (secuencias corporales estructuradas con las formas de la lucha) dentro del tablero de *Rasaboxes*, experimentando así otras y nuevas energías para la misma forma? La escritura de este artículo se basa en la práctica de la autora como investigadora y directora de la Cia. Amálgama Teatral y de la CETA (Companhia Estável de Teatro Amador de Piracicaba).

Palabras clave: *Kalaripayatt*, *Rasaboxes*, Entrenamiento Psicofísico, Procesos Creativos.

ABSTRACT:

This article explores the possibilities of intertwining the practices of the *Kalaripayatt* Martial Art and the *Rasaboxes* board. For it, two questions are raised to guide us: if the practice of *Kalaripayatt* proposes contact with primordial energies (*bhavas*) and, from this encounter, the unveiling of new expressive bodily possibilities, is it possible for the *Rasaboxes* board to assist in this process? On the other hand, would it be possible to explore the forms determined by the *chuvattus* (body sequences structured with the forms of the fight) within the *Rasaboxes* board, thus experiencing other and new energies for the same form? The writing of this article is based on the author's practice as a researcher and director within the Amálgama Teatral Company and within the CETA (Stable Company of Amateur Theater of Piracicaba).

Keywords: *Kalaripayatt*, *Rasaboxes*, Psychophysics Training, Creative Process.

Toda a prática da arte marcial *Kalaripayatt* visa o despertar de um “corpo que seja todo olhos”. Este termo, cunhado por Phillip Zarrilli² (1998), refere-se à expressão em *malayalam*³, *meyyu kannakuka*, que define que o corpo do praticante deve mover/estar no espaço como o do deus *Brahma*, aquele de mil olhos, capaz de responder a qualquer estímulo, vindo de qualquer lugar.

Para alcançar este estado de presença e prontidão é importante, primeiramente, compreender que, nesta prática, o corpo humano é entendido como se fosse composto por três diferentes qualidades de corpos, interligados e inter-relacionados entre si, que devem ser trabalhados e compreendidos.

São eles: i) o “corpo líquido”, composto dos humores e seivas segundo a definição

² Phillip Zarrilli, falecido em 2020, professor emérito de práticas performativas na University of Exeter, no Reino Unido, foi propulsor da prática de *Kalaripayatt* no ocidente e o primeiro investigador a relacionar esta arte marcial ao fazer da cena no ocidente.

³ *Malayalam*: idioma oficial do estado de Kerala.

*ayurvédica*⁴; **ii**) o “corpo físico” dos ossos, músculos e pontos de vulnerabilidade chamados *marmmam*, e **iii**) o “corpo sutil” ou o corpo interno.

Os dois primeiros são chamados de *sthula-sarira* e são trabalhados a partir de exercícios físicos e massagens.

O terceiro corpo, denominado *suksma-sarira*, está vinculado ao primeiro e está relacionado com o despertar e a corporificação da força cósmica — *shakti* — que será usada tanto para o combate quanto para a cura.

Refere-se à articulação de uma experiência psicoespiritual que é alcançada através da *yoga*, da arte marcial e da experiência mística. Apesar de extremamente ligado à prática corporal, o conceito relativo a este terceiro corpo desenvolve-se dentro da prática *yogui* e Phillip Zarrilli indica que os elementos que compõem este corpo encontram-se amplamente desenvolvidos em textos relacionados às práticas de *yoga* e Místicas:

[...] o conceito e a força alquímica inerente ao corpo sutil se desenvolveu historicamente separado da Ayurveda, como parte da prática *yogui* e mística e aparece completamente desenvolvida depois do séc. VII d.C. no *Yoga Upanishad* e *Tantra*. Os elementos essenciais do corpo sutil normalmente identificado nestes textos, bem como nas versões de *Kalarippayatt* do corpo sutil, incluem elementos estruturais, *nadi* e rodas ou centros (*cakra*), e energia vital ou vento (*prana*, *vayu*, ou *prana-vayu*) e a energia cósmica (*Kundalini* ou *Shakti*) adormecida em forma de espiral junto ao centro mais baixo (ZARRILLI, 1998, p. 124, tradução nossa).⁵

Figura 1 - Treino de *Kalarippayatt* com alunos de Artes Cênicas - Unicamp.



⁴ *Ayurveda*: tipo de medicina tradicional Indiana desenvolvida no estado de Kerala, intimamente ligada à prática do *Kalarippayatt*.

⁵ No original: “[...] the concept and specific inner alchemy of the subtle body historically developed separately from Ayurveda as part of astetic and yogic practice and appears fully developed after about the eighth century AD in the *Yoga Upanishad* and *Tantra*. The essential elements os the subtle body usually identified in these texts, as well as in *Kalarippayattu* versions of the subtle body, include structural elements, *nadi* and wheels or centres (*cakra*), and vital energy or wind (*prana*, *vayu*, or *prana-vayu*) and the cosmic energy (*kundalini* or *Shakti*) sleeping coiled within the lowest centre” (ZARRILLI, 1998, p. 124).

Este corpo sutil será alcançado depois de muito trabalho e anos de prática. Primeiramente, o praticante deve se concentrar sobre o foco externo, direcionando o seu olhar a um determinado ponto durante o treinamento: um ponto na parede, uma parte do corpo, os olhos do oponente. Desta forma, amplia-se também o foco interno e o praticante é conduzido para o aqui e agora. Junto a isto, a prática sobre a forma correta conduz à busca por uma execução atenta aos detalhes: joelhos, mãos, braços, apoios dos pés no chão, olhar, respiração. Segundo Zarrilli (2009, p. 21, tradução nossa), trata-se de:

[...] uma aproximação que explora o “físico” e o “psíquico”, ou o “dentro” e o “fora”. O princípio não é psicológico, mas sim transformando a respiração do ator em energia (*prana vayu, qi/ki*) [...] Aqui, o ator percebe e experimenta tanto o sentimento como o sutil movimento da energia despertada como se esta tivesse sido modelada tanto pela dramaturgia como por formas ancestrais no momento da *performance*).⁶

Nessas culturas, a arte da interpretação nasce do aprimoramento e verticalização em um repertório expressivo sistematizado, conduzido através de um treinamento diário e preciso. É muito comum encontrar pessoas que vão ao teatro para assistir não a um espetáculo de histórias representadas que são conhecidas de longa data pelo público, mas sim para deleitar-se com determinado intérprete realizando determinado personagem. O leme condutor da viagem proposta pelo ato teatral, neste caso, é o “como” e não “o que” se conta.

Nas práticas corporais do Oriente o treinamento sistemático e codificado é a base para o desenvolvimento expressivo. O intérprete passará anos condicionando-se e apreendendo um novo repertório de movimentos, ações, posturas e suas respectivas respirações, ritmos, repercussões internas e externas. É a partir dessa exigência meticulosa que as portas para outro nível de expressividade se abrem. O trabalho criativo não se dá na superficialidade de “inventar” uma nova movimentação para determinada ação dramática, mas sim em fazê-la viva a partir da verticalização, do mergulho em um código preestabelecido que repercute e vibra em todo o ser do intérprete, transformando-o e, também, ao observador.

⁶ No original: “[...] *A psychophysical approach to acting explores the ‘physical’ and the ‘psychic’ or the ‘outer’ and ‘inner’.* The beginning point is not psychology, but the enlivening of the actor’s breath as energy (*prana-vayu, qi/ki*). [...] Here the actor senses and experiences both the feel and the subtle movement of activating energy within as it is shaped by the dramaturgy and aesthetic form in the moment of performance” (ZARRILLI, 2009, p. 21).

Figura 2 - Treinamento de *Kalaripayatt* com alunos de graduação em Artes Cênicas/Unicamp.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

No caso das artes corporais da Índia, esta instrumentalização acontece através do estudo profundo dos *bhavas* e *rasas*, que oferecem ao intérprete recursos precisos para a expressão de emoções. Este estudo inclui não somente as consideradas emoções básicas (amor, humor, medo, repugnância, compaixão, surpresa, raiva, triunfo e serenidade), mas também as possíveis transições e intersecções entre elas, atentando para cada detalhe: a maneira como a cabeça deve se mover, a gestualidade das mãos, o caminho que os olhos devem percorrer.

Esta preocupação em estudar e vivenciar através da prática os *bhavas* também está presente no estudo do *Kalaripayatt*. Considera-se que cada forma desta luta possui uma força interna detentora de um *bhava*, e que quando o praticante se torna **um** com esta forma, corporifica esse *bhava*. Ele é, então, capaz de fluir como um rio e ter um “corpo todo olhos”.

Uma vez que a forma correta é assumida pelo corpo, a respiração é naturalmente desenvolvida e pode transitar através do corpo: “Quando o chute reto é realizado em sua totalidade e de maneira correta e o pé chega e toca as mãos acima da cabeça, ali está a respiração correta” (ZARRILI, 1998, p. 129, tradução nossa)⁷.

A respiração, energia vital, *prana vayu*, é a conexão entre a forma e o corpo sutil. Somente depois de fazê-la circular pode-se despertar a força cósmica (*shakti*) e manifestar a alma interna da

⁷ No original: “When the straight kick is done fully and correctly and the foot touches the hand above the head, there is correct breathing” (ZARRILI, 1998, p. 129).

forma realizada (*rasa*), transformando a mesma em corpo em vida. “*Shakti e balam se manifestam na qualidade dinâmica das oposições na forma*” (ZARRILLI, 1998, p. 137, tradução nossa)⁸. Desta forma, o intérprete desenvolve uma base sólida sobre a qual se apoiar quando for concretizar emoções em cena.

Richard Schechner⁹, também estudou meios para que o intérprete pudesse desenvolver processos criativos com bases sólidas e, para isto, aprofunda-se no estudo do *Natyashastra*, trazendo à luz para o ocidente, a complexa teia exploratória de *bhavas e rasas* através de um tabuleiro montado no chão que ele denominará *Rasaboxes*. O *Natyashastra* evidencia a importância do público ser instruído para ter a capacidade de desfrutar de um ato cênico. Não acredito que a instrução citada no *Natyashastra* seja simplesmente aquela adquirida por livros e estudos; penso que pode referir-se também, e talvez até principalmente, àquela que é obtida pela experiência.

Andrea Albergaria (2024, p. 92-93), estudiosa da clássica dança indiana *Odissi* e dos movimentos diaspóricos que ela realizou e realiza, define assim a proposta de Schechner:

Schechner entende que para entrar nesta encruzilhada, ele deveria ser um participante efetivo no jogo. Ainda que ocidental, ele deveria buscar nos esconderijos, e por isso sua conversão, as sutilezas dos fatores determinantes das artes da Índia: a produção de *rasa* a partir da *bhava* [...]. Entrando no jogo, na *lila* indiana de construção de pensamento, Schechner avança nos conceitos de tais estados determinantes, *bhavas*, e procura traduzir a receita do sabor estético produzidos por elas, o que posteriormente ele transforma na teoria do *Rasaboxes*.

A autora ainda diz:

Como uma experiência prática cênica, os *performers* com os quais trabalha percorrem as nove casas do tabuleiro, andando por suas linhas traçadas. A princípio, escolhem uma casa, que pode ser *shringara* (amoroso/erótico), *hasya* (cômico), *vira* (heróico), *raudra* (raivoso), *bhayanaka* (amedrontado), *adbhuta* (maravilhado), *karuna* (compaixão), *bibhata* (enojado), sendo a casa *shanta* (pacificado) a casa vazia, que somente deverá ser preenchida quando se atinge o estado sublime de liberdade (das emoções). Esta casa nunca é ocupada, ou raramente é, porque segundo Schechner, o *shanta rasa* não é produzido por um *bhava*, ele foi adicionado posteriormente na Índia (ALBERGARIA, 2024, p. 103).

Ou seja, *rasa* eclode na receptividade da ação. Portanto, é naquele que desfruta da obra artística e, por isso, o espectador torna-se fundamental na arte hindu, onde *rasa* pode, potencialmente, manifestar-se. A utilização da palavra *rasa* em um contexto estético tem sido traduzida como “humor”, “tom emocional” ou mais literalmente como “sabor”, “gosto” ou “sumo”. O caráter degustativo do termo, no contexto estético ocidental, se aproxima a “saborear”. Contudo, *rasa* não é uma faculdade, como para o ocidente o é “saborear”, é literalmente a atividade de saborear todos os temperos de uma emoção. O que Schechner apresenta como proposta exploratório-criativa no tabuleiro de *Rasaboxes*, aproxima-se da prática do *Kalarippayatt* na medida em que possibilita a instauração de uma via para a

⁸ No original: “*Shakti as well balam are manifest in the dynamic quality of oppositional energy in the pose*” (ZARRILLI, 1998, p. 137).

⁹ Diretor de teatro e teórico da Performance, criador da teoria e prática conhecida como *Rasaboxes*.

corporificação de *bhavas*.

É importante ressaltar que alcançar *bhavas* não diz respeito a sentir, mas sim construir em gestos, voz e respiração um corpo poroso por onde as águas da criatividade fluem e proporcionam *rasa*. Sem embargo, esta potencialidade, além de vinculada ao *bhava*¹⁰, à qualidade do encontro entre atuante e as energias primordiais por ele acessadas na ação, necessitará principalmente do desejo e abertura para o encantamento por parte do espectador: “[...] *Rasa* surge através da capacidade de *rasika* de encantar-se e não de um personagem que imita um herói, ou porque o trabalho busca produzir emoções estéticas” (DASAPURA *apud* IBAÑEZ, 2020, p. 94). Percebemos que *rasa*, então, poderia ser entendida em termos do ocidente como experiência estética, ou seja, como algo que nos transpassa, transcende e transforma em um momento único de interação entre o ser e o mundo.

Existem, neste momento, as oposições presentes e vivas no corpo do intérprete em seu auge: a força e a leveza, a ação e a não ação, a calma e a prontidão, o guerreiro e a gueixa. Ele é pleno e ao mesmo tempo vazio, em um fluxo contínuo de ações e energia, que preenche os espaços de dentro, de fora, chegando, também, ao âmago daquele que o observa: o espectador. Neste momento as “almas” são tocadas e transformadas. Conquistam-se os *bhavas*, instaura-se a *rasa*. O sabor, então, é deleitado pelo intérprete e pelo público, tornando-se via para uma experiência estética. É neste afluyente que este artigo deseja navegar: a prática do *Kalarippayatt* como trampolim para a exploração físico-vocal no tabuleiro de *Rasaboxes*.

Durante o ano de 2023, no mês de outubro, enquanto eu estava na direção da CETA¹¹, oportunizamos este encontro de águas. Organizamos cinco encontros para que o *Rasaboxes* fosse explorado pelos artistas da CETA (Companhia Estável de Teatro Amador de Piracicaba) e por público externo através da delicada e precisa condução da atriz e diretora Juliana Calligaris.

¹⁰ Conforme Ibañez (2020, p 94): “*Bhava*: termo utilizado nas artes da cena indiana que faz referência às energias primordiais de um determinado elemento que proporcionam que aquilo que é realizado pelo atuante penetre o coração do espectador”. Ainda segundo a autora (2020, p 98): “*Rasika*: aquele que desfruta da *rasa*. No universo das artes da cena é o espectador”.

¹¹ CETA: Companhia Estável de Teatro Amador de Piracicaba é uma ação de política pública mantida pela Secretaria de Cultura e protegida pela Lei Municipal nº 5.194, de 25 de setembro de 2002, que visa a formação de artistas da cena e grupos teatrais na cidade de Piracicaba e região.

Figura 3 - Oficina de *Rasaboxes* ministrada por Juliana Calligaris com integrantes da CETA.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

É importante dizer que os membros da CETA possuíam alguma experiência com o *Kalaripayatt*, uma vez que esta era uma prática presente e constante no treinamento semanal da companhia.

Durante os cinco encontros que seguiram, 42 jovens foram apresentados ao tabuleiro e às suas regras. Destes, 25 eram parte do elenco da CETA. Exploraram, com desenhos, frases, corpos, vozes e caminhos gestuais a corporificação das energias primordiais de cada uma das casas do tabuleiro. Alguns foram atravessados e transformados pela prática. Outros, não. Contudo, foi notória a percepção de que os corpos que haviam sido também atravessados pela prática do *Kalaripayatt* tornavam-se mais facilmente porosos e, conseqüentemente, mais possibilitados de experimentar *rasas*.

Durante os encontros, os artistas da CETA produziram diferentes materiais criativos que, naquele momento, não estavam vinculados a nenhum processo de construção cênica específico.

Contudo, foi no último dia desses encontros que Juliana Calligaris, sem saber, presenteou-nos com o que seria o nosso leito de rio para o encontro das águas: relatou-nos como havia construído uma cena a partir dos desvelamentos encontrados no tabuleiro de *Rasaboxes* a partir do livro *Holocausto Brasileiro* (2013), de Daniela Arbex.

Os encontros com Juliana finalizaram, mas os corpos continuaram reverberando e a Arbex

também. O elenco da CETA escolheu contar algumas das histórias que Arbex, com tanta primazia e verdade, relatou.

O que Arbex trazia (2013), em sua narração sobre os sobreviventes do Sanatório de Barbacena, era terreno fértil para que pudéssemos nos reencontrar com as experiências vividas com a oficina de *Rasaboxes* e com as práticas de *Kalaripayatt*.

Para que o público pudesse ser transpassado, era necessário que aqueles corpos e vozes fossem meios para a construção real do que foi contado com tanta maestria pela autora do livro.

Nesse momento, foram retomados os treinos com *Kalaripayatt* para que aqueles corpos pudessem se tornar rio, ao mesmo tempo que foram recuperadas sequências, imagens, mapas gestuais e vocais que haviam surgido durante o trabalho com Juliana Calligaris. Iniciamos a construção de uma grande quebra-cabeças, com muitas possibilidades de narrativas, as águas começavam a se encontrar, iniciava-se o nosso macaréu, nosso *Rasabhinaya*.

Foram meses de busca, nos quais nem sempre as descobertas aconteciam em calmaria... Em muitos momentos, as águas rápidas do rio se chocavam com força nas águas do mar. Em outros, um horizonte sem fim, plácido e de calmaria inundava a sala de ensaio, conduzindo o navegar daqueles criadores da cena.

Após alguns meses de trabalho, experimentamos, dentro do tabuleiro introduzido por Juliana, as formas dos *cuvattus*. Os *cuvattus* possuem uma estrutura determinada e rígida, composta por movimentos precisos de luta. Cada *cuvattu* possui o seu próprio *bhava*, sua própria energia vital e essencial contida na forma.

Ao propormos a inserção dos *cuvattus* dentro dos quadrados do tabuleiro de *Rasaboxes*, percebemos que, apesar da estrutura formal, ao permitirmos a porosidade inerente aos corpos rios que se constituíam, descobriam-se, a partir de diferentes tamanhos e intensidades das formas, os desdobramentos de tantos outros *bhavas*.

Penso ser importante esclarecer aqui que, em momento algum, houve o desejo de infringir as regras do jogo, há tanto tempo estabelecidas, tanto da prática do *Kalaripayatt* como do tabuleiro **rásico** proposto por Schechner, mas permitir que, de fato, dentro da própria experiência criativa, os processos se tornem reverberatórios e trilhem caminhos para que as águas naveguem e se encontrem.

Foram oito meses de intenso trançar e tecer: experiências, caminhos, possibilidades. Em junho de 2023, a CETA estreou o espetáculo *Pelas Frestas do Esquecimento*, itinerante, que enveredava por tantos caminhos para contar, com corpos, vozes e cantos, histórias de outros tempos.

Figura 4 - Ator Rafael Alexandre em cena no espetáculo *Frestas*. Junho de 2024.



Foto de Thiago Rochetto.

Figura 5 - Ator Guilherme Sabino em cena no espetáculo *Frestas*. Junho de 2024.



Foto de Thiago Rochetto.

Figura 6 - Ator Vitor Vitti em cena no espetáculo *Frestas*. Junho de 2024.



Foto de Thiago Rochetto.

Glossário:

Ayurveda – Ciência pela qual a vida é prolongada. Sistema medicinal indiano que entende que o corpo humano é composto por três *doshas* ou humores: *vatta*, *kappa* e *pitta*. Cada um desses *doshas* é a combinação de dois elementos da natureza: *vatta* — terra e ar; *kappa* e *pitta* — fogo e água. O equilíbrio ou desequilíbrio desses elementos dentro do corpo humano e sua relação com o mundo exterior é o que determina a saúde ou a enfermidade.

Bhava – Estado mental de ser/estar, de disposição. Usado para referenciar a corporificação, por parte do intérprete, do estado de ser/estar e emocional do personagem. Também faz referência à forma correta ou força interna em relação às posturas adotadas na arte marcial.

Cuvattu – passos, inclusive os passos realizados na prática da luta.

Kalarippayatt / Kalarippayattu – Literalmente: “lugar para a prática de exercícios”. Arte marcial e medicinal tradicional de Kerala – Índia.

Kerala – Estado no Sudoeste da Índia.

Marmmam – São os pontos vulneráveis, considerados vitais, do corpo humano. São os pontos de ataque e defesa na arte marcial.

Meyyu Kannakuka – Literalmente: “o corpo se torna todo olhos”. Expressão *malayali* que engloba o estado ideal do praticante de artes marciais, onde ele é capaz de se mover e, como o Deus Brahma,

possuir “mil olhos” em todas as direções e responder a qualquer estímulo de seu entorno.

Rasa – Literalmente: “sabor, gosto ou sensação vivida ao apreciar uma obra de arte”. É o que nasce quando o poeta ou o artista visualiza e experimenta as emoções em um estado universalizado, livre de qualquer afirmação ou negação de seu meio relacional. Natureza do “puro êxtase”, experiência mítica vivida pelo espectador.

Rasabhinaya – Estudo dos *bhavas* e da transposição destes para contar uma história e conquistar a *rasa*.

Shakti – Princípio ativo de força/energia da energia cósmica. A Deusa Shakti é representante do perigo, força feminina instável e está associada à criação de força suprema, calor, fúria, por isso, pode inspirar terror.

Yoga – Significa “abraçar forte, enlaçar”. Qualquer técnica mística, meditativa ou psicofisiológica que leva ao entrelaçar de corpo e mente. Uma grande variedade de caminhos *yoguis* foram desenvolvidos.

REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Andréa Itacarambi. **Dramatocartografia de uma pandemia:** emergências diaspóricas na rota poética Índia – Brasil – Índia. Tese de doutorado. Unicamp, 2024.

IBAÑEZ, Ana Paula. **O Sagrado Manifesto na Cena.** Composição de Espaço Internos e Externos Propícios à Hierofania no Processo Criativo. Curitiba: Editora CRV, 2020.

ZARRILLI, Phillip Barry. **When the Body Becomes all Eyes** – Paradigms, discourses and Practices of Power in Kalaripayattu. New Delhi: Oxford Univesity Press, 1998.

ZARRILLI, Phillip Barry. **Psychophysical Acting** – An intercultural approach after Stanislavski. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2009.



**IMPROVISANDO TABULEIROS:
RELATOS SOBRE DEMONSTRAÇÕES TÉCNICAS EM *RASABOXES***

**IMPROVISANDO TABLEROS:
INFORME SOBRE DEMONSTRACIONES TÉCNICAS EN *RASABOXES***

**IMPROVISING BOARDS:
REPORT ON TECHNICAL DEMONSTRATIONS IN *RASABOXES***

Júlia Peredo Sarmento ¹

<https://orcid.org/0009-0004-9783-7786>

RESUMO

Em formato de relato de experiência, o artigo pretende percorrer os caminhos da criação e desenvolvimento da demonstração técnica *Enlouquecer o Rasaboxes - produção de intensidades no trabalho da pessoa que atua* desde sua criação em 2014, até sua reapresentação no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, em Indaiatuba, em 2024. O conceito deleuziano de Minoridade será tomado de empréstimo para dialogar com a produção atoral de afetos a partir do improviso nos tabuleiros de gradação, tecnologia desenvolvida também em 2014.

Palavras-chave: *Rasaboxes*; Improvisação; Intensidade; Jogo; Tecnologia afetiva

RESUMEN

¹ Atriz, palhaça, professora de teatro e palhaçaria e pesquisadora de *Rasaboxes*. Mestre em Artes pela UFC, bacharel e licenciada em Arte Cênicas pela UNIRIO. Foi palhaça em hospitais no Rio de Janeiro entre 2002 e 2009 junto ao Programa Enfermaria do Riso/UNIRIO. Desde 2010, quando se mudou para Fortaleza, vem atuando como ministrante de cursos e oficinas de palhaçaria, *Rasaboxes* e Improvisação Teatral. Foi professora convidada do Curso de Belas Artes da UNIFOR em 2011 e Coordenadora de Formação para as linguagens do Teatro, Dança, Circo, Música e Literatura do CUCA Barra do Ceará entre 2011 e 2013. Hoje coordena a Escola Pública de Circo do Complexo Cultural Vila das Artes onde atuava como professora e consultora pedagógica do Curso de Palhaçarias e Comichidades desde 2019. Criou o Grupo de Estudos sobre *Rasaboxes* em 2023 e nele desenvolve projetos artísticos e pedagógicos até o momento. Atua em projetos que envolvem comichidade, máscara teatral, dança e atuação. Ocupou a cadeira de conselheira suplente na categoria Circo no Conselho Municipal de Políticas Culturais no biênio 2023-2025. @viladasartesfortaleza / @gruporasaboxesce / @atrizjuliasarmento. Não possui vínculo com nenhuma instituição de ensino superior no momento. Suas pesquisas atuais são feitas de forma independente com apoio ocasional de editais de incentivo às artes promovidos pelas secretarias de cultura da cidade de Fortaleza ou do estado do Ceará.

En formato de relato de experiencia, el artículo pretende explorar los caminos de creación y desarrollo de la demostración técnica *Enlouquecer o Rasaboxes - produção de intensidades en el trabajo de quien actúa* desde su creación en 2014, hasta su re-presentación en el 1er Seminario Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, en Indaiatuba, en 2024. Se tomará prestado el concepto deleuziano de Minoría para dialogar con la producción actoral de afectos a partir de la improvisación en los tableros de gradación, una tecnología también desarrollada en 2014.

Palabras clave: *Rasaboxes*; Improvisación; Intensidad; Juego; Tecnología afectiva

ABSTRACT

In the format of an experience report, the article aims to explore the paths of creation and development of the technical demonstration *Enlouquecer o Rasaboxes - production of intensities in the work of the person who acts* from its creation in 2014, until its re-presentation at the 1st International Rasaboxes Seminar/ISIR, in Indaiatuba, in 2024. The Deleuzian concept of Minority will be borrowed to dialogue with the actorial production of affects based on improvisation on the gradation boards, a technology also developed in 2014.

Keywords: *Rasaboxes*; Improvisation; Intensity; Game; Affective technology

Em Indaiatuba - 23 de janeiro de 2024:

“Meu nome é Júlia Sarmiento e eu tô aqui representando Fortaleza, Ceará [aplausos]. Eu sou uma mulher branca, cis. Eu sou privilegiada porque fiz dois cursos universitários e foi no curso de Teatro que eu conheci o Rasaboxes com a professora Ana Achcar, em 2005, e desde então venho trilhando um caminho longo que me levou ao mestrado na Universidade Federal do Ceará. Nesse mestrado eu defendi a dissertação ‘Enlouquecer o Rasaboxes: produção de intensidades no trabalho do ator’ que a Ju² corrigiu, acho até melhor, para ‘Enlouquecer o Rasaboxes: produção de intensidades no trabalho da pessoa que atua’. Acho ótimo! A gente tem que ir mudando nosso vocabulário e é isso mesmo.

Quando eu conheci o Rasaboxes eu tava fazendo um programa de pesquisa sobre Teatro da Crueldade, do Artaud, e tava fazendo uma disciplina optativa em palhaçaria e eu vivia as duas coisas nas manhãs da minha vida. E aí eu pensava: onde é que essas coisas se encontram? E quando a Ana apresentou as rasas, eu descobri onde as duas coisas que eu estudava e amava, se encontravam.

Só que aconteceu uma coisa que eu não sabia muito bem onde encaixar. A Ana trouxe pra gente uma série de textos, inclusive um chamado ‘O Tesouro das Emoções’. Era um compilado de palavras associadas às rasas. Era muita palavra! Tinha coisa em japonês, tinha coisa em alemão e tinha muita coisa em inglês. E ela deu pra gente aquele material e eu achei aquilo interessantíssimo. Ela nem sabia de onde tinha tirado aquilo, Tentei pesquisar e não achei. É meio que um mistério... Já mais velha e oferecendo Rasaboxes em Fortaleza pra várias pessoas, sempre tinha uma coisa assim... a gente botava os termos em sânscrito e a sua tradução imediata, shringara, amor, bibhatsa, nojo, bhayanaka, medo. E eu percebia que era muito difícil pras pessoas. [Faz um gesto de apreensão] ‘Mas amor assim, no corpo todo?! Calma!’ E aí as pessoas não entendiam e eu entendi que faltava alguma ferramenta pedagógica e aí eu revisei esse calhamaço de palavras associadas às rasas lá de 2005. Traduzi esse material junto com meu ex-esposo. Era muito doido porque nesse material havia uma separação de gradações — gradação baixa, gradação média, gradação alta — e eu comecei a achar aquilo fantástico, e eu comecei a aplicar essas palavras. Eu comecei a

² Juliana Calligaris é doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Atriz, professora teatral desde 1991, cofundadora da Cia Trilhas da Arte e produtora do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*. Ministrou a oficina: *Rasaboxes: Artista da Cena como Atleta das Emoções* no mesmo seminário.

escrever essas palavras como possíveis traduções dentro dos boxes pra que as pessoas pudessem ir se aproximando desse jogo de várias formas, porque existem várias formas de se aproximar do jogo. É pela respiração, é pelo corpo e é também pela palavra. A linguagem molda o nosso corpo. A linguagem impregna o nosso imaginário. Quem é francês sente, pensa, numa determinada densidade. Quem é alemão, em outra. Quem é sul-africano, numa terceira. E isso é parte do que a linguagem constrói em termos culturais, porque a linguagem é cultura. A língua portuguesa é tão rica, tão fantástica... Ela tem tanta palavra incrível... vamos brincar de traduzir essas palavras em sânscrito, que pra nós, que não somos especialistas em sânscrito, dá uma liberdade grande, né?! A gente aqui comete um monte de barbaridades em nome da arte, né?³

Assim começo minha demonstração técnica dentro da programação do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, em 23 de janeiro de 2024, na sede do Teatro Estrada, em Indaiatuba, São Paulo. O que se segue, é uma breve explicação da dinâmica da demonstração, onde eu peço a alguém da plateia que sorteie, de um saquinho, um papel com o nome da *rasa* que irei graduar. Na ocasião, me propus a abrir dois tabuleiros de gradação e o primeiro deles foi o de *bhayanaka*/medo e o segundo de *adbhuta*/surpresa. Utilizei as seguintes gradações:

GRADAÇÕES - BHAYANAKA/MEDO	
ALTA	PETRIFICADA
	APAVORADA
	HORRORIZADA
MÉDIA	AMEAÇADA
	TEMEROSA
	CONSTERNADA
BAIXA	APREENSIVA
	RECEOSA
	HESITANTE

GRADAÇÕES - ADBHUTA/SURPRESA	
ALTA	ESTUPEFATA
	MARAVILHADA

³ Transcrição de fala do vídeo disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1wxGoIIuli0wTx6QtoeJFORKVXazzQDir/view?usp=sharing>. Produzido pela organização do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*. Acesso em: 20 jul. 2025.

	INCRÉDULA
MÉDIA	PASMA
	ESTARRECIDA
	ASSOMBRADA
BAIXA	CURIOSA
	INTERESSADA
	INQUIRIDORA

A *rasa* sorteada é escrita em sânscrito no *box* do meio do tabuleiro e as outras oito, nos demais *boxes*, à vista do público. Enquanto escrevo as palavras, improviso uma conversa, intercalando os conceitos trabalhados na dissertação⁴ e minhas experiências pessoais como jogadora nesses 10 anos de práticas com as gradações.

A conversa com o público é uma marca que vem sendo inserida e aprimorada desde a realização da demonstração para a banca de defesa da dissertação em 2015.⁵ Compartilho o que acontece com minha respiração e tônus muscular dando pistas da produção de intensidades em meu trabalho como atuadora, portanto, não é apenas a produção de comentários bem humorados ou de descrições minuciosas de movimentos musculares, mas a tentativa de fazer com o público presente um mapeamento psicofísico dos esforços afetivos para que tanto eu quanto quem assiste produza outras percepções e compreensões do que seja um afeto em sua multiplicidade.

Em Fortaleza - sala do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (UFC), 2014:

Tiago - Investiga bem a diferença entre espantado e estupefato. [vou para a rasa do estupefato]. Estupefato é mais do que espantado? [volto pra rasa do espantado] Ok, entendi. [passo para a rasa do pasmo] É mais paralisado, né? Sem reação?

Júlia - Bah!

Tiago - Até com um pouquinho de indignação. [aceno com um sim]. Um quê de absurdo. [aceno que sim].

Júlia - Bah! Quase tristeza. Bah... [passo para espantado].

⁴ Ver: *Enlouquecer o Rasaboxes: produção de intensidade no trabalho do ator* (2015). Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/14632>>. Acesso em: 27 out. 2025.

⁵ Vídeo da demonstração técnica do tabuleiro de gradações de *hasya*/graça em 15 de março de 2015 no Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará. Imagens produzidas por Tiago Fortes. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1UpzVKp_my40hj6BR9Kzy04SO_4pVNUMO/view?usp=sharing> Acesso em: 20 jul. 2025.

Tiago - Será que o espantado tem tanta aflição assim? Acho que é um pouco mais paralisado mesmo.

Júlia - Talvez. Vem tudo “pr’aqui” [aponto pros olhos e sobrancelhas que se abrem e se levantam]. [gesticulação] É o meio do caminho entre o pasmo e o estupefato! É lá em cima! Um é lá embaixo, tristeza e o outro é pra cima. Como? Como? A palavra é como? [passo entre o pasmo e o espantado para perceber suas diferenças] Como? [passo para a rasa do interessado]

Tiago - É diferente do curioso?

Júlia - Será?... Sim! É mais rápido talvez. É curioso... [gestos] Ele se dedica, mas é legal [aceno com a cabeça em acordo várias vezes. descubro algo no aceno que leva às mãos, à coluna e aos olhos].

Tiago - Tem uma alegriazinha [coloco as mãos pra trás como um professor] E essa mãozinha pra trás? [risos] Tem um quê de detetive?

Júlia - Não, não, não. Detetive é mais curioso. Quer ver? Quer ver? [passo pra rasa do curioso]

Tiago - [risos] O curioso tem um quê de neném?

Júlia - Neném? Como assim neném? [falando com curiosidade]

Tiago - Neném quando fica olhando...?

Júlia - [curiosa] É?

Tiago - É? Neném? Meio cachorro, meio gato, meio bicho? [inaudível] Cuidado pra não parecer preocupada. Não tem como não comentar. Você tá parecendo com o teu pai! [risos]⁶

O estudo das gradações das *rasas* começa no contexto do Mestrado em Artes na Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2014. Na época havia um grande desejo de montar um grupo de pesquisa para, a partir do treinamento, descobrir pontos de diálogo entre o pensamento artaudiano e as práticas improvisacionais da palhaçaria, no entanto, o *Rasaboxes* era inédito em Fortaleza. Não havia, na cidade, jogadores experientes o suficiente para fazer tal investigação. Aqueles que conheciam, tinham acabado de aprender o jogo em minhas oficinas ou nas disciplinas do recém inaugurado Curso de Licenciatura em Teatro, na mesma UFC, ministradas pelo meu ex-companheiro e colaborador artístico, Tiago Fortes. A solução era entrarmos, eu e ele, em sala de trabalho já que éramos, enfim, os jogadores mais experientes e preparados para produzir questões de alguma relevância naquele contexto.

Como mostra a fala de abertura da demonstração de 2024, eu já vinha trabalhando com a tradução livre das palavras em sânscrito como ferramenta pedagógica para apresentar as *rasas* a

⁶ Transcrição do vídeo *Surpresa* - dia 11 de outubro de 2013. Minutos 1'50" a 8'17" disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GiKburCCT-U&t=9s>> Acesso em: 20 jul. 2025.

jogadores iniciantes antes de 2014. Foi a partir das investigações práticas que o tabuleiro de gradações, em seu uso nas demonstrações técnicas, passou a ter várias funções: explicar o que é o jogo, através do próprio jogo, para todo tipo de audiência; exemplificar o que são as tais produções de intensidades abordadas na dissertação que viria a ser defendida em 2015; dispositivo poético performativo para pensar a fala de si em trabalho e essa fala como descrição, e portanto, recurso assistivo para uma improvisação acessível a deficientes visuais; e por fim, produzir junto à audiência uma experiência pedagógica que atualmente chamo de letramento afetivo.

1. Explicando o jogo com o próprio jogo

O *Rasaboxes* é autoexplicativo. Quando assistimos a alguém treinando, intuimos as regras de ocupação daquele espaço e rapidamente passamos a acompanhar o que se dá ali. É um treinamento propriamente performático em termos schechnerianos porque mostra para a audiência tudo que está sendo feito e vivido pelo jogador.

Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a:

Ser

Fazer

Mostra-se fazendo

Explicar ações demonstradas.

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos seres sencientes e formações super galácticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar a ação demonstrada é o trabalho dos *Estudos da Performance* (SCHECHNER, 2003, p. 26. Grifos do autor).

A definição de Schechner (2003) é bastante ampla e pode ser aplicada a qualquer fenômeno que sejamos capazes de perceber de forma consciente, no entanto, quando voltamos essa definição para as artes do corpo, e mais especificamente as suas práticas improvisacionais, que é o caso do *Rasaboxes*, abre-se um outro mundo de possibilidades.

Ao entrar no tabuleiro, o jogador iniciante precisa dar conta de um fazer — expressar o melhor possível a *rasa/afeto* do *box* que ocupa — e isso não necessariamente implica em uma demonstração. Ele deve estar inteiramente ocupado com sua respiração e no quanto ela altera seus ritmos internos, tónus musculares, peso corporal. À medida que esse jogador vai aprofundando suas investigações e sendo apresentado aos desafios de passar imediatamente de um *box* a outro, improvisar com outros jogadores, textos e objetos dentro do tabuleiro, novas camadas de consciência vão se acumulando em seu fazer, no entanto, isso ainda não implica em “mostrar-se fazendo” se a condução do trabalho não acentuar tal aspecto.

É mais ou menos por aqui que começa minha contribuição no treinamento. A formação em palhaçaria e máscara teatral⁷ lapidaram minha compreensão de performance artística como algo que inclui a audiência necessariamente. A triangulação, esse olhar que comenta a ação no jogo da máscara, é parte constituinte do meu modo de compreender e construir os afetos no corpo e no discurso. Isso proporcionou a experimentação da fala de si, da autodescrição dentro do tabuleiro, exemplificada no trecho transcrito em 2014, e na experimentação dos tabuleiros de gradação como estímulo para a criação dessa fala.

Foi a partir desse período, que comecei a perceber o que falava e como falava dentro do tabuleiro, mostrando o que fazia para quem me assistia. Descrescia as sensações percebidas e suas reverberações em minha fisiologia, as expectativas criadas e como elas moldavam o que eu desejava ou não mostrar, os esforços respiratórios que interferiam na minha fala e alteravam o sentido de minhas palavras. Pensamento e ação se imbricando e se moldando permanentemente junto à audiência que acabava, como mostra o trecho descrito, me devolvendo impressões numa espécie de espelhamento empático.

Quando passamos a falar do jogo dentro do jogo, passamos também a mostrar e explicar nosso fazer, na dupla função de performer e estudioso da performance, segundo Schechner . Adicionamos uma série de camadas reflexivas que não são somente da ordem da assimilação do esforço físico empregado, mas da reflexão que esse imediatamente gera em minha consciência. A fala, portanto, gera um estranhamento entre o que eu sou, o que eu faço e o que eu mostro diante do outro, deslocando o que acho que sei sobre afetividade.

2. Produções de intensidades no trabalho da pessoa que atua

Essa fala deslocada, e muitas vezes estranha à própria língua, precisa dar conta dos fluxos de devires que surgem da investigação corporal **rásica**. A palavra devir pode parecer assustadora por seu grau de complexidade filosófica, no entanto ela nada mais é do que o nome dado a esse estranho fenômeno de, pelas forças intensivas, nos lançarmos em estranhas vizinhanças com nenéns, gatos, cachorros, nossos pais... Conseguimos isso através do processo de enlouquecimento do tabuleiro.

Enlouquecer é deslocar as coisas do senso comum. É tornar antinaturais as forças que vivem domesticadas nas coisas. É fazer essas forças produzirem, de forma independente, outros sentidos que não estejam mais atreladas às ideias supostamente originais de onde saíram, pois não há um original a qual se submeter ou se referir. E isso produz uma abundância, pois liberta a produção de sentidos. Liberar as forças da palavra no tabuleiro acaba ocasionando, no campo semântico, um sem números de traduções, de transcrições [...] (SARMENTO, 2015, p. 59).

⁷ Iniciadas com a Profª Dr.^a Ana Achcar no contexto do bacharelado em Interpretação Teatral da UNIRIO, dentro do Programa de extensão Enfermaria do Riso em 2001.

Minha dissertação (2015) foi uma tentativa de enlouquecimento, ou deslocamento, dos elementos que compõem o *Rasaboxes* — espaço (chão, fita, giz), corpo (respiração, tónus, deslocamento, relação) e palavra (sânscrito, traduções, gradações) — para entender que forças viviam ali domesticadas e como liberá-las para produções independentes e intensivas.

A palavra é, sem dúvida, um elemento difícil de ser enlouquecido, pois a produção de sentido advinda desses esforços não cansa de naturalizar a língua em nós. Somos treinadas a achar sentido em qualquer amontoado aleatório de palavras. Deslocar a linguagem de seu senso comum requer grandes esforços.

[...] quando os componentes linguísticos e sonoros, a língua e a fala, considerados como variáveis internas, são colocados em estado de variação contínua, eles entram em relação recíproca com variáveis externas que dizem respeito a componentes não linguísticos: as ações, os gestos, as atitudes etc. (DELEUZE, 2010, p. 15).

É dessa forma que Roberto Machado, no prefácio de *Sobre o Teatro*, resume o que Deleuze vai identificar como operação de minoração da peça *Ricardo III*, de Shakespeare, produzida pelo diretor teatral, Carmelo Bene. Através da subtração da história, da estrutura, dos diálogos, Bene libera a palavra para variar continuamente e criar outras alianças com as ações, os gestos.

Minhas operações foram duas: 1) falar da produção corporal enquanto a realizava; 2) traduzir as palavras em sânscrito para o maior número possível de palavras em português e colocá-las no tabuleiro para o jogo — tabuleiros de gradações. Na primeira operação, estranhar a fala, e, na segunda, estranhar a língua. Dessa forma, lanço, em variação contínua, elementos que a princípio pareciam invariáveis: a fala, que teria por função participar da forma corporal encontrada para se relacionar com o outro, agora gagueja e tateia os processos de constituição desse mesmo corpo; a língua, que teria por função direcionar os esforços expressivos do jogador no tabuleiro, agora o atravessa com detalhes, nuances que até então não se levavam em consideração. Esse movimento não gera, como poderiam supor, uma expressão hermética ou incompreensível, mas sim um acúmulo de material expressivo abundante que não acaba de produzir reverberações naqueles que jogam e naqueles que assistem.

3. Fala de si como recurso para acessibilidade artística

No primeiro encontro do Grupo de Estudos sobre *Rasaboxes*, em abril de 2023, realizamos uma roda de apresentação daqueles que estavam ali. Em determinado momento, um dos participantes inova e inicia sua apresentação com uma autodescrição, apesar de não haver pessoas cegas no grupo. Ao final de sua fala, perguntei por que ele tinha feito aquilo, e ele respondeu que a acessibilidade é um hábito e que a auto descrição só seria incorporada se fosse feita a todo o tempo. Complementei que,

dessa forma, ela poderia ser refeita a partir de nossa percepção íntima e momentânea de quem somos nesse ou naquele dia. Nossa autodescrição variaria de acordo com nosso humor e propriocepção.

Depois dessa pequena e poderosa intervenção, a autodescrição ficou em mim. Ficou como fala reflexiva que faz vacilar o conceito de sujeito moderno como ente coeso, constante, invariável. Ficou como possibilidade erótica e poética de invenção de si a partir do olhar do outro, sendo esse outro cego ou não, já que essa seria uma invenção ficcional relacional — me invento para o outro.

Descobri, por fim, que autodescrição é o nome do que faço durante as demonstrações técnicas e que chamava de fala livre, em 2015. “A fala livre me colocava mais próxima de minhas produções e expunha o clichê inevitável antes que internamente eu tentasse escondê-lo ou negá-lo. Era uma tática de exposição de minhas próprias produções.” (SARMENTO, 2015, p. 165-166).

4. Letramento afetivo

Ao performar um tabuleiro de gradações estou improvisando um espectro afetivo que muitas vezes desconheço conscientemente. Ignoro a forma corporal e vocal de muitas das palavras das listas de sinônimos, embora as tenha performado. É no encontro com o outro, assim como é com o palhaço, que invento formas, relações de contiguidade, urgência e, acima de tudo, diferença entre cada uma das palavras que emergem como questões a serem desenoveladas. Não sinto que possua qualquer repertório pronto para entrar nos tabuleiros. Insisto no tatear através da modulação da respiração de base que estabeleço com o público.

Ao abrir um tabuleiro de gradações, seja em demonstração, seja em sala de treinamento, a reação da audiência é quase unânime: são todas iguais! Eu retruco: se fossem iguais teriam o mesmo nome.

A língua nos dá a oportunidade de experimentar o afeto com uma variedade impressionante de nomes⁸. Se aproximar do que difere hesitante de receosa (gradações baixas de *bhayanaka*/medo) traz a cada uma dessas palavras qualidades expressivas singulares. Elas ganham variação externa, o que as tornam necessárias à compreensão e complexificação do que é o território do medo em cada uma de nós. Estupefata e maravilhada têm lugares distintos apesar de possuírem altas intensidades no território de *adbhuta*/surpresa, mas descobrimos isso apenas quando nos dedicamos a entender suas diferenças e singularidades em termos de ritmo e tônus. É um trabalho de distinção e diferenciação que tende ao infinito, já que as variações geradas pelo enlouquecimento da língua produzem novos sinônimos cada vez mais avizinados a outras *rasas*. Nesse estágio é preciso ter cuidado para não se perder no jogo. É preciso roçar/flertar com a vizinhança e, numa brincadeira de cabo de guerra, perceber quem vence.

⁸ Em *8 Rasas e o Tesouro das emoções* (tradução livre de Bianca Walsh) temos uma noção da quantidade de sinônimos atribuídos a cada uma das *rasas*. Ver: SARMENTO, 2015, p. 210-228.

Ao longo dos dez anos em que pratiquei, ministrei e apresentei os tabuleiros de gradações, a impressão final é sempre a mesma, assombro com a percepção da variedade afetiva. As gradações proporcionam um exercício pedagógico, já que ao distinguir, aprendemos a localizar com precisão a palavra-afeto em nós, em nossa história de vida. Estudantes, parceiros e público relatam ter aprendido mais sobre si mesmos ao se depararem com essa quantidade inusitada de sinônimos e suas surpreendentes diferenças. À esse fenômeno, tenho dado o nome de letramento afetivo, e suas aplicações se expandem para além das artes e alcançam o campo da psicologia e das terapias sociocomportamentais aplicadas à pessoas neurodivergentes.

Por fim, gostaria de deixar aqui algumas pistas do que vem acontecendo com a demonstração técnica depois do I Seminário Internacional em Indaiatuba/ISIR.

O caráter acadêmico que acompanhava a demonstração técnica me incomodava depois que comecei a realizá-la fora do circuito universitário, no entanto, me faltava um olhar dramaturgic que reestruturasse a apresentação que deveria manter sua dinâmica lúdica. Foi Henrique Fontes⁹, depois da apresentação, que me convenceu que aquilo poderia ser convertido em um solo improvisado. Desde então, e em encontros esparsos, temos redimensionado a demonstração, incorporando outras estruturas dramaturgicas ao roteiro inicial. O desejo virou projeto e tem sido submetido a alguns editais para ganhar novo e maior alcance.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, nº 12, p. 25-49, 2003.

SARMENTO, Júlia Peredo. **Enlouquecer o Rasaboxes: produção de intensidades no trabalho do ator**. 2015. 270f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/14632>>. Acesso em: 27 out. 2025.

⁹ Henrique Fontes é dramaturgo, ator, diretor teatral e gestor cultural com 35 anos de experiência. Como diretor tem 19 peças montadas e como dramaturgo 29 textos escritos. Henrique Fontes também é fundador do Espaço Cultural Casa da Ribeira em Natal (RN) e seu atual diretor artístico. Tem trabalhado com o Grupo Carmin desde sua origem em 2007 e ajudou a fundar os grupos Beira, Atores à Deriva e Grupo Casa da Ribeira. Integrou o Grupo Clowns de Shakespeare entre 1996 e 2004. Indicado aos prêmios Shell e APTR 2023 na categoria Dramaturgia pelo espetáculo “Peça de Amar”, vencedor do prêmio Shell 2019 na categoria Dramaturgia pelo espetáculo “A invenção do Nordeste”. Vencedor do prêmio do Humor 2019 de melhor dramaturgia e também o prêmio Botequim Cultural 2019 como melhor autor e Prêmio APTR de melhor dramaturgia, todos pela peça A invenção do Nordeste.



**TEATRO AFETIVO E ATLETISMO EMOCIONAL:
O OLHAR DA DIRETORA E O *RASABOXES* EM CENA**

**TEATRO AFECTIVO Y ATLETISMO EMOCIONAL:
LA MIRADA DEL DIRECTOR Y LAS *RASABOXES* EN ESCENA**

**AFFECTIVE THEATRE AND EMOTIONAL ATHLETICS:
THE DIRECTOR'S PERSPECTIVE AND *RASABOXES* ON STAGE**

Leticia Maria Olivares Rodrigues¹
<https://orcid.org/0000-0002-5252-6632>

RESUMO

Este artigo baseia-se na palestra com título homônimo², proferida pela autora no I Seminário Internacional de *Rasaboxes* (Indaiatuba, 2024), sobre a técnica *Rasaboxes* e a trajetória e influências da autora/encenadora, abordando sua aplicação em obras teatrais e oficinas. Discute a assimilação da técnica desenvolvida por Richard Schechner³ (2001) e aprendida com Michele Minnick⁴ (2010), abordando a busca autodidata por aprofundamento teórico-prático e sua aplicação em diferentes contextos de formação, preparação e direção de atores, além da encenação. Também são apresentadas as percepções sobre os resultados na construção de cenas e no desenvolvimento de recursos de interpretação e autoconhecimento.

Palavras-chave: *Rasaboxes*, preparação atoral, direção, encenação.

¹ Cia Teatral Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, diretora; Coletivo Rubro Obsceno, cofundadora, artista; Projeto Mulheres Possíveis, coidealizadora e realizadora. Mestre em Artes Cênicas (ECA-USP, 2014), pós-graduada *lato sensu* em Dança e Consciência Corporal (FMU-SP, 2009). Graduada em Letras (Mackenzie, 2005). Cursos no Laban Institute (Londres, 2009) e Odin Teatret (Holstebro, 2013, 2014). Atriz, diretora teatral, revisora de textos, educadora.

² Disponível em: <https://youtu.be/lh_nHHveaOk?si=gMoalbgAH2n0tf4E>. Acesso em: 15 mar. 2025. O artigo baseia-se na transcrição da palestra, incluindo correções de algumas datas e adequações de linguagem, com a retirada de aspectos da oralidade, como interjeições desnecessárias, redundâncias e outras ocorrências que possam truncar a informação escrita e dedicada a uma publicação em revista acadêmica. No entanto, o tom mais informal foi mantido, de acordo com o evento original que deu origem a este trabalho. A palestra contou com recursos de projeção de texto e imagens.

³ Richard Schechner, um dos fundadores dos *Estudos da Performance*, é um teórico da performance, diretor teatral, autor, editor da TDR e professor universitário na Escola de Artes Tisch, da New York University. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/387-rschechner.html>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

⁴ PhD (*Performance Studies*, NYU), CMA (LIMS, NY), diretora, performer, produtora, educadora de movimento somático (*Dynamic Embodiment*) e fundadora da iniciativa interdisciplinar *Vital Matters*, baseada nas artes e práticas somáticas. Professora de *The Performance Workshop & Rasaboxes* desde 1998, também criando novas gerações de professoras/res da técnica, depois de Richard Schechner. Introduziu *Rasaboxes* no Brasil em 2003.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0AOqN8PQAi/?img_index=1>. Acesso em: 19 abr. 2025.

RESUMEN

Este artículo se basa en la conferencia del mismo título, impartida por el autor en el 1º Seminario Internacional de *Rasaboxes* (Indaiatuba, 2024), sobre la técnica de las *Rasaboxes* y la trayectoria e influencias del autor/director, abordando su aplicación en obras y talleres teatrales. Se discute la asimilación de la técnica desarrollada por Richard Schechner (2001) y aprendida de Michele Minnick (2010), abordando la búsqueda autodidacta de profundización teórico-práctica y su aplicación en diferentes contextos de formación, preparación y dirección de actores, además de la puesta en escena. También se presentan percepciones sobre los resultados en la construcción de escenas y el desarrollo de recursos de interpretación y autoconocimiento.

Palabras clave: *Rasaboxes*, preparación actoral, dirección, escenificación.

ABSTRACT

This article is based on the lecture with the same title, given by the author at the 1st International *Rasaboxes* Seminar (Indaiatuba, 2024), about the *Rasaboxes* technique and the trajectory and influences of the author/director, addressing its application in theatrical works and workshops. It discusses the assimilation of the technique developed by Richard Schechner (2001) and learned from Michele Minnick (2010), addressing the self-taught search for theoretical-practical deepening and its application in different contexts of training, preparation and direction of actors, in addition to staging. Perceptions about the results in the construction of scenes and in the development of interpretation and self-knowledge resources are also presented.

Keywords: *Rasaboxes*, acting preparation, direction, staging.

Abertura

Juliana Calligaris⁵: Boa noite, pessoal! [resposta do público] Esta é a antepenúltima noite do nosso seminário, mas é a última noite de evento, além da mesa-redonda que será o encerramento. E, mais uma vez, [quero expressar minha] gratidão [...]. Agradecer por vocês estarem aqui, por estarmos compartilhando este espaço de afeto, transparência, processos artísticos, arte, vida e trocas. Como um seminário deve ser: um espaço de troca, de influência e de compartilhamento de experiências. Um espaço para vivermos!

Antes de começarmos, gostaria de fazer um esclarecimento: hoje, a Débora, nossa intérprete de Libras, não está presente porque não há uma pessoa surda na plateia. No entanto, ela receberá o vídeo da palestra, fará a tradução em casa e enviará o material para o [...] responsável pela edição e posterior publicação no YouTube⁶.

⁵ Atriz, diretora, doutora em Artes Cênicas (Unicamp), cofundadora e integrante da Cia Teatral Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas; idealizadora e produtora do I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR (Indaiatuba, 2024).

⁶ Link disponível na nota de rodapé 2.

Hoje, além de estarmos aqui mais uma vez vibrando, estudando e vivendo, teremos a palestra de Leticia Olivares — atriz, pesquisadora, diretora e *performer*. Entre muitas coisas, Leticia também é uma diretora **rásica**⁷, e a experiência que ela tem em *Rasaboxes* é ímpar, [...] incrível.

Eu mesma fui dirigida por ela em *Janelas para uma Mulher* (2016), um solo **rásico**, **rasabóxico**. A Jéssica [Miranda]⁸ também começou um processo sob sua direção, que infelizmente não conseguimos levar adiante devido à pandemia. Ela pode confirmar o quanto o trabalho de Leticia é absolutamente precioso — desde a direção até o cuidado e compreensão sobre o uso do *Rasaboxes* na atuação.

Estou muito feliz por ela ter aceitado o convite para estar aqui hoje e compartilhar essa experiência. Muitas vezes nos perguntamos: como conciliar a direção teatral e o *Rasaboxes*? Leticia nos ajudará a entender um pouco mais sobre essa relação. Agora, passo a palavra para ela, que, tenho certeza, está ansiosa para começar [...]. Obrigada!

[Aplausos]

Leticia Olivares: Bom, gente, estou muito nervosa! É uma grande responsabilidade, ainda mais depois dessa introdução da Juliana.

Vou falar a partir da minha experiência. Tentei organizar minhas ideias em uma ordem cronológica, mas pode ser que, em alguns momentos, eu me perca. Então, peço que estejam comigo nessa relação de cumplicidade entre ator e espectador — [de] quem está dentro da *rasa*, [de] quem está assistindo, quem está dando suporte e apoio. Conto com vocês, aqui, nessa cumplicidade!

Introdução

Junto com a Ju[liana], intitulei esta fala de [projeção *slide* 1:] *Teatro afetivo e atletismo emocional: o olhar da diretora e o Rasaboxes em cena*. [slide 2 e leitura:] Esta fala busca apresentar o uso da técnica *Rasaboxes* nas seguintes obras dirigidas por mim: *Catadióptrico* (2012); *Janelas para uma Mulher* (2015); *Bodas de Ouro* (2021); e *Como eu matei a minha filha* (2023); além de abordar diferentes aplicações dessa técnica em oficinas e demonstrações pontuais. Interessa discorrer sobre a assimilação da técnica desenvolvida por Richard Schechner e aprendida com Michele Minnick durante o Encontro de mulheres artistas – Vértice Brasil 2010⁹; [também refletir sobre] a busca autodidata por

⁷ Neologismo, assim como “rasabóxico”, que surgirá a seguir, usado por ministrantes do treinamento de *Rasaboxes* para se referirem à especificidade da técnica. No caso de “rásica”, diz respeito a uma adjetivação do termo “*rasa*”, explicado mais adiante.

⁸ Atriz, dubladora, integrante da Cia Trilhas da Arte. Também atuou como produtora do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* (Indaiatuba, 2024).

⁹ Vértice Brasil - Festival Internacional de Teatro Feito por Mulheres, que teve várias edições em Florianópolis (SC) desde 2008, braço do The Magdalena Project no Brasil. Disponível em: <https://verticebrasil.wordpress.com/vb2010/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

um aprofundamento teórico e prático da técnica, sua aplicação em diferentes contextos — com atores mais ou menos experientes — e as percepções a respeito dos resultados na construção de cenas ou recursos de interpretação e autoconhecimento. [Projeção *slide* 3: “Uma localização tempo-espaçial afetiva de quem vos fala” (RODRIGUES, 2014, p. 14)].

[Projeção *slide* 4]:

Figura 1 - *Slide* 4 apresentado na palestra, 2024. Epígrafe.

A essência da técnica moderna põe o homem a caminho do de-sencobrimento que sempre conduz o real, de maneira mais ou menos perceptível, à disponibilidade. Pôr a caminho significa: destinar. Por isso, denominamos de destino a força de reunião encaminhadora, que põe o homem a caminho de um desencobrimento. É pelo destino que se determina a essência de toda a História.

Martin Heidegger

Fonte: Arquivo pessoal (HEIDEGGER, 2012, p. 27).

Essa [é a] epígrafe, que abre minha dissertação de mestrado¹⁰, defendida em 2014 na ECA [Escola de Comunicações e Artes da USP – Universidade de São Paulo]. [A dissertação] trata da tradição dos atores do Odin Teatret¹¹. Na verdade, falo muito pouco sobre *Rasaboxes* no texto; [a experiência] está em um apêndice (RODRIGUES, 2014, p. 218) — mas [naquela época] eu já utilizava essa técnica em meus trabalhos, sempre aliada ao aprofundamento que obtive junto aos mestres do Odin nos trabalhos tanto como atriz quanto como diretora.

Primeiramente, agradeço a oportunidade de estar aqui e à produção impecável deste I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR conduzida pela minha amiga de fé cênica Juliana Calligaris, junto com Paloma Dourado¹² e toda a equipe do Trilhas da Arte¹³ — incluindo Jéssica [Miranda], ao Nei [Zanachi]¹⁴ e todos do Teatro Estrada¹⁵, que tornam possível este encontro com

¹⁰ RODRIGUES, Leticia Maria Olivares. *Em um corpo só: crônica de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do Odin Teatret*. 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-163239/>>. Acesso em: 5 mar. 2025.

¹¹ “O Odin Teatret foi criado em Oslo, Noruega, em 1964, e mudou-se para Holstebro (Dinamarca) em 1966, mudando seu nome para Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret. Em dezembro de 2022, o Odin Teatret deixou o Nordisk Teaterlaboratorium para continuar de forma autônoma [...] Os 60 anos [...] do Odin Teatret [...] caracterizado por projetos interdisciplinares e colaboração internacional. Um dos campos de pesquisa é a Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA) [...] para comparar e examinar os fundamentos técnicos da presença cênica [...]”. Disponível em: <<https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

¹² Diretora e dramaturga, fundadora do Grupo de Teatro Estrada (Indaiatuba-SP), que sediou boa parte das atividades do seminário.

¹³ Fundado em 1991 na cidade de Americana (SP) por Antonio Ginco, Juliana Calligaris e alunos da escola como Cia Se Liga de Teatro. Em São Paulo, passou a se chamar Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas (2007). Hoje, com sede em Campinas, é liderado por Juliana Calligaris. Disponível em: <https://youtu.be/TKkih8ZV4zg?si=gzoJ8H4_QuyH-Znf>. Acesso em: 19 abr. 2025.

¹⁴ Nei Zanachi, ator, produtor, integrante do Trilhas da Arte.

¹⁵ Disponível em: <<https://teatroestrada.com.br/>>. Acesso em: 18 abr. 2025.

tantas pessoas incríveis!

Eu presto homenagem às mestras e mestres cujas heranças e tradições conformam meu caminho e destino até aqui.

Começo com uma apresentação pessoal, “chupada” e atualizada num autoplágio da minha própria dissertação que chamo de “uma localização tempo-espacial afetiva de quem vos fala” (RODRIGUES, 2014, p. 14-15).

Um dos meus principais mestres, Eugenio Barba¹⁶, sempre vai se referir à biografia como um dos alicerces de todo artista em suas buscas e questões mobilizadoras da própria vontade. Para apresentar esta palestra, exponho, então, uma breve circunscrição autobiográfica, a fim de iluminar os trajetos, os deslocamentos, os **encontros**, os **destinos** que me trouxeram até aqui.

Desde o início da minha prática como atriz, ainda como amadora, na metade dos anos 1980, os procedimentos que partiam da fisicalidade para a construção de personagens eram os que mais me estimulavam. Vim de uma “de-formação” do balé clássico — para o qual nunca tive o *physique du rôle* ideal, mas, mesmo assim, sempre fui colocada em evidência nos espetáculos finais pela “expressividade”. Um dia, uma professora me falou: “Você devia fazer teatro!”.

Interessada, me envolvi com um grupo amador só de mulheres, a Cia. Avesso de Teatro (1986-1991) onde pratiquei treinamentos rigorosos que envolviam karatê, *tai chi chuan*, diversas modalidades de dança e exercícios do que se chamava na época de “expressão corporal”, além de treinos vocais, que me traziam a sensação de domínio e precisão para quando estava em cena. Porém, ainda sem saber, fui acumulando lesões [...] descobertas ao longo da vida. A possibilidade de me tornar uma atriz, apesar de inúmeras limitações (ou a partir delas) [...] decorria principalmente da curiosidade por aspectos do corpo, sua potencialidade em cena e, conseqüentemente, o estudo e aprofundamento sobre ele.

Durante a trajetória, já como profissional, passei a década de 1990 cursando variadas especializações nesse sentido: teatro-físico, *yoga*, consciência corporal e práticas somáticas, enquanto me sustentava como atriz em trabalhos voltados para o teatro de treinamento corporativo, ao qual me dediquei por quatorze anos. Esses trabalhos eram devoradores por suas condições estressantes, como pouco tempo de ensaio, montar e desmontar cenários em tempo recorde (e carregar o peso deles), locais e horários insólitos de apresentação, entre outras. Mas que, justamente por tais condições, também treinavam a capacidade de improvisação, presença ampliada e projeção descomunal da voz. [...]

Até que, no início dos anos 2000, fui arrebatada pelos procedimentos apresentados por um

¹⁶ Eugenio Barba (1936) diretor de teatro, pesquisador e autor italiano. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology). Disponível em: <<https://odinteatret.org/index.php/eugenio-barba/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

diretor que chegava de seus estudos na Europa, tendo passado pelo Odin Teatret, e que ministrou um *workshop* em São Paulo — [chamado] Gonzaga Pedrosa¹⁷ (encontros, destinos...). A aplicação do treinamento objetivamente baseado nos princípios pré-expressivos¹⁸, sobre os quais me aprofundei na dissertação de mestrado, gerou sentido para a literatura de Barba, que eu acompanhava por meio de livros, artigos ou entrevistas.¹⁹ Julia Varley, atriz do Odin Teatret, [...] fala sobre a Teoria do Caos na qual, ao bater as asas em um recanto do mundo, uma borboleta pode causar uma tempestade ou um furacão em outro lugar distante da origem do estímulo original (RODRIGUES, 2014, p. 16). Levada pela curiosidade sobre o que lia a respeito da Antropologia Teatral²⁰ e por experiências com discípulos, o vórtice que me assolava levou-me a procurar as borboletas, fontes vivas dos turbilhões que me atingiam (RODRIGUES, 2014, p. 16). A própria Julia tornou-se um farol e, sob sua luz, acabei conhecendo mais uma borboleta que me soprou novos ares com uma técnica que eu desconhecia: Michele Minnick, em 2010, no encontro Vértice Brasil, braço do Magdalena Project²¹, o qual uma das fundadoras é justamente Julia Varley (encontros, destinos...).

Michele aplicou o *Rasaboxes* conosco em quatro dias de trabalho e, logo no primeiro ou segundo dia, tive uma das experiências mais intensas das quais me lembro como viradas de chave de meu entendimento como pesquisadora do corpo e como artista. Para mim, sentir raiva sempre foi muito difícil — [irônica] Madre Tereza de *Oh! Calcutta!* — tolhia essa experiência em mim a ponto de não reconhecer essa emoção tão básica, tão **rásica**... Pois bem, em um dos exercícios de aquecimento, ainda antes de entrar nos *boxes*, Michele pediu que falássemos: “eu sou”²² seguido de nossos nomes: Eu sou Leticia²³. Mas havia mais de uma Leticia. Um jogo de “Eu sou Leticia” começou a se instaurar. Cada vez que passávamos umas pelas outras enfatizávamos “quem” era a Leticia ali. Uma sensação estranha tomava conta de mim, uma fisgada na boca do estômago, como se fosse uma cratera de

¹⁷ Diretor, ator, preparador de atores, artista plástico e publicitário, estudou teatro na École Philippe Gaulier, The Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre e The Russian School of Acting (Inglaterra).

¹⁸ “A pré-expressividade é tomada como um ‘[...] nível operativo; [...] uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator [...]’ (BARBA, 2009, p. 172, grifos do autor). [...] “(BARBA & SAVARESE, 2012, p. 228): ‘O nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia do ator, ou seja, de fazer com que ele se torne uma presença que atraia imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo. Esse é o campo de estudo da Antropologia Teatral.’ Franco Ruffini (*apud* BARBA & SAVARESE, 2012, p. 62) definirá o nível pré-expressivo como ‘aquele em que o ator constrói e dirige sua presença em cena antes mesmo dos seus objetivos finais e dos seus resultados expressivos, e independentemente deles’” (*apud* RODRIGUES, 2014, p. 39).

¹⁹ Os quatro parágrafos acima, mais esse trecho fazem parte da *Apresentação: uma localização tempo-espacial afetiva de quem vos fala* da minha dissertação (RODRIGUES, 2014, p. 14-15), como assinalado anteriormente.

²⁰ “‘Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas’ (BARBA, 2009, p. 25). Ainda, ‘[...] a antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano que utiliza sua presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo os princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana’ (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 13)” (*apud* RODRIGUES, 2014, p. 39).

²¹ “Rede dinâmica e intercultural de mulheres no teatro e na *performance* [...] além de barreiras internacionais e através de gerações.” Disponível em: <<https://themagdalenaproject.org/pt-br>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

²² Sobre esse jogo *cf.* MINNICK; COLE, 2002, p. 14. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797/1460>>. Acesso em: 5 fev. 2025.

²³ Meu nome foi registrado sem acento agudo; culpa do escrevente que falou ao meu pai que ninguém o usaria, por isso era melhor não pôr... Hoje, todos escrevem Leticia, sem falar no corretor ortográfico!

vulcão a soltar magma fervente por minhas veias esquentando todo meu corpo e fazendo meu sangue ferver. Não sabia bem como reagir. Sem querer, entramos em disputa declarada sobre quem era quem entre as Leticias. Quando entramos nas *rasas*²⁴, na minha memória, logo em seguida, experienciando as *bhavas*²⁵, a *raudra*²⁶ me fez explodir, afirmando e desafiando minhas xarás com o “Eu sou Leticia” mais convicto que já havia experienciado; e a precisa localização daquela emoção no meu corpo, gerando um termo que uso até hoje em minhas preparações cênicas que é “isca osteomuscular” (RODRIGUES, 2014, p. 190), um gatilho psicofísico muito concreto capaz de ser localizado e acionado no corpo, após sua vivência, provocando um estado ou, pelo menos, dando pistas de como acessá-lo.

Do Vértice, originou-se, também, a minha parceria com Stela Fischer²⁷ (encontros, destinos...), parceira até hoje no Coletivo Rubro Obsceno, fundado por nós (2013) e que tem um recorte de trabalhos socioartísticos voltados para mulheres: mulheres com mais de 60 anos, mulheres vítimas de violência, mulheres com HIV e mulheres em situação de cárcere. Logo que voltamos do Vértice, em uma semana de performances na USP, propusemos o tabuleiro no *hall* do teatro da ECA, com instruções sucintas — um pequeno programa — escritas no chão, do lado de fora das bordas, convidando os passantes a entrarem e se imbuir das emoções assinaladas, em português, nos *boxes*. Algo como: 1. Leia a palavra na caixa; 2. Entre na caixa e respire a emoção; 3. Deixe seu corpo ser tomado e manifestar a emoção de cada caixa.

Foi um experimento interessante, pois senti que as pessoas, além de se sentirem tímidas, achavam boba a proposta, com críticas às “formas formais” que se apresentavam. Certa altura, entrei nas caixas, o mais escandalosa e estereotipada possível em cada *rasa*, passando pelos clichês, sem vergonha das obviedades, para exemplificar o poder do jogo à professora Beth Lopes²⁸, que observava

²⁴ “*Rasa* é uma palavra em Sânscrito que significa, literalmente, essência, suco, sabor e pode ser encontrada em antigos textos indianos Ayurvédicos para descrever os seis sabores encontrados nos alimentos [...] *Rasa* também se refere aos sabores que são *percebidos* na comida. No *Natyasastra*, *rasa* é descrita como a experiência transmitida através da performance, que, nas formas clássicas indianas que usam a teoria da *rasa*, é uma combinação inextricável de dança, teatro e música” (MINNICK; COLE, 2002, p. 6, itálicos das autoras). Obs. Neste dossiê da *Rascunhos* sobre o *Rasaboxes* convencionamos a grafia de *Natyasastra* como *Natyashastra* para aproximar da pronúncia. Mas mantenho o original nas aspas da citação acima.

²⁵ “As *sthayi bhavas* são as emoções ‘permanentes’ ou ‘duradouras’ ou íntimas, que são acessadas e evocadas por uma boa atuação, chamada *abhinaya*” (SCHECHNER, p. 31 *apud* MINNICK; COLE, 2002, p. 7, itálicos das autoras).

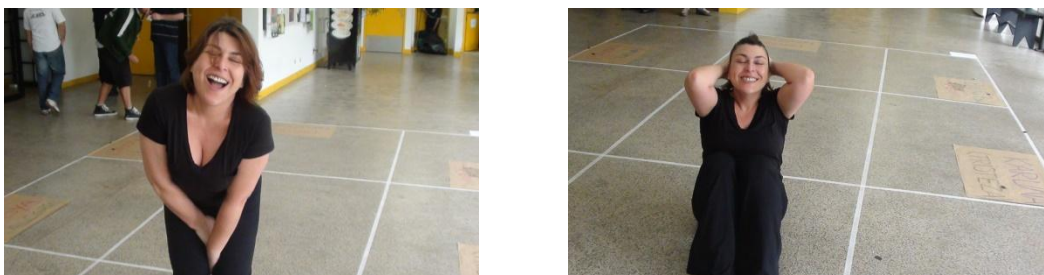
²⁶ “As nove *rasas* básicas e suas emoções correspondentes, livremente traduzidas, são: *sringara* (amor, o erótico), *raudra* (raiva), *karuna* (tristeza, mas também pena e compaixão), *bhayanaka* (medo), *bibhatsa* (repugnância, nojo), *vira* (coragem, virilidade), *hasya* (riso, o cômico), *adbhuta* (maravilha, surpresa), e *shanta* (graça, paz)” (MINNICK; COLE, 2002, p. 7, itálicos das autoras). Obs. Neste dossiê da *Rascunhos* sobre o *Rasaboxes* convencionamos a grafia de *sringara* como *shringara* para aproximar da pronúncia. Mantenho o original nas aspas da citação, mas seguirei a convenção adotada nas próximas entradas da palavra.

²⁷ Pós-doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. Doutora em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Professora e autora dos livros *Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras* (2010) e *Mulheres, performance e ativismos feministas na cena latino-americana* (2024). Artista-criadora do Coletivo Rubro Obsceno (SP), agrupamento de mulheres artistas que aborda os feminismos nas artes da cena.

²⁸ Profª. Dra. Elizabeth Silva Lopes com pós-doutorado sobre *performance* na Tisch School of the Arts, na New York University.

interessada a dinâmica desconhecida²⁹.

Figuras 2 e 3 - [não exibidas na palestra] Leticia Olivares em *shringara* — amor, o erótico (ECA-USP, 2010).



Fonte: Arquivo pessoal.

Já aí, mais um aprendizado colocado em prática: é necessário passar pelo clichê. Não devemos temer o óbvio, mas passar por ele, até para nos livrarmos dessas formas e permitir que outras desabrochem a partir da vivência nas *rasas*. Barba, certa vez, em um curso presencial, comentou que os clichês não são um problema, mas a quantidade de clichês que você conhece e como sabe usá-los (RODRIGUES, 2014, p. 74). Às atrizes e aos atores que trabalho, repito: não temam o óbvio. Passem por ele, manifestem tudo de mais ordinário que lhes passar pelo corpo/mente. Livrem-se das tendências fazendo-as e, assim, abrindo espaço para que o novo possa surgir desse corpo que já cedeu aos “tiques”.

[A partir] Daqui, inicio a explanação dos processos em que o treinamento de *Rasaboxes* foi aplicado nas encenações.

Espetáculos

Quando estava fazendo o projeto de meu mestrado, em outubro de 2011, Juliana Calligaris me convidou para dirigir uma peça no recém-inaugurado espaço [Estação Caneca] do Trilhas da Arte em São Paulo. Lá, com tempo e espaço, pude testar procedimentos de preparação para o ator/atriz, num laboratório de construção das várias dramaturgias (RODRIGUES, 2014, p. 107-109) que fazem parte da encenação. É importante dizer que, pela minha formação, sou o tipo de diretora que dá estímulos aos atores para que criem seus materiais³⁰ a partir de temas, provocações, exercícios etc., a fim de selecionar o que serve à cena, como um trabalho de bricolagem, e construir a encenação conjuntamente.

²⁹ Claro que a professora já conhecia a técnica, inclusive Schechner era seu supervisor de pós-doutorado em NY, mas ainda não havia visto o jogo na prática, segundo o que comentou na época.

³⁰ Sobre “materiais” cf. RODRIGUES, 2014, p. 32; nota de rodapé 19, p. 21.

1. *Catadióptrico* [slide 5]

Aplicação de treinamento atoral na Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas (outubro de 2011 a outubro de 2012) e encenação da peça *Catadióptrico*, que ficou em cartaz de outubro a dezembro/2012 no Estação Caneca³¹.

Figura 4 - Slide 5 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). Programa de *Catadióptrico* (2012).

Sobre o espetáculo

Pensamos habitar lugares, mas habitamos recortes no Tempo. O dia e a noite. As fases da Lua. As estações do ano. O período letivo. A História da humanidade. A idade. Os meses. A duração do espetáculo. A grade de programação da TV. A gravidez e o parto. A reunião. A felicidade. O amor. O silêncio.
Monalisa Vasconcelos

catadióptrico
ca.ta.di.óp.tri.co
adj (gr katadioptrikós) Fís 1. Relativo ou pertencente tanto à reflexão quanto à refração da luz. 2. Diz-se de qualquer instrumento de óptica em que se combinam os efeitos da luz reflexa retratada, ex. "olho de gato".
Catadióptrico. Apropriação. 1. Obra híbrida de caráter multifacetado 2. O que queremos refletir.

Por reflexão catadióptrica entende-se a reflexão caracterizada pelo reenvio da luz em direções vizinhas da que a originou. Quatro atores refletem os estados em que somos colocados perante o tempo, a sociedade, os nossos rituais, os nossos medos, os nossos ridículos, as nossas vontades. Busca-se transitar, no mínimo tempo, entre experiências sensoriais, sem uma narrativa linear, privilegiando as sensações provocadas.

Em nosso papel catadióptrico, como artistas cuja utilidade é percebida quando uma luz incide sobre nossa superfície, buscamos iluminar e esconder os princípios da construção cênica em um jogo que coloca em xeque o "quem", o "onde" e o "quando".

Durante cenas divididas em minutos variáveis e sem conexões aparentes, o tempo é manipulado pelos atores em saltos entre temas que dizem respeito desde o comportamento social à criação do universo, bem como a função do artista.

O cenário e os figurinos salientam a deformação causada no tempo-espaço pela nossa simples presença. No figurino, ainda temos referências às cores do prisma e aos quatro elementos.

Nesta montagem, apoiada no teatro físico, nosso próprio ofício entra em foco. O que temos a oferecer? Nossos estados, sensações e suor. O sangue correndo em nossas veias. A nossa pulsação. Um corpo-dispositivo que brilha quando a luz de cada espectador incide sobre ele.

Leticia Olivares

Fi.cha Téc.ni.ca

Roteiro original: Monalisa Vasconcelos
Dramaturgia coletiva
Organização dramaturgica e Direção: Leticia Olivares
Elenco: Antonio Gínco, Juliana Calligaris, Lucas Barbosa, Monalisa Vasconcelos
Preparação corporal: Leticia Olivares
Preparação vocal: Juliana Calligaris
Cenário e figurinos: Paulo de Moraes
Iluminação: Fábio Reginato e Lucas Barbosa
Trilha sonora: Leticia Olivares
Operação de luz: Leticia Olivares
Operação de som: Clarissa Olivares Rodrigues e Pedro Darween
Fotos: Fábio Reginato e Jefferson Kim
Produção gráfica: Livia Mala e Maura Hayas
Produção geral: Trilhas da Arte Pesquisas Cênicas



ca.ta.di.óp.tri.co

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Fábio Reginato, 2012.

[Leticia lê o texto da figura 1. Comenta, após ler “Sobre o espetáculo”:] Este é um texto de Monalisa Vasconcelos, autora do roteiro de *Catadióptrico*, que gerou a encenação. [continua a leitura do slide/figura 4]

[Slide 6 com o conteúdo abaixo em formato de tópicos (RODRIGUES, 2014, p. 218)]

Quando a gente entrou naquele espaço privilegiado do Estação Caneca, a gente pôde

³¹ Sede da Cia Teatral Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas em São Paulo no período de 2011 a 2013.

realizar, num período estendido de tempo, vários laboratórios e estudos práticos e teóricos coordenados por mim com [referência em] autores como [Jerzy] Grotowski³²; [Hans-Thies] Lehmann³³; [Eugenio] Barba; [Richard] Schechner; Sayonara Pereira³⁴ — que foi minha orientadora de mestrado —; com ênfase no treinamento atoral e procedimentos do teatro físico, com todas essas técnicas [Pilates, dança moderna e técnicas vocais]; com *Rasaboxes*; a criação de partituras corporais e vocais³⁵ [partindo do treinamento do *Odin Teatret*]; construção e desconstrução de células cênicas, a partir de vários estímulos por imagens, dança, experiências pessoais [dos atores], questionários; num processo colaborativo e com a dramaturgia em processo.

Esse material [de cena], por meio de recortes, repetições e composições foi selecionado por mim e compôs a dramaturgia corpóreo-textual encenada no espetáculo.

A partir de *Catadióptrico*, Juliana Calligaris se empolgou [reação da plateia, risos, “Jura?!”; “Quem imaginaria?!”. Leticia volta a falar:]

Eu queria completar [sobre *Catadióptrico*], que o grupo, formado por 4 pessoas, 2 homens e duas mulheres³⁶, com diferentes graus de experiência cênica, passou por treinamentos intensivos das técnicas citadas para a criação de materiais da dramaturgia do ator (RODRIGUES, 2014, p. 109). Esse trabalho foi muito artesanal, uma vez que partimos de um roteiro [de Monalisa Vasconcelos] e a dramaturgia foi toda organizada durante o processo. Pude, nesse trabalho, exercer o papel de preparadora corporal – aplicando as metodologias de criação de materiais para o ator em laboratórios cênicos —; de dramaturgista — organizando os materiais em cenas —; e de diretora — aplicando o olhar externo na configuração da encenação final.

Toda essa confiança manifestada pelos membros da companhia me fez confrontar métodos, crenças e soluções, desenvolvendo uma apropriação da pesquisa que realizava na época diante da importante missão de aplicá-la e produzir resultados concretos, municiando as atrizes e atores na criação de materiais que se tornaram matérias-primas para as cenas.

Mais uma vez, eu vinha de uma imersão intensiva com Barba e Varley, em Brasília, chamada a *Arte Secreta do ator*³⁷, onde pude ver Eugenio dirigindo Julia na criação de um novo

³² Diretor, encenador e pesquisador teatral polonês Jerzy Grotowski cujo assistente de direção foi Eugenio Barba, no século XX.

³³ Professor, pesquisador, crítico teatral, autor de *O Teatro Pós-Dramático* (1999).

³⁴ Professora Livre Docente na Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP. Membro Titular no Conselho de Graduação do Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP e da CRInt-ECA-USP. Bailarina com formação em dança moderna e pós-doutorado na Alemanha.

³⁵ “Essa noção diz respeito a uma notação técnica, a exemplo da feita em Música, de onde a nomeação é emprestada, para tornar mais palpável a intangibilidade da arte do ator. Aplicada a ela e também à cena [...] dota a reflexão sobre os modos de fazer do ator de uma base tangível, com as possibilidades de anotação, repetibilidade, armazenamento e técnica reconhecível, como a de uma música” (RODRIGUES, 2014, p. 170).

³⁶ Sendo: Antonio Gingo, ator, diretor, educador, fundador da Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas; Lucas Barbosa, ator; Monalisa Vasconcelos, atriz, jornalista, escritora; Juliana Calligaris, já referenciada.

³⁷ A oficina *A Arte Secreta do Ator – Brasil: Como pensar através de ações* acontece desde 2008 no Brasil e é “uma imersão com trabalho continuado e convivência ininterrupta” (RODRIGUES, 2014, p. 55). Eu participei das edições de 2009, 2010, 2011 e 2012.

espetáculo³⁸ (RODRIGUES, 2014, p. 77-79). Mas eles trabalhavam juntos, na época, há quase 50 anos; e eu pensava: como obter essa cumplicidade com atores que ainda não conhecia? E as ferramentas efetivas para o aproveitamento total do tempo de trabalho foram a resposta, e entre elas [as ferramentas] o *Rasaboxes*.

O treinamento serve pra mim, como diretora, também para criar um vocabulário de trabalho, uma cesta de recursos que eu posso acionar durante a confecção das cenas, assim como colocar todos mais ou menos no mesmo patamar.

Essa foi a primeira vez que usei a técnica do *Rasaboxes* no treinamento. E foi um alívio perceber que eu podia falar de emoções, com base naquilo que acreditava, a verdade a partir do corpo e das ações. Porque eu, vinda dessa escola de ações físicas, tinha dificuldades em pedir as emoções nomeadamente para meus atores e atrizes, uma vez que evitava qualquer psicologismo em minhas abordagens. Comecei a trabalhar a qualidade de estados dentro das *rasas* com os atores e as posturas que serviam de mote [para esses estados]. Assim, também, se criava mais um ponto de convergência e entendimento do que eu pedia, um comando/sugestão da direção pode ser pinçado pelo ator daquela cesta em comum, além, claro, de contarmos com todo o manancial pessoal de cada intérprete. E seus mal-entendidos...

Abrindo parênteses sobre o mal-entendido [da tradução] de *hasya*, que, apesar de ter no meu caderninho precioso do tempo do curso com a Michele [em 2010] a anotação “cômico, riso” em relação à *hasya*, em algum momento anotei “alegria” [risos], atribuindo também essa tradução nos treinamentos que aplicava.³⁹ Mais uma vez, trago Barba, que “fala da comunicação das tradições como: a transmissão da compreensão dos mal-entendidos e que é justamente isso que muitas vezes nos permite encontrar o próprio caminho” (RODRIGUES, 2014, p. 125) e personalizar a técnica... [corte no vídeo da palestra para vídeo de trecho de *Janelas para uma mulher*, com Juliana Calligaris. Disponível em: <<https://youtu.be/iXT5EYCxYcg?si=BhcvLK1sfwKlzR8F>>. Acesso em: 17 mar. 2025.]

2. *Janelas para uma mulher* [slide 7]

³⁸ *Ave Maria*, solo de Julia Varley ensaiado nos anos 2010-2011.

³⁹ Durante uma das atividades do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* (Indaiatuba, 2024), a tradução de *hasya* para “alegria” foi discutida, pois, originalmente, *hasya* aparece traduzida como “cômico, riso”. Mas podemos tomar “alegria” como um sinônimo a ser trabalhado nessa *rasa*.

Figura 5 - Slide 7 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). Sinopse do espetáculo.

JANELAS PARA UMA MULHER

Pensamos habitar lugares, mas habitamos recortes no tempo. O dia e a noite. As fases da Lua. As estações do ano. O período letivo. A história da humanidade. A idade. Os meses. A duração do espetáculo. A grade de programação da TV. A gravidez e o parto. A reunião. A felicidade. O amor. O silêncio. Uma Atriz reflete estados em que somos colocados perante o tempo, a sociedade, os nossos rituais, os nossos medos, os nossos ridículos, as nossas vontades. **Busca-se transitar, no mínimo tempo, entre experiências sensoriais, sem uma narrativa linear, privilegiando as sensações provocadas pela própria natureza da ação física desenvolvida para dar conta de cada cena.**

Para que serve um ator? A quem serve o Teatro? Em nosso papel catadióptrico, artistas, buscamos a luz que revele o poder arrebatador do Teatro e que o leve a todos, para que ele cumpra o seu papel: fazer a sociedade se conhecer a ponto de trilhar caminhos mais prósperos e justos através da arte.

Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Em 2013, Juliana Calligaris entrou em contato para me contar que realizaria um experimento cênico, decorrente de suas partituras em *Catadióptrico*. Em um novo roteiro, baseado no antigo, com inserções de mais temas, começamos a trabalhar juntas nas cenas, a fim de configurar um “sentido” para a construção dramaturgica. Diferentemente do que aconteceu em 2011, dessa vez, não tínhamos espaço próprio para ensaio e estávamos geograficamente distantes: ela em Campinas, eu em São Paulo. Muitos ensaios foram feitos via internet e, algumas vezes, ela vinha para São Paulo para ensaiarmos ao vivo em lugares cedidos ou em casa mesmo. O espetáculo tem pouquíssimos elementos, com o intuito de ser facilmente transportado e executado em qualquer espaço.

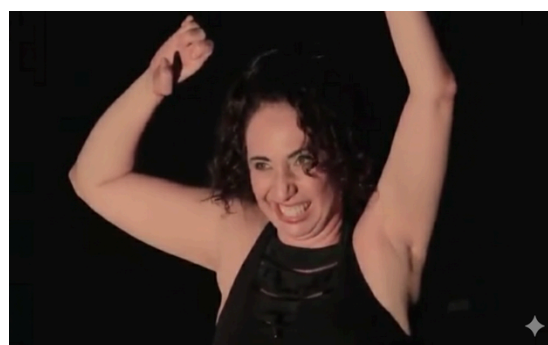
Então, a partir das cenas de *Catadióptrico*, Juliana selecionou seus materiais e acrescentou outros para a montagem do seu solo. Em princípio, atuei como orientadora, sugerindo sequência de cenas, dramaturgia, abordagens etc. Até que efetivamente assumi a direção. A Juliana é o tipo de atriz que todo diretor sonha. Disciplinada, tudo que se pede ela trabalha em casa e traz materiais para a cena. Desta vez, a dramaturgia da atriz já estava configurada e coube a mim o trabalho no âmbito da montagem e tessitura da “dramaturgia do ator, composta por ações e lógica pessoal de cada um, [que] é organizada pelo diretor em uma dramaturgia orgânica a fim de ‘engajar e persuadir os sentidos do espectador’” (RODRIGUES, 2014, p. 109). Peguei a peça quase totalmente conformada e fui tirando, agregando cenas e sugerindo textos, trabalhando nos ritmos, bem como lapidando a interpretação. Com esse naipe de atriz, é possível trabalhar nas filigranas, nos detalhes mais imperceptíveis para o público, mas que causam sinestésias (com c e com s)⁴⁰ no espectador. Como um é solo da atriz, eu — diretora — sou a primeira espectadora⁴¹, a que vai se

⁴⁰ “O termo cinestesia está ligado ao sentido muscular e à percepção dos movimentos. Já sinestesia, segundo o dicionário Michaelis é a ‘Sensação secundária que acompanha uma percepção. Sensação em um lugar, devida a um estímulo em outro. Condição em que a impressão de um sentido é percebida como sensação de outro’” (RODRIGUES, 2014, p. 106).

⁴¹ Cf. RODRIGUES, 2014, p. 27, nota de rodapé 34.

impactar com o que está sendo apresentado e sentir a tal da “empatia torácica” que Julia Sarmento⁴² demonstrou tão bem. Na minha pesquisa, eu nomeei de “iscas osteomusculares” os locais físicos que guardam e acionam as micropercepções e impulsos, mapeados no treinamento, “escondidos” nas partituras e subpartituras do ator (RODRIGUES, 2014, p. 190) aos quais ele pode recorrer para construir estados. E as vivências nas *rasas* ajudam a configurar o reconhecimento e ativamente desses “lugares” no corpo que disparam sensações, deixando fresca a emoção em cena. “Seja pela via que for, o papel do ator (ou o ator em seu papel?), diante de uma proposta de ‘materialidade da comunicação’ é de também provocar sensações que cheguem ao corpo do espectador. Produzir ‘momentos de intensidade’” (RODRIGUES, 2014, p. 106). Na própria sinopse, esclarecemos: “Busca-se transitar, no mínimo tempo, entre experiências sensoriais, sem uma narrativa linear, privilegiando as sensações provocadas pela própria natureza da ação física desenvolvida para dar conta de cada cena”.

Figuras 6 e 7 - Slide 8 apresentado na palestra (Fig. 6, Indaiatuba, 2014). *Print* de tela (Fig. 7) ambas imagens do espetáculo *Janelas para uma mulher*, com Juliana Calligaris, respectivamente em *shanta* e *hasya*.



Fonte: Arquivo pessoal de Juliana Calligaris, vídeo *Janelas para uma mulher*. Imagens: Foto de Marina Yang; *Print* de tela (12 min 47 s; ver nota de rodapé 44).

Aqui o treinamento de *Rasaboxes* já era dado, o vocabulário e técnicas compartilhados, gerando fluidez e cumplicidade na relação e resultados. Falando em relação, esse é um aprendizado do fazer teatral e que vi também compartilhado pela Michele nas anotações no meu caderninho de *Rasaboxes*. Você está em relação o tempo todo, consigo, com o público, com o espaço... E quem está de fora é apoio, suporte, torcida para que, quem está dentro, consiga se manter lá e explorar seu potencial. Eu, diretora-espectadora-torcedora agi sobre o trabalho de composição das ações, dos fragmentos vindos dos diversos materiais pesquisados para achar, junto à atriz, o seu fluxo no

⁴² Júlia Sarmento é atriz, palhaça, professora de teatro e palhaçaria e pesquisadora de *Rasaboxes*. Mestre em Artes pela UFC, bacharel e licenciada em Arte Cênicas pela UNIRIO. Ela fez uma demonstração técnica no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* (Indaiatuba, 2024), chamada *Rasaboxes e a produção de intensidades no trabalho da pessoa que atua* em que apresentou esse conceito. Sobre ele, cf. SARMENTO, 2015, p. 124. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/14632>>. Acesso em: 7 mar. 2025.

reconhecimento da transição de uma ação para a outra e diferentes ritmos, intensidades, tamanhos, velocidade, intenções, na configuração das partituras/composições corporais que conformam essa encenação. Trago um pequeno excerto da filmagem de *Janelas para uma mulher*, onde estabelecemos nitidamente os estados de *rasas* como material usado na encenação.⁴³

[O vídeo da palestra volta neste momento da projeção do vídeo de *Janelas para uma mulher* (12 min 13 s-14 min 46 s)⁴⁴]

[As *rasas* utilizadas nesse trecho foram:] *Hasya* [riso, cômico], *karuna* [tristeza], *shanta* [paz], *adbhuta* [surpresa, maravilhamento].

Neste trabalho, o *Rasaboxes* foi utilizado a partir de um conhecimento tácito aprofundado entre atriz e diretora, servindo como comandos e propostas de/em cena, sem um treinamento concomitante, mas sim puro manancial de recursos psicofísicos.

3. *Bodas de Ouro* [slide 10]

Figura 8 - Slide 10 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). Sinopse do espetáculo.

BODAS DE OURO

Bodas de Ouro trata do último ato da relação de um casal sendo passada a limpo após 50 anos de casamento. Questões cotidianas são permeadas por acusações e segredos revelados, tendo como pano de fundo os hábitos e mazelas de uma família classe média no Brasil dos anos 1960 e 1970, durante a ditadura militar, período em que alianças escusas eram feitas, em que também se deu uma maior liberação da mulher. Tudo isso surge no diálogo entre os personagens, enquanto se preparam para a “celebração” das bodas de ouro, iluminando estereótipos de gênero e a delicada manutenção de um relacionamento tão longo, evidenciando modelos de comportamento desempenhados numa relação em tal contextualização histórica. Com uma surpresa final, pergunta-se: o que fica de uma relação?

Fonte: Arquivo pessoal.

Em final de 2018, um amigo ator e dramaturgo [Rogério Favoretto]⁴⁵ me ofereceu seu texto com esse nome para dirigir. É um texto realista, que fala de um casal de meia-idade em crise, discutindo antigas situações que envolvem traição, machismo, desavenças e papéis sociais da mulher e do homem, com um *plottwist* no final. Minha condição foi que tivéssemos tempo para fazer o treinamento, visando todas as questões que já contemplei na minha exposição de como faço a preparação do ator e com quais objetivos, assim, dando a mim mesma um conforto para trabalhar com esse tipo de texto, tendo em vista o meu estilo completamente diferente. Aqui, eram um ator

⁴³ Todo o trecho acima está cortado do vídeo da palestra disponível no canal de Juliana Calligaris, mas fez parte da apresentação completa e está inserido aqui para um seguimento lógico da estrutura deste artigo.

⁴⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/iXT5EYCxYcg?si=BhcvLK1sfwKlzR8F>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

⁴⁵ Pós-graduado em Artes Cênicas na Universidade São Judas Tadeu, sócio proprietário da Cia Teatral Arautos Cênicos.

(Favoretto) e uma atriz (Cristina Guimarães⁴⁶) de seus 50 anos, muito experientes, mas afastados do teatro físico há um tempo. Vislumbrei, pelas necessidades de densidade emocional, que o *Rasaboxes* faria a conexão entre meu tipo de abordagem e o histórico deles. Fizemos o treinamento ao longo de um ano, 2019. Com eles, passei fase a fase da introdução às *rasas*, como respiração, toda a bibliografia e histórico [da técnica], desenhos, sinônimos, formas corporais, entrar nas *rasas* cada um, uma a uma, relacionar-se entre si nas mesmas *rasas*, avançando para pular de uma *rasa* para outra, relacionar-se de *rasas* diferentes, no início só com “eu sou”, depois com poemas atrelados ao tema de suas personagens, com pequenas falas decoradas do texto, passando para aprofundamentos como misturar *rasas* e, por fim, ensaiando o texto todo dentro das *rasas*, procurando o melhor estado para cada fala, até abolir o tabuleiro e estabelecer, cada um, seus *boxes* no espaço, nos seus percursos e encontros entre eles.

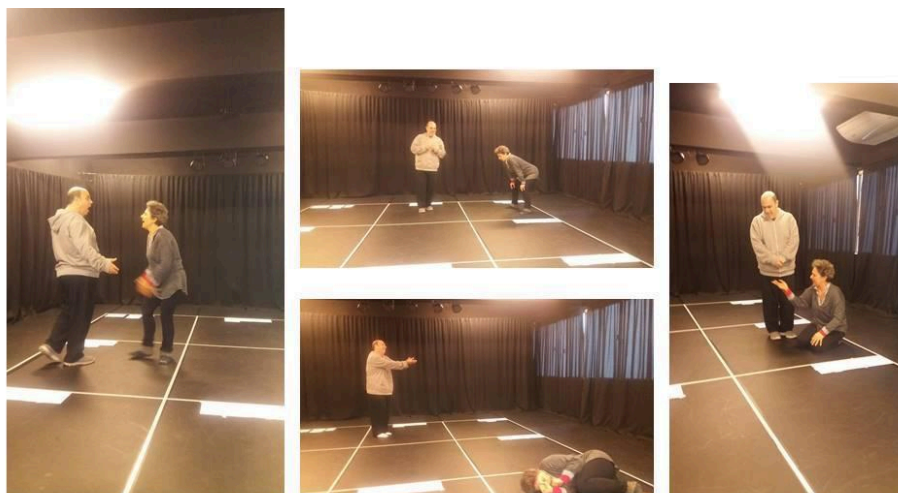
Figura 9 - *Slide 11* apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). *Bodas de Ouro*, treinamento em *Rasaboxes* e ensaios. Rogério Favoretto e Cristina Guimarães em *rasa bibhatsa* — nojo (São Paulo, Curso Ator, 2021).



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Leticia Olivares, 2019.

⁴⁶ Produtora teatral, diretora e atriz com formação na Escola de Arte Dramática de Jundiá.

Figura 10 - Slide 12 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). *Bodas de Ouro*, treinamento em *Rasaboxes* e ensaios. Com Cristina Guimarães e Rogério Favoretto (São Paulo, Curso Ator, 2021).



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Leticia Olivares, 2019.

Esse trabalho não foi estreado no teatro [por causa da pandemia] e teve sua versão filmada⁴⁷ para o ProAc emergencial de 2020.⁴⁸

Com *Bodas de Ouro*, foi a primeira vez que apliquei e usei *Rasaboxes* como base da encenação, e, além das percepções já relatadas nas outras experiências, aqui houve a possibilidade de trabalhar mais demoradamente com a qualidade das palavras sob a influência dos estados que as *rasas* traziam, apurando entonações, lugares de emissão e limpeza de intenções.

Seguem algumas fotos, agora da encenação [*Slide 13* omitido deste artigo]:

Figura 11 - *Slide 14* apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). *Bodas de Ouro*. Com Cristina Guimarães (em mescla de *rasas*: *bhayanaka* — medo, e *bibhatsa* — nojo) e Rogério Favoretto (em *raudra* — raiva, e *karuna* — tristeza) (São Paulo, Curso Ator, 2021).



⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iX5WnWX756s>>. Acesso em: 17 abr. 2025.

⁴⁸ Lei Aldir Blanc, Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020 que gerou ações emergenciais destinadas ao setor cultural adotadas durante a pandemia de COVID 19.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Fábio Reginato, 2021.

[Slide 15 omitido deste artigo]

Figura 12 - Slide 16 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). *Bodas de Ouro*. Com Cristina Guimarães (em *raudra* — raiva; e *vira* — coragem) e Rogério Favoretto (em *adbtuta* — surpresa; e *bhayanaka* — medo) (São Paulo, Curso Ator, 2021).



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Fábio Reginato, 2021.

E agora a gente chega ao último trabalho:

4. *Como eu matei a minha filha*⁴⁹

É um [lê slide]:

Figura 13 - Slide 17 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2024). Sinopse do espetáculo *Como eu matei a minha filha*.

⁴⁹ O texto original de Cadu de Castro é uma crônica sobre feminicídio que viralizou no *Facebook*, em 2018, na qual um pai se responsabiliza pela criação machista que culminou no assassinato de sua filha pelo genro.

Disponível em:

https://www.facebook.com/photo/?fbid=1065711430254585&set=a.105007179658353&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 18 abr. 2025.

COMO EU MATEI A MINHA FILHA

Espectáculo solo “Como eu Matei a Minha Filha”. Em cena temos André Falcão, um único ator, que traz várias vozes do espetáculo, da vítima ao opressor, mostrando o que a vida já nos mostra diariamente, como situações em que uma piada misógina é comparada a histórias reais de violência. Uma releitura da crônica homônima escrita pelo historiador e fotógrafo Cadu de Castro. Com direção de Leticia Olivares e dramaturgia de Armando Liguori Jr., o espetáculo tem a intenção de levar o espectador a se deparar, por meio da encenação e gravações de depoimentos reais, com a responsabilidade dos homens em uma cultura de violência contra as mulheres e a necessidade de que eles rompam com modelos de masculinidades tóxicos que reproduzem essa violência.

Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Esse projeto foi aprovado na segunda edição do Edital de Apoio a [Projetos Culturais de] Múltiplas Linguagens⁵⁰ do município de São Paulo, que propôs várias atividades⁵¹, entre elas, uma oficina de *Rasaboxes* gratuita⁵², além da montagem e circulação da peça. Essa foi a experiência mais recente, no ano passado (2023), e teve todo o treinamento e preparação da personagem em cena apoiados no *Rasaboxes*. Passamos por todas as fases do treinamento. O ator André Falcão⁵³ não tinha conhecimento dessa técnica, então, também iniciei com ele lá dos primórdios da técnica, avançando [pelos estágios] e acrescentando a noção — que Michele [Minnick] traz em seu artigo com Paula [Murray Cole]: o *Ator como atleta das emoções* (2011)⁵⁴, publicado na revista *O Percevejo* —, das camadas: “*rasas* base” [primária] para cada cena/fala; “*rasas* superficiais”; e “*máscaras*”;⁵⁵ que o ator foi testando ao longo do treinamento e ensaios e criando as superposições. Segundo o ator, o trabalho com os estados, criação de formas e partituras baseadas em cada *rasa*, serve como ponto de segurança para ele voltar aos impulsos necessários para a ação, reavivando o frescor das atitudes em cena.⁵⁶

Aqui, a relação do ator se dava com uma boneca, nos treinamentos, trazendo o objeto para a conversa e animando-o, também, segundo as *rasas* em que estava.

Eu tenho algumas fotos do André, a gente em sala de ensaio:

⁵⁰ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Vte3DuCbbq0sYm2Ofgkj50H_A1k7sjfz/view>. Acesso em: 18 abr. 2025.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/comoeumateiaminhafilha/>>. Acesso em: 18 abr. 2025.

⁵² “Oficina de *Rasaboxes* - *Treinando as Emoções*. Metodologia: Propiciar aos participantes o espaço e tempo, bem como as orientações sobre o aproveitamento da técnica para a investigação de diversos estados com o corpo e a voz, aumentando seu repertório expressivo e apurando seus estágios emocionais” (Mai./jun. 2022, 18h/a).

⁵³ Ator, diretor, produtor cultural. Licenciado em Artes Visuais (Universidade Metropolitana de Santos) e pós-graduado em Literatura e Cultura (Centro Acadêmico Dom Bosco). Idealizador e criador do Duo Teatral.

⁵⁴ Disponível em: <<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797/1460>>. Acesso em: 5 fev. 2025.

⁵⁵ “Pode-se trabalhar com uma *rasa* como base, como centro ou *rasa* primária sobre a qual outras *rasas* vão se sobrepor. [...] A ideia de uma *rasa* primária pode sugerir algumas coisas: que existem *rasas máscaras* sobre ela para esconder ou proteger a primária, ou que existem simplesmente *rasas* superficiais momentâneas, que mudam de acordo com as ações e eventos da peça” (MINNICK; COLE, 2021, p. 15, itálicos das autoras).

⁵⁶ Anotação pessoal durante o processo (2023) de fala do ator André Falcão sobre o treinamento.

Figuras 14 e 15 - Slide 18 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2024). Treinamento em *Rasaboxes* e ensaios de *Como eu matei a minha filha*. Com André Falcão em *karuna* e *adbuta*.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Leticia Olivares, Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão, 2023.

Figuras 16 e 17 - Slide 19 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2024). Treinamento em *Rasaboxes* e ensaios de *Como eu matei a minha filha*. Com André Falcão em *raudra* e *hasya*.

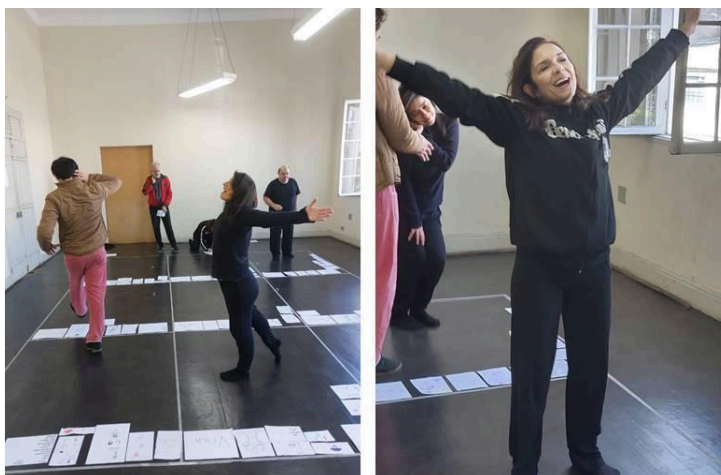


Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Leticia Olivares, Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão, 2023.

E da oficina que aconteceu na Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão para atores interessados e que fez parte do projeto.

[Slides 20, 21 omitidos deste artigo]

Figura 18 - Slide 22 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2024). Oficina *Rasaboxes - Treinando as emoções*, 2023.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Leticia Olivares, Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão, 2023.

Eu também trabalhei com imitação e gradações.

Figura 19 - Slide 23 apresentado na palestra (2024). Oficina *Rasaboxes - Treinando as emoções*, 2023.



Fotos: Leticia Olivares, Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão, 2023.

E, falando sobre a oficina, foi interessante que tinham atores experientes e um iniciante. Então, mais uma vez, eu pude perceber como o *Rasaboxes* traz essa capacidade de nivelar principalmente as relações em cena das pessoas que estão participando independentemente da sua experiência.

[...]

[Com isso] Já temos um panorama de como eu aplico a técnica.

Encerramento

Quero fazer uma observação sobre um princípio que eu uso muito em todas as encenações, que

é o princípio da⁵⁷ [...] *Omissão/redução*, um princípio da Antropologia Teatral de Eugenio Barba [...] e que “se destaca sua qualidade de limpar os excessos ilustrativos” (RODRIGUES, 2014, p. 67). Assim, tudo que eu trabalho nas *rasas* com os atores, essas “formas formais” que acabam ficando engessadas, eu aplico o princípio da omissão, limpando, limpando cada vez mais, muitas vezes deixando só em expressões, em gestos minúsculos ou as iscas [osteo]musculares, das quais eu já falei [...], pedindo para que as acionem na hora da fala ou da cena, da ação e aquilo extravasar sem, necessariamente, precisar de uma forma excessiva para ser demonstrado.

Então, as aplicações pedagógicas e encenações que seguem baseadas na dramaturgia corporal [por meio do *Rasaboxes* aliado à minha pesquisa sobre a Antropologia Teatral], fazem com que eu investigue ainda mais essas formas de atuar em cena, de me relacionar com a direção, com a encenação, com a configuração dos materiais.

[Concluo, exclusivamente para este artigo, que o movimento não é linear, só de uma técnica para atingir um resultado, mas também de amadurecimento da aplicação: cada projeto traz novos focos e complexificações. O uso do *Rasaboxes* é ferramenta pedagógica que vai de equalização de recursos e linguagem, passa por suporte físico-emocional, encaminha construção estética, até virar dispositivo ético-estético de criação ao ampliar a autonomia da direção e dos intérpretes na relação com o material psicofísico e seu aproveitamento na encenação.]

Eu esclareço que, aqui, não coloquei “em foco os resultados, mas o processo de verticalização no entendimento/vivência dessas possibilidades, que se traduzem em uma linguagem que me faz sentido no nível límbico” (RODRIGUES, 2014, p. 15), que me geram rotas que me levam a percorrer **destinos** e chegar nesses **encontros**; e isso justifica todo o investimento de uma vida dedicada ao estudo [de atuação, direção e] de fazer arte.

Além disso, há a identificação com um teatro que é feito à margem, sem visibilidade ou apoio (RODRIGUES, 2014, p. 15); fazemos parte desse “Terceiro Teatro”⁵⁸, também nomeado por Barba. E [ainda], o comprometimento ético e estético que está implícito no fazer teatral e que, muitas vezes, fica oculto e não entra na seleção final do que vai à cena, estando, entretanto, nas camadas daquela construção como sedimento fundante de uma realização cênica que não parte de um texto dramático, mas que vai sendo edificada ao longo da dedicação a um fazer conjunto e constante do ofício.

“É pertinente avisar ainda sobre uma graduação em Letras” — então aceito *jobs* [de revisão textual] [risos] — “entremeio à formação teatral e uma característica ‘tripolar’ entre o rigor da escrita, a pretensão teórica e a vontade de ser artista” (RODRIGUES, 2014, p. 15).

⁵⁷ Digressão na fala, reposicionada aqui para maior fluidez do texto: “A gente falou hoje, alguém falou ontem, também, acho que a Ana [Achar, atriz, diretora, professora da UNIRIO, e pesquisadora em teatro] do *desequilíbrio* ou *equilíbrio precário* que eu também uso bastante [nos treinamentos]”. Sobre esse princípio cf. RODRIGUES, 2014, p. 66, 152.

⁵⁸ Noção fundada por Barba “lapidada ao longo das relações com o teatro latino-americano e chegando à dimensão que se refere à ética como pilar das práticas teatrais, tanto do passado quanto do presente, [...] que buscam um sentido autônomo e pessoal” (RODRIGUES, 2014, p. 43).

Obrigada.

REFERÊNCIAS

BODAS de Ouro. Peça teatral inédita de Rogério Favoretto. Direção: Leticia Olivares. Produção e realização: Arautos Cênicos. Elenco: Cristina Guimarães e Rogério Favoretto. Projeto contemplado pelo ProAc LAB 36/2020. 1 vídeo (52 min 46 s). Publicado pelo canal Cia Teatral Arautos Cênicos. 17 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iX5WnWX756s>>. Acesso em: 17 abr. 2025.

BRASIL. **Lei nº 14.017** de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Disponível em <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=14017&ano=2020&ato=8fcATQE9EMZpWTd14>>. Acesso em: 15 abr. 2025.

CADU de Castro. **Como eu matei a minha filha**. Crônica. 8 ago. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1065711430254585&set=a.105007179658353&_rdc=1&_rd_r>. Acesso em: 18 abr. 2025

COMO eu matei a minha filha. Projeto teatral Como eu matei a minha filha. Projeto teatral aprovado pelo Edital de apoio a Múltiplas Linguagens - 2ª edição SP – SMC. Out. 2022. Disponível em: <<https://www.instagram.com/comoeumateiaminhafilha/>>. Acesso em: 18 abr. 2025.

ENTREVISTA Exclusiva com Antonio Genco | Série Coletivos Teatrais Paulistas Ep. 01. Juliana Calligaris entrevista o fundador da Cia. 1 vídeo (28 min 26 s). Publicado pelo canal Cia Trilhas da Arte, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/TKkih8ZV4zg?si=gzoJ8H4_QuyH-Znf>. Acesso em: 19 abr. 2025.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HEMISPHERIC INSTITUTE. **Richard Schechner**. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/387-rschechner.html>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

JANELAS para uma mulher. Direção e orientação: Leticia Olivares. Atriz: Juliana Calligaris. Produção: Juliana Calligaris e Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas. Edição: Cinemaré. Projeto contemplado pelo Proac Editais 02/2020 e edital ProAC Expresso Lei Aldir Blanc Nº 36 (2020) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. Ribeirão Preto, Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, 2021. 1 vídeo (46 min 39 s). Publicado pelo canal Juliana Calligaris. 5. Set. 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/iXT5EYCxYcg?si=BhcvLK1sfwKlzR8F>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

I SEMINÁRIO Internacional de *Rasaboxes* – Brasil. Conheça Michele Minnick. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0AOqN8POAi/?img_index=1>. Acesso em: 19 abr. 2025.

MINNICK Michele; COLE, Paula Murray. O ator como atleta das emoções: o *Rasaboxes*. Tradução de Ana Bevilaqua e Marcia Moraes. **O Percevejo** – Online, v. 3, n. 1, 2011. Disponível em:

<<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797/1460>>. Acesso em: 5 fev. 2025.

ODIN Teatret. **Odin Teatret** – Home – About. Disponível em: <<https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ODIN Teatret. **Eugenio Barba** – Home – About. Disponível em: <<https://odinteatret.org/index.php/eugenio-barba/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

RODRIGUES, Leticia Maria Olivares. **Em um corpo só: crônica de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do Odin Teatret**. 2014. 223f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-163239/>>. Acesso em: 5 mar. 2025.

SÃO PAULO. **Edital No 20/2022/SMC/CFOC/SFA**. Prefeitura do Município de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura- Edital de Apoio a projetos culturais de Múltiplas Linguagens - 2a Edição, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Vte3DuCbbq0sYm2Ofgkj50H_A1k7sjfz/view>. Acesso em: 18 abr. 2025.

SARMENTO, Júlia Peredo. **Enlouquecer o Rasaboxes**: produção de intensidades no trabalho do ator. 2015. 270f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza (CE), 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/14632>>. Acesso em: 7 mar. 2025.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. **The Drama Review**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2001. vol. 45 n. 3, p. 27-50. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/pub/6/article/33086>>. Acesso em: 5 fev. 2025.

TEATRO Estrada. Site do grupo. Disponível em: <<https://teatroestrada.com.br/>>. Acesso em: 18 abr. 2025.

THE MAGDALENA Project. **O Magdalena Project** - rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo. Disponível em: <<https://themagdalenaproject.org/pt-br>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

VÉRTICE Brasil - Festival Internacional de Teatro Feito por Mulheres. **vb2010**. Disponível em: <<https://verticebrasil.wordpress.com/vb2010/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.



***BHAKTI, BHAVA E RASA:*
DEVOÇÃO, ESTADO EMOCIONAL, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

***BHAKTI, BHAVA Y RASA:*
DEVOCIÓN, ESTADO EMOCIONAL, EXPERIENCIA ESTÉTICA**

***BHAKTI, BHAVA AND RASA:*
DEVOTION, EMOTIONAL STATE, AESTHETIC EXPERIENCE**

Nara Waldemar Keiserman¹

<https://orcid.org/0000-0001-7539-0179>

RESUMO

Relato de experiências conectadas com os conceitos de *bhakti*, *bhava* e *rasa*, vivenciados em Oficina orientada por Michele Minnick na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-Unirio, na cidade do Rio de Janeiro-RJ (2010), no I Seminário Internacional de *Rasaboxes*, Indaiatuba – SP (2024) e na criação do espetáculo teatral denominado “9”, com direção e dramaturgia de Demetrio Nicolau, estreado em agosto de 2024 no Instituto de Psiquiatria da UFRJ – IBUP, no Rio de Janeiro-RJ. A escrita está inserida na prática (como) pesquisa, que acolhe reflexões nascidas nos e dos atos de criação em sala de aula, de ensaio e na cena. Adota uma linguagem confessional e explora intersecções entre espiritualidade e prática teatral.

Palavras-chave: Devoção, Experiência, Emoção, Criação Cênica.

RESUMEN

Relato de experiencias relacionadas em los conceptos de *bhakti*, *bhava* y *rasa*, vividas em Taller orientado por Michele Minnick em la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-Unirio, em la ciudad de Río de Janeiro-RJ (2010), em el I Seminario Internacional de *Rasaboxes*, Indaiatuba – SP (2024) y em la creación del espectáculo teatral denominado “9”, em dirección y dramaturgia de Demetrio Nicolau, estrenada em agosto de 2024, em el Instituto de Psiquiatria de la UFRJ – IBUP, em Río de Janeiro-RJ. La escritura se inserta em la práctica (como) investigación, que acoge reflexiones nascidas

¹ Professora titular na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio, atuando na Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC. Possui Licenciatura em História pela UFRGS, Bacharelado em Diretor de Teatro pela UFRGS, Mestrado em Artes: Teatro pela USP, Doutorado em Teatro pela Unirio, Pós-doutorado pela Universidade de Lisboa, Pós-Doutorado pela Unicamp. É líder do Grupo de Pesquisa Artes do Movimento e membro do Laboratório Artes do Movimento e do Grupo de Pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas. Possui publicação de capítulos e artigos nos seguintes temas: ator rapsodo, linguagem gestual, teatro narrativo, pedagogia de criação, pedagogia da atuação, teatro e espiritualidade. Tem trabalhos como atriz, encenadora, diretora de movimento e preparadora corporal de elencos.

em y a partir de los actos de creación em el aula, el ensayo y el escenario.

Palabras clave: Devoción, Experiencia , Emoción, Creación Escénica

ABSTRACT

Narrative and reflections on experiences connected with the concepts of *bhakti*, *bhava* and *rasa*, performed in a Workshop led by Michele Minnick at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-Unirio, in the city of Rio de Janeiro-RJ (2010), at the I International Seminar of Rasaboxes, Indaiatuba – SP (2024) and in the creation of the theatrical play called “9”, directed and written by Demetrio Nicolau, premiered in August 2024 at the Instituto de Psiquiatria de la UFRJ – IBUP, in Rio de Janeiro-RJ. Writing is inserted into practice (as) research, which welcomes reflections born in and from creative acts in the classroom, in rehearsals and on stage.

Keywords: Devotion, Experience, Emotion, Scenic Creation

Introdução

Escrevo (falo) do lugar da experiência, do vivido. Como afirmei em outro lugar, só compreendo o que me passa pelo corpo — movimentos, gestos, coração. E neste percurso, chego ao lado intelectual da mente no próprio momento do vivido, imediatamente após ou quando algum estudo vem elucidar o que vivi — e como isso é bom! O corpo exclama: “Ah”!² Atrevo-me a tratar aqui de coisas que me afligem, no sentido de ter dúvidas não sobre o vivido, mas se estou neste momento, neste ponto do já vivido, apta a compreender intelectualmente e, portanto, autorizada a escrever a respeito.

Ainda assim, peço para quem estiver aqui lendo/ouvindo que o faça de modo a estar em estado de recepção perceptiva, que envolva/abraça movimentos, gestos e coração; que absorva a escuta das palavras, percebendo com que voz elas chegam aos ouvidos, que movimentos e gestos pedem e provocam, como seu coração as acolhe.

Trago conceitos que venho aprendendo através de estudos e vivências em Yoga da Voz³, *Rasaboxes*⁴ e com a recente criação, o espetáculo “9”. São conceitos concebidos há milhares de anos⁵, registrados em sânscrito e que, traduzidos para nossa língua, têm seus sentidos inevitavelmente reduzidos. É justamente a amplitude, o alcance dos sentidos possíveis, a espiritualidade como parte inseparável da arte que me atraem e iluminam — aqui encontro chão, abrigo e a sensação e certeza de

² Segundo Alba Lírio), “Ah” é uma das cinco sílabas do mantra do guerreiro tibetano. E significa “clareza, determinação, firmeza, mente”. Anotação da autora em sala de aula (2025) com Alba Lírio: diretora no Brasil da The Vox Mundi School of the Voice. No Projeto Companheiros das Artes e da Natureza dedica-se a criações, pesquisa, transmissão no campo da música, especialmente de matrizes indiana e afro-brasileira e das artes integradas. É escritora, com cinco livros publicados e autora de operetas para teatro e vídeo.

³ Tenho estado em Retiros, Imersões, Convivências, Oficinas, Parcerias com Alba Lírio e Sylvia Nakkach.

⁴ Oficina orientada por Michele Minnick em 2010, I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR, em 2024.

⁵ *Natyashastra* foi escrito provavelmente entre os anos 200 a.C. e 200 d.C.

que “está tudo certo”. Assim, embora com duas limitações assumidas: meu entendimento e o idioma, encontro impulso para o que segue.

Observação (que me entristece ser necessária): recentemente, numa sala de aula de pós-graduação, ficou evidenciada a visão equivocada de jovens estudantes que não distingue espiritualidade (parte constituinte do ser) de religião (conjunto de dogmas, preceitos e rituais impositivos). Este artigo (assim como minhas práticas de vida nunca apartadas da arte de que estou investida) está francamente, afirmativamente, inequivocamente mergulhado nas espiritualidades.

Como já evidenciado, este artigo tem um caráter confessional — e desde já preciso confessar que não “trabalho” com *Rasaboxes*, que não consta do programa das aulas de Corpo que tenho dado. Tal modo confessional de escrita foi iniciado em 2025, com artigo publicado na revista *Urdimento, Há luz aqui, confissões*⁶ e se mostrou adequado aos conteúdos, ideias, pensamentos, angústias, descobertas, entaves, dúvidas, alegrias, dificuldades que me apetece comunicar e me soam comuns a tantas de nós. Duas premissas já estão dadas no uso dos verbos apetece e soar, não por acaso referentes a dois dos nossos sentidos, paladar e audição, língua e ouvidos, prazer, prazer, prazer. Associo o saborear não só aos gostos, mas também à lentidões — e aí fica ainda melhor. Saboreia-se o que se come/absorve lentamente, os gostos se modificando, o sólido virando líquido. Aprendi na macrobiótica o que já gostava de fazer: mastigar por muito tempo (40 vezes), reter na boca o alimento até que ele decida ser engolido — como na respiração, em que é o corpo que decide quando respirar, o alimento se joga para dentro. É o exercício de confiar na inteligência corporal ou na inteligência divina, como preferir. Associo as vagarezas às invisibilidades, às sombras:

Implico com a ideia de tornar visível invisível — o invisível quer permanecer assim, invisível. [...] Escuto o mistério, a sombra, o invisível, o invisual dizendo: me deixa quieto. Quietude, em primeiro lugar. Na quietude, o prazer, o gozo, o gosto, sim, de olhar e ver. Cito Gonçalo M. Tavares no seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*, na página 22: “Se o que merece ser visto está escondido não precisas de olhos. É isso?” (KEISERMAN, 2024).

E me vêm o impulso/desejo de partilhar, não resistindo às belezas da língua portuguesa, manifestadas por Saramago: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”⁷ (SARAMAGO, 1995. Epígrafe do Ensaio sobre a cegueira, citando o *Livro dos Conselhos* de El-Rei D. Duarte) e por Quintana (*apud* Gohn, 1994, p. 11):

Eu sonho com um poema
Cujas palavras sumarentas escorram

⁶ Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015100>>. Acesso em: 11 mar. 2025.

⁷ Disponível em: <<https://www.pensador.com/frase/NTIwODY3>>. Acesso em: 13 mar. 2025.

Como a polpa de um fruto maduro em tua boca,
 Um poema que te mate de amor
 Antes mesmo que tu lhe saibas o misterioso sentido:
 Basta provares o seu gosto...

Tríade

O princípio, como apontado no título, é *bhakti*. Entre as possíveis traduções, escolho “caminho para a devoção”, ou simplesmente “devoção”, que considero irmã gêmea do impulso, aquilo que me/nos faz mover, sendo este primo dileto da ação de transformar. “Repetir, repetir, até ficar diferente”, parafraseando o sábio poeta Manoel de Barros. E, sim, o único modo como posso conceber o trabalho de qualquer artista. Insisto, sem parentesco com religiosidade. Mas, sim, com Fé. A tal da Fé Cênica, que aprendemos com o Mestre Stanislavski. A confiança no trabalho, na Arte. Soa piegas? Pois, como dizem os portugueses.

Em *Conexões entre pedagogia do ator e caminho espiritual* (2018), afirmo minha fé no mantra esforço, dedicação, disciplina:

Entendo que o esforço realizado com dedicação e disciplina aproxima o exercício do ator do ato devocional, praticado como necessidade interior, como impulso vital, como ritual oferecido à Arte e colocado a serviço de um bem maior: a sociedade ou o cosmos. É uma atitude de livre escolha e exige um comprometimento que pode ser exercido no dia a dia, em sala de aula, em ensaio, na cena (KEISERMAN, 2018, n.p.).⁸

Quando cheguei à Yoga da Voz, acolhida nas aulas de Alba Lírío, vinha experimentando uma cena performática habitada pelo que chamava de “teatro e espiritualidade”⁹. Com Alba¹⁰, entre outras maravilhas, encontrei *rasa* como um dos fundamentos da prática vocal. Encantada, fui tomada pelo que me era oferecido como uma degustação suprema, divina.

Da minha coleção de definições de *rasa*, absorvidas depois de ter experimentado, encontro acolhimento em:

Os antigos críticos indianos definiram a essência da poesia como *rasa* e por essa palavra eles queriam significar um gosto concentrado, uma essência espiritual de emoção, uma estesia essencial, **o prazer da alma** nas fontes puras e perfeitas da emoção (SRI AUROBINDO, 1972h p.233 *apud* GOHN, 1994, p. 115. Destaque da autora).

Para Khokar (1985, p. 241): A palavra 'rasa' escapa a uma definição precisa, mas ela implica "a experiência estética". Trata-se de uma experiência pura, rica, poderosa e momentânea que se manifesta inteiramente dentro do ser de alguém e que pode ser igualada **ao êxtase da alma**"

⁸ Disponível em:

<<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3943.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁹ Uma das etapas da pesquisa *Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual* (2011) desenvolvida na Unirio e recentemente finalizada.

¹⁰ Aprendi com Eleonora Fabião (2024) a referir às pessoas pelo primeiro nome. Procedimento que passei a adotar.

(GOHN, 1994, p. 119. Destaque da autora).

Sobre *bhava*:

Bhava é "o hálito divino", é a condição para a percepção da Graça. Diz-se tanto dos espaços e ambientes quanto dos estados mentais favoráveis à intervenção divina, no nosso caso fundamental para a existência de **uma arte espiritual** (LÍRIO, informação oral, 2024. Destaque da autora).

Sobre a permeabilidade entre *rasa* e *bhava* e pensando na cena: *bhava* (estado emocional da/o artista) resulta em *rasa* (no espectador) e imediatamente essa se converte em *bhava*. Do mesmo modo, mergulhado em *rasa* a/o artista atinge *bhava*. É um círculo contínuo de produção de prazer: fruição da arte e mergulho num estado perceptivo, emocionado. Na Yoga da Voz, os estados emocionais (*bhava*) brotam do puro som, do envolvimento comprometido e harmonioso entre mente, corpo e voz. Está-se no campo do Naada Yoga¹¹. Na entonação de mantras e ragas, parte do repertório da Yoga da Voz, as linhas melódicas produzem *bhava* e *rasa*.

Tomada por *bhakti*, mergulhando em *bhava*, *rasa* surge como uma dádiva que se manifesta em *bhava*. Para que isso aconteça, precisamos do desejo destemido de transformação, de lentidões e esvaziamentos internos. Permissividade e bonança; entrega e bem-aventurança. Sentir engrandece.

A tríade *bhakti*, *bhava* e *rasa* sustenta a ação artística, o ato performativo que se faz sem esperar um resultado determinado. É como um Seva, o serviço desinteressado oferecido ao Guru. Com “sem saber no que vai dar” afirmo que o valor do ato está em si mesmo, que nunca se sabe o que vai gerar em quem oferece e em quem recebe, pessoas e ambientes. E aí está parte da beleza, aí está a beleza. Não há garantia alguma de nada. Apenas da entrega, o que é uma escolha. Ah, o livre arbítrio, a liberdade de ser o que se é. Pare tudo e pense nisso. (Tenho exercido a escrita como um diálogo franco entre quem escreve e quem lê, quem fala e quem escuta). Diálogo. Franco. Palavra. Escuta. Respiração. Pausa. Sentir engrandece.

Seminário

Assim, fui para o I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, em Indaiatuba – SP (2024), com as funções de orientar parte da Oficina “Sabores do Corpo”, com minhas colegas da Unirio, Profa. Dra. Adriana Bonfatti e Profa. Dra. Joana Ribeiro e de participar do lançamento do livro *Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena* (Bonfatti, Ramos *et al*, 2021).

Na Oficina, estava encarregada de orientar dois momentos: acolher as alunas/os alunos na porta

¹¹ “Naada Yoga é [...] meio hábil para desenvolver a conexão com o som como vibração, vibração como energia e energia como força vital, ou prana. [...] Em Naada Yoga, as palavras não estão vinculadas aos significados — são apenas sons” (NAKKACH, 2012, p. 121-122).

de entrada da sala, explicando que o trabalho já começava ali e que o preparar-se (largar suas coisas, trocar de roupa etc.) já fazia parte de um estar em estado de criação, deixando-se envolver com o ambiente (espaço, pessoas, música), com gestos dançados. Surpresa e pronta adesão. E, mais adiante, propus a realização de ásanas da Yoga Suksma Vyayama, com foco principal em respiração, equilíbrio dos meridianos e alinhamento dos chacras, em busca de estado de corpomente almejado para a entrada no tabuleiro do *Rasaboxes*.

Para o lançamento, optei por uma ação performática, realizada logo após a contextualização da concepção do livro, autoras/autores e os conteúdos dos artigos por Adriana e Joana. Selecionei trechos dos artigos de Adriana e Michele, de Joana e os Agradecimentos, e a eles associei outras textualidades literárias.

Assim, após a leitura de trecho do artigo *Ator como atleta das emoções* (2021, p.75), de Adriana e Michele, segui com *Bucólicas*, de João Gilberto Noll (2003, p 135), por perceber em ambos a energia da Terra, com *rasa vira*, sendo a ideia de vigor, de energia vital, uma possível tradução:

Nos últimos anos, tenho preparado atores profissionais associando o *Rasaboxes* a outras práticas somáticas, como Laban/Bartenieff, BMC e ecosomatics. [...] O termo *ecosomática* é usado para descrever a integração e interatividade, essenciais, entre os vários níveis do “corpo”, nosso corpo individual - soma - as vastas ecologias contidas em nossa comunidade, também conhecidas como “corpo social” ou “corpo político”, e nosso “corpo” planetário maior, a Terra, que fornece a base para todos eles. Repadronizar um relacionamento saudável com a experiência somática única de nossos próprios corpos é considerado tanto uma base de cura quanto um portal para experimentar nossa conexão com a comunidade e com a Terra (BONFATTI; MINNICK, 2021, p. 81. Destaque das autoras).

Em seguida:

Pôs-se a correr, cabelos esvoaçantes feito um estandarte de si mesma, afinada com os trovões sobre a sua cabeça, pouco importando o risco de um raio liquidá-la de uma vez por todas. Com qualquer tempo seguiria por ruas em direção nenhuma. Ou talvez não, quem sabe parasse como fazia de fato nesse instante em que o sol voltava com mais ímpeto. Pararia ali naquele lugar baldio, onde se destaca uma égua pangaré no meio dos juncos à beira do canal. É ali que ela pára, abraçando-se ao pescoço faiscante do animal, que se "incendeia, sim, e com a cidade inteira" – ela grita entre buzinas e blasfêmias, sentindo-se em chamas, ardendo em fogo, triunfante! (NOLL, 2003, p. 135).

Principalmente, saboreei as Oficinas de *Rasaboxes* oferecidas por Ana A., Anna Beatriz, Adriana B., Adriana M., Henrique, Júlia, Juliana, Joana, Michele, Reiner.¹² E me entendi como *rasika* — espectadora cocriadora.

Rasika: o ouvinte esteta. *Rasika* é o termo tântrico da linhagem *shivaista* de Kashmira, Índia, que o filósofo Abhinavagupta (950d.c) empregou no campo da teoria estética. Um verdadeiro *Rasika*, ou esteta, seria capaz desse engajar com as emoções presentes na música, ou

¹² Ana Achcar, Anna Beatriz Wiltgen, Adriana Bonfatti, Adriana Maia, Henrique Fontes, Júlia Sarmento, Juliana Caligaris, Joana Ribeiro, Michele Minnick, Reiner Tenente.

dança/teatro, tornando-se um *sahrydaya*, afinando-se com a *rasa* da obra de arte. A palavra *sahrydaya* aí significando “**estar em coração**” (LIRIO, entrevista concedida a autora, 2025).

O que eu vi, escutei, senti, percebi, a minha experiência estética foi necessariamente subjetiva (e há algo de trágico nisso). Qual *rasa* resulta em cada momento em que os *boxes* vão sendo ocupados, conforme as propostas e possibilidades expressivas de cada jogador? É diferente para cada *rasika* e se expressa desde a transformação, do “mudou a minha vida”, “tremi inteira”, “não conseguia respirar”, “chorei muito” até o “sei lá, não gostei”, “achei chato”, “não sei para o que serve”. De minha parte, fiquei fascinada, quiquei na cadeira, ri, chorei, amei aquelas pessoas, agradei por estar ali.

Fiz poucas anotações escritas, o que significa que minha ação intelectual se deu ao nível do coração. Não queria parar de ver/escutar/saborear o que estava acontecendo. E pronto. Está feito, está vivido, está experimentado. É meu e ninguém tasca. Sim, sentir engrandece.

“9”

Preenchida pelo que vivi no Seminário, tomei coragem para encarar a composição de nove personagens, cada uma inspirada em uma das nove *rasas*.

Foi assim:

Parece coisa inventada, mas é verdade. Demetrio Nicolau, companheiro na vida e na arte (não sei mais qual a diferença), numa noite de insônia concebeu a ideia:

A personagem é uma ex-atriz de 85 anos, que trabalhou com Dulcina de Moraes e Bibi Ferreira e após sofrer episódio traumático começa a desenvolver múltiplas personalidades. O diagnóstico oscila entre esquizofrenia e transtorno dissociativo de identidade. Ela só sai de seu estado catatônico quando entrega seu corpovoz, de maneira compulsiva, a personagens femininas clássicas da literatura dramática, cada um deles dominado por uma das nove *rasas*.

O trabalho se dividiu nas etapas:

1) seleção de peças e personagens femininas, relacionando sempre com *rasa* (não pensávamos em termos de *bhava*); 2) seleção do trecho de cada peça, considerando o que me apetecia falar, o que parecia caber na minha boca.

A primeira seleção abrangeu cerca de 20 peças. Finalmente, após cerca de dois meses de pesquisas, leituras e discussões, chegamos à seguinte seleção, aqui indicando a que *rasa*, em tradução certamente limitadora, nos parecia corresponder cada trecho escolhido:

Édipo Rei, de Sófocles: “Jocasta” - Espanto / *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand: “Roxane” - Amor / *Escola de Mulheres*, de Molière: “Inês” - Humor / *A Gaiivota*, de Tchecov: “Nina” - Tristeza. / *Macbeth*, de Shakespeare: “Feiticeiras” - Fúria / *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Brecht: “Mulher Judia” - Terror / *Medeia*, de Eurípedes: “Medeia” - Aversão / *Antígona*, de Sófocles:

“Antígona” - Vigor / *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho: “Margarida” - Serenidade.

3) Ensaios e apresentações.

Confesso que precisaria ter feito um número maior de apresentações. Foram 22 até o momento desta escrita, realizadas no Instituto de Psiquiatria da UFRJ – IPUB, no Rio de Janeiro, outra no laboratório do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (Neepec/ UFMG), com previsão de outras 16, agendadas para junho deste ano de 2025, na Sala Preta do Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Precisaria não só de um número maior de apresentações como de mais distância temporal, para compreender e me ver de fora vivendo aquilo tudo. Sim, aquilo tudo, um tudo que é muito. Sinto que vou precisar voltar à essa escrita daqui a algum tempo, quando tiver compreendido melhor o que se passa comigo, o que me passa quando estou ali, enquanto estou ali, na cena. No momento, a imagem que tenho do que vivo ali, passando sucessivamente por nove *bhavas* e *rasas*, é de estar em um carrossel, montada no cavalinho, sendo movida em círculos simultaneamente nas dimensões vertical e horizontal, em velocidade cada vez mais acelerada. Prazer e perigo. Coração acelerado e respiração como um ato de existência. Está no *Natyashastra*:

Os estados emocionais (*bhava*), que procedem daquilo que é congênere ao coração, são a fonte da experiência estética (*rasa*) e invadem o corpo assim como o fogo se espalha sobre a madeira seca (NS, VII, Bharata, 2020, p. 350 *apud* PEREZ JUNIOR, 2015, p. 98).

A escolha das peças foi determinada em parte por um desejo de atriz. Escolhi aquilo que eu achava que ia gostar de falar, cada personagem com suas especificidades. Difícil. Eu vinha de experiências recentes em que a criação da cena passava pelo caminho das intuições, no sentido mesmo de inspiração — em conexão com a Grande Força Cósmica do Amor Universal, pisando no solo sagrado do palco, confiando e agradecendo, era me deixar agir em corpo-espírito, corpovoz. Falei sobre isso no artigo já citado e em *Em busca de uma pedagogia dos afetos e de uma peça-meditação* (2021)¹³.

Aqui, isso não tinha lugar. E eu não conhecia mais o caminho das racionalidades, do pensamento vindo na frente, da execução rigorosamente pormenorizada de gestos, trajetórias, tempos e mais, muito mais.

Cada personagem tem sua voz, desenhos gestuais e de locomoção específicos. Exemplos: com uma voz anasalada e aguda, a locomoção de Mulher Judia é inspirada na personagem Hedwig Höss, criada pela atriz Sandra Hüller, no filme *Zona de Interesse* (2023), com roteiro e direção de Jonathan Glazer. As principais características são as pernas afastadas e passos largos, o peso do corpo

¹³ Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19423/12818>>. Acesso em: 13 mar. 2025.

balançando de uma perna para outra a cada passo. A isso, acrescentei movimentos laterais de cabeça, gestos enfáticos com a mesma característica: largos e afastados do corpo. Suas trajetórias sempre em linhas retas. Em contraste, Nina com voz aguda e suave, tinha uma locomoção curta, rápida, gestos miúdos e perto do corpo, locomoção sempre em espirais. Nas duas personagens, longas pausas interrompem o texto, por motivos diferentes. Mulher Judia, pensando no que vai dizer para o marido e Nina, confusa, não sabe bem o que está fazendo ali. A pausa de uma é agitada, embora na imobilidade e da outra é uma suspensão aérea. Os gestos de Jocasta são retos, firmes, assim como sua postura ereta e sem locomoção. Enraizada no seu poder. Voz aproximada da minha, acrescida de firmeza e diretividade. A Feiticeira evolui ao redor da cadeira (único elemento de cena), como se fosse um caldeirão. Passos firmes, quase dançados, os pés esmagam o chão. As mãos por vezes seguram um bastão imaginário, os braços gesticulam em direções precisas, de onde vêm os elementos que engrossam o caldeirão. Pés *en-dehors* lembrando a segunda posição do balé clássico, joelhos semiflexionados, também apontando para fora. Voz grave, forte, rouca.



Figura 1 – Feiticeira: gestos fortes e decididos, aqui clamando aos céus em ato de magia, imbuída da rasa que a determina: fúria. Foto de Renato Mangolin (2024), Acervo Delicadas Criaturas.

Antígona tem as pernas bem afastadas, pés firmes no chão, nenhuma locomoção, mãos na cintura com os cotovelos apontados para fora, queixo levemente erguido. Fala com firmeza, num tom um pouco mais grave que o meu natural. O texto é interrompido e surgem gestos alusivos aos sentimentos, desenhados num *flash* e sustentados por tempos que variam entre longos e muito curtos. Roxane se move com leveza e agilidade, com gestos dançados em trajetórias em linha reta que nos seus pontos de chegada se tornam giros delicados, sua voz é aguda, suave, melodiosa.

Tais escolhas, de trajetórias, momentos e duração das pausas e de voz foram feitas pelo diretor, de acordo com minhas possibilidades, é claro, e muito esforço, tentativas, erros e acertos, dificuldades

em manter depois de conquistado.

Eu tinha que acessar, simultaneamente, composições corporais elaboradas em detalhes: posturas, gestos, andamentos, trajetórias e textos com vozes específicas em criações que não foram concebidos por mim — e sim determinadas pelo diretor, que sempre confiou que eu era capaz, que aqueles nove universos estavam presentes no meu campo criador. Confesso que em vários momentos eu quis desistir. Mas há uma força maior que nos sustenta: *bhakti*.

Rasas estão no trabalho em várias instâncias. Nas escolhas das peças, trechos e fundamento para a criação das personagens. Durante os ensaios, percebemos que a experiência estética despertada por *rasa*, poderia estar impregnada por várias *bhavas*, que “[...] um modo da experiência (*sthayibhava/rasa*) sempre será combinado com outros” (Perez Junior, 2015, p. 97).

Assim, por exemplo: *vira*, traduzido como coragem, aparece em “Antígona” misturada com *raudra*, raiva; *adbhuta*, admiração, de Jocasta por Édipo, com *shringara* (amor); *karuna*, a tristeza de Nina, com *bhayanaka*, medo aproximado de desespero.



Figura 2 – Nina: gestos perto do corpo, aqui evidenciando seu desespero, em ato mudo e contrito de dor. Foto de Renato Mangolin (2024), Acervo Delicadas Criaturas.

Tendo como referência o *Natyashastra*:

A eficácia do espetáculo ou da performance está no fato de toda a sua formalização nos âmbitos visual e sonoro, toda a sua dimensão de técnica corporal, musical ou poética, ser condicionada tendo em vista esse processo ou dinamismo formado por sucessivos estados, os quais são constitutivos da natureza humana e suas experiências no mundo (Perez Junior, 2015, p. 97-98).

Estreamos no IPUB. Lá, ainda há alguns poucos internos, chamados de clientes, hospedados em quartos muito próximos do auditório em que estávamos. É o Auditório Henrique Roxo e tem o formato das antigas salas de aula de anatomia, lembra o cenário dos filmes sobre Freud. Isto impunha

um tipo de experiência estética mediado por uma realidade consoante com a ficção da peça.

Este aspecto da fricção entre realidade e ficção é proporcionado não só pelo espaço físico da apresentação, uma instituição conhecida na cidade como lugar de tratamento de saúde mental, como o fato de a personagem adentrar a cena conduzida por um médico (o ator imprime grande veracidade) e, principalmente pela fala com que apresenta a personagem e os motivos por ela estar ali. Mas é uma citação ficcional de Bibi Ferreira que é decisiva:

Temos uma declaração da Bibi sobre um acontecimento de 1975, que consideramos a melhor pista para determinar quando o transtorno teria começado. Abre aspas: Foi uma decisão muito difícil de tomar. Laura Gomes era mais do que uma colega de trabalho. Eu a considerava uma amiga. Aconteceu durante os ensaios de *Gota D'água* em que Laura fazia o papel de uma vizinha. Diversas vezes, em vez de dizer as suas falas, dizia falas da minha personagem, como se estivesse numa espécie de transe. Fomos obrigados a substituí-la. Fiquei muito triste. Laura era uma pessoa tão alegre, tão comunicativa, certamente uma Pessoa de Teatro. Ela não merecia ficar assim. Fecha aspas (NICOLAU, 2024, p. 1).

Ouvi coisas como “Você chegou a entrevistar a Laura Gomes”? “Ela ainda está no Retiro dos Artistas”?¹⁴ “Eu a conheci quando estive no Retiro dos Artistas”!

Entre depoimentos espontâneos recebidos por escrito, copio aqui Monica Balboni, por trazer um tema importante que ainda não abordei, a “loucura”:

Desde a entrada na universidade, até o auditório do Instituto de Psiquiatria da UFRJ, o silêncio se faz pesado, os funcionários falam sussurrando, tudo antecipa um mergulho profundo no que será a loucura humana. Vivenciada com intensidade, a história de Laura Gomes, nos prende o fôlego do início ao fim. Meu corpo enrijecia a cada cena, respirando o mínimo possível, fiquei atenta de tal maneira que demorei para entender o tanto que essa peça me presenteou. Me fez refletir sobre a tênue fronteira que existe entre a nossa saúde mental e a possível e provável loucura.

Laura Gomes entra em cena numa caminhada muito lenta, arrastando os pés pelo chão, típica do efeito colateral de medicamentos, acompanhada pelo médico que a coloca sentada na cadeira, apática. Após alguns minutos (eu contava cinco respirações lentas) ao perceber a presença das pessoas, como que acorda e dá início ao seu delírio: as personagens se sucedem, seu corpo voz dá vazão à sua arte, que é sua única conexão com o mundo e, ao mesmo tempo, é o que a tira dele. Seu delírio é a sua voz, seu delírio é o seu refúgio — essa é a sua loucura, sua doença.

Há momentos, durante a peça, em que Laura entra neste estado de apatia, de estranhamento: interrompe o que está fazendo, olha ao redor sem perceber o que se passa e como um ato de salvação, volta a “delirar”.

¹⁴ Instituição que oferece moradia e atendimento completo a artistas idosos e/ou em situação de vulnerabilidade financeira e/ou emocional. Disponível em: <<https://retirodosartistas.org.br/>> Acesso em: 13 mar. 2025.



Figura 3. Já no final da peça, após delirar pelos nove personagens, neste momento tendo exclamado o grito de Medeia: “sou uma mulher desgraçada”, joga-se na cadeira em “ai, de mim!”, Com intenso e rápido movimento vibratório de tronco, Laura avista uma luz, interrompe-se bruscamente. Pausa e: “Pai, perdoai, eles não sabem o que fazem”. Em seguida, vai levando o tronco em direção ao espaldar da cadeira, com som gutural, para finalizar a peça com: “Deus, meu Deus, porque me abandonaste”. Foto de Renato Mangolin (2024), Acervo Delicadas Criaturas.

Como uma espécie de anexo, transcrevo o que enviei para a assessora de imprensa de “9”:

Quando Demetrio teve a ideia para a peça fiquei logo super animada. Nove personagens, nove emoções, nove clássicos! Um desafio, uma alegria. E que desafio! Gosto de pensar que somos como instrumentos musicais e para cada criação vamos acionando os tons, timbres, dinâmicas necessários. Pensar as cordas vocais como cordas de um instrumento e o corpo como seu suporte, são inseparáveis, são uma coisa só. O que vem antes: a postura, o gesto ou o som, a voz? É como o ovo e a galinha e na hora da criação, tanto faz.

Sempre trabalhei pelo corpo, sou uma pessoa do Corpo, dou aula de Corpo há muitos e muitos anos. Mas quando criamos o coletivo *Delicadas Criaturas*¹⁵, o que nos moveu foi trabalhar e oferecer experiências de Escuta, Voz, Som.

Em “9”, a voz veio antes. Decidida a voz das personagens, cada corpo foi se desenhando. Os desafios foram: encontrar a sonoridade emocional específica de cada uma e, uma vez acertada, manter. Ir encontrando, a partir da voz, uma postura, os detalhes gestuais adequados. E manter. O timbre, o tom, o andamento, as pausas emocionam. A música da voz emociona. Os gestos emocionam. O espaço emociona: quando me coloco na posição final de uma certa cena, com a postura, o gesto, eu choro.

O grande desafio é a disponibilidade, a entrega para vivenciar as nove emoções que se

¹⁵ O coletivo encenou *A minha nossa voz*, contos de Oscar Wilde (2021) e *Retratos da alma brasileira* (2023), artigos da jornalista Dorrit Harazim publicadas no jornal O Globo. Disponível em @delicadascriaturas. Acesso em: 13 mar. 2025.

manifestam e se tornam concretas no meu corpo que soa, no meu corpo musical.

REFERÊNCIAS

BONFATTI, Adriana; RAMOS, Enamar; TAVARES, Joana; MANHÃES, Juliana; KEISERMAN, Nara (Org). **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

GOHN, Carlos Alberto. **Sabor e som: Sri Aurobindo, tradutor indiano (a busca de um centro em Auroville e Savitei)**. 332f. Tese. Pós-graduação em Letras. Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

KEISERMAN, Nara Waldemar. Em busca de uma pedagogia dos afetos e de uma peça-meditação. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1–24, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0109. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19423>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

KEISERMAN, Nara Waldemar. Há luz aqui, confissões. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 100–108, 2015. DOI: 10.5965/1414573102252015100. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015100>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

KEISERMAN, Nara Waldemar. Conexões entre pedagogia do ator e caminho espiritual. *In: Anais do X Congresso da Abrace – Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas*, Natal, v. 19, 2018. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3943>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

NAKKACH, Silvia; CARPENTER, Valerie. **Solte a voz e saia pela vida cantando**. Trad. Alba Lírio. Rio de Janeiro: Lirioê, 2014.

NICOLAU, Demétrio. “9”. Texto teatral não publicado, 2024.

NOLL, João Gilberto. **Mínimos, múltiplos, comuns**. São Paulo: Francis, 2003.

PEREZ JUNIOR, José Abílio **Estados emocionais (bhava) e experiência estética (rasa): os conceitos tradicionais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos**. 354p. Tese. Doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião. Centro de Ciências Humanas. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

Site:

RETIRO dos Artistas. Disponível em: <<https://retirodosartistas.org.br/>>. Acesso em: 13 mar. 2025.



**MESA REDONDA DE ENCERRAMENTO:¹
I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES***

**MESA REDONDA DE CLAUSURA:
1.ER SEMINARIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES***

**CLOSING ROUNDTABLE:
1ST INTERNATIONAL RASABOXES SEMINAR**

Juliana Pablos Calligaris²

<https://orcid.org/0000-0002-6751-8643>

Joana Ribeiro da Silva Tavares³

<https://orcid.org/0000-0001-5608-4731>

RESUMO

Transcrição e edição da mesa redonda de encerramento do I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR, ocorrida em 27 de janeiro de 2024, na sede do Grupo de Teatro Estrada, em Indaiatuba/SP. Participaram da mesa as(os) artistas/palestrantes: Adriana Bonfatti, Adriana Maia, Ana Achcar, Anna Wiltgen, Joana Ribeiro, Júlia Sarmento, Juliana Calligaris, Henrique Fontes, Leticia Olivares e Michele Minnick. A partir de três questões: “O que ficou”, “O que se quer deixar marcado” e “O que se deseja para o futuro”, as(os) palestrantes discutiram sobre os desdobramentos do ISIR no Brasil. O debate enfocou a demanda de publicações em língua portuguesa, a realização de oficinas na modalidade *The Performance Workshop/TPW*, o descentramento regional na pesquisa e transmissão do *Rasaboxes* e a continuidade do seminário, revelando o estado da arte do *Rasaboxes* no Brasil, no modo como vem sendo praticado pelas(os) participantes.

Palavras-chave: I Seminário Internacional, *Rasaboxes*, desdobramentos

¹ Gravação na íntegra disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GTJfco975hM>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=JBdOhqU-H6Q>>. Acesso em: 10 out. 2025.

² Transcrição e edição. Artista-docente-pesquisadora em artes cênicas. Doutora em Artes Cênicas (2023), Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes – PPGAC/IA-UNICAMP, na linha de pesquisa “Poéticas e Linguagens da Cena”. Orientadora: Profa. Dra. Suzi Sperber. Bolsista Capes. Cofundadora da Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas de Campinas, criada em 1991.

³ Edição e revisão. Joana Tavares, Unirio Doutora em Teatro – UNIRIO (2007) com estágio doutoral em Dança – Paris8. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado Direção de Movimento: Trajetórias e Formação no PPGAC/UFOP. Atriz/bailarina e diretora de movimento. Profa. Associada na Escola de Teatro e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/PPGAC/UNIRIO. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento, Líder de Direção de Movimento e Dança (MOVIDA/GP/CNPq).

RESUMEN

Transcripción y edición de la mesa redonda de clausura del 1.er Seminario Internacional *Rasaboxes/ISIR*, celebrado el 27 de enero de 2024, en la sede del Grupo de Teatro Estrada en Indaiatuba, São Paulo. Las artistas/conferencistas que participaron en la mesa redonda fueron: Adriana Bonfatti, Adriana Maia, Ana Achcar, Anna Wiltgen, Joana Ribeiro, Júlia Sarmento, Juliana Calligaris, Henrique Fontes, Leticia Olivares y Michele Minnick. A partir de tres preguntas: "¿Qué queda?", "¿Qué queremos dejar atrás?" y "¿Qué esperamos para el futuro?", las ponentes debatieron sobre los avances de ISIR en Brasil. El debate se centró en la demanda de publicaciones en portugués, la realización de talleres en la modalidad *The Performance Workshop/TPW*, la descentralización regional en la investigación y transmisión de *Rasaboxes* y la continuidad del seminario, revelando el estado del arte de *Rasaboxes* en Brasil, tal como viene siendo practicado por los participantes.

Palabras clave: I Seminario Internacional, *Rasaboxes*, desarrollos

ABSTRACT

Edited transcription of the closing roundtable of the 1st International *Rasaboxes/ISIR* Seminar, held on January 27, 2024, at the Estrada Theater Group headquarters in Indaiatuba, São Paulo. The artists/speakers of the roundtable were: Adriana Bonfatti, Adriana Maia, Ana Achcar, Anna Wiltgen, Joana Ribeiro, Júlia Sarmento, Juliana Calligaris, Henrique Fontes, Leticia Olivares, and Michele Minnick. Based on three questions: "What remains?", "What impression do we want to leave?", and "What do we hope for the future?", the speakers discussed the developments of ISIR in Brazil. The debate focused on the demand for publications in Portuguese, the realization of more workshops in the form of *The Performance Workshop/TPW*, the regional decentralization of the research and transmission of *Rasaboxes* and the continuation of the seminar, revealing the state of the art of *Rasaboxes* in Brazil, as practiced by the participants.

Keywords: I International Seminar, *Rasaboxes*, developments

Figura 1 - “Mesa Redonda de Encerramento”

1º Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR, 27 de janeiro de 2024, Teatro Estrada, Indaiatuba, São Paulo.



Da esquerda para direita: Adriana Maia, Michele Minnick, Adriana Bonfatti, Júlia Sarmiento, Juliana Calligaris, Henrique Fontes, Leticia Olivares, Joana Ribeiro, Anna Wiltgen e Ana Achcar. Foto: *Print* da gravação, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GTJfco975hM>. Acesso em: 13 set. 2025.

Abertura – Juliana Calligaris:

Pessoal, boa noite! Muito obrigada por estarem aqui. Estamos encerrando o I Seminário Internacional de *Rasaboxes*. Uma iniciativa de dois grupos teatrais do interior paulista, a partir de um sonho em comum da Paloma Dourado e meu, que contaminou as nossas companhias. Em seguida, contagiou um monte de gente, graças à Michele Minnick, que trouxe para o nosso convívio, todos vocês, a partir de um intercâmbio realizado em 2022. Foi um momento de muito aprendizado, de grande realização artística para nós, aqui do interior paulista. Poder contar com vocês — pessoas que, além da vida acadêmica, têm uma pedagogia da criação artística — que pensam, para além da cena, na vida social, política e civil, ou seja, nas questões que nos interessam hoje no Brasil. É uma honra poder ter vocês aqui, agradecemos por isso. Vamos começar nossa mesa redonda, para refletir sobre algumas questões, desejando que possamos nos reunir novamente num próximo seminário. Como coordenadora geral de produção, aprendi muito. Eu nunca tinha produzido um evento desse porte — costumo produzir teatro — e aprendi bastante. Por isso comentei que: “Quando este seminário terminar, estarei pronta para começar”. Mas, como foi dito aqui — creio que pelo Reiner Tenente — não tem como “des-experimentar” o que foi experimentado. A experiência é dada pela própria experiência. E este seminário jamais teria acontecido só conosco. Por isso agradeço a todos que participaram do I Seminário Internacional de *Rasaboxes*, porque não adianta abrimos inscrição, termos uma estrutura de

produção e não vir ninguém. Agradecemos, igualmente, a todos e todas que representam o Grupo Teatro Estrada e a Cia Trilhas da Arte, responsáveis pela produção e organização deste evento⁴. Tendo feito essa abertura vou passar a palavra para a Leticia Olivares, que fará algumas proposições.

Leticia Olivares:

Sugiro que cada seminarista faça uma fala breve, a partir do trabalho desenvolvido, sobre três questões: “o que ficou”, “o que se quer deixar marcado” e “o que se deseja para o futuro”? Não precisa responder tudo, pode escolher, como uma provocação.

Henrique Fontes:

Eu não queria, mas vou começar [risos]. O bendito fruto... Entre as mulheres. Quero dizer, que é uma honra estar entre as mulheres. Não é a primeira vez que o *Rasaboxes* entrou na minha vida por um e-mail errado que chegou do *The Magdalena Project*⁵. Não sei por que, até hoje, ninguém sabe explicar por que esse e-mail chegou para mim. Mas era uma convocatória para um encontro em Florianópolis, em 2010. Claro que era só para mulheres, eu era o único homem [risos]. Quando eu escrevi, me candidatando, elas foram muito simpáticas, já no receptivo me disseram: “Mas, é claro, venha!”. E desde lá, tive essa grata experiência de estar entre mulheres. Porque parece óbvio, mas eu percebo isso do feminino ter encampado a responsabilidade de mudar esse mundo. Tem uma coisa que é do feminino, eu aprendi isso na convivência, da ação ser processual. Da responsabilidade, não só consigo, com o que se faz, mas com o coletivo, com os outros que virão. Isso é do feminino. Infelizmente, o masculino não age assim. Tem um mundo muito imediatista, objetivado, uma ação que termina ali. E é muito bom estar entre mulheres para lembrar que o mundo só vai continuar se a gente tiver esse pensamento feminino. Eu acho que o que eu levo, daqui, é essa sensação de cultivar o feminino, tê-lo presente em tudo que eu fizer. Este seminário tem desdobramentos que não percebemos agora. Estamos contaminados com atravessamentos intensos. Eu levarei essa intensidade de coisas e anotações que eu quero, ao chegar em casa, poder respirar, rever, pensar. Esse é o meu desejo, que esse seminário reverbere e ecoe ações. E tem a ver, para mim, com o que eu desejo para o futuro. Porque todo mundo está na vontade que tenhamos um segundo seminário. Porque ele não é “finalístico”, não termina em si. Ele é uma semente de algo que vai continuar e vai fortificar em muitos aspectos, em ações nossas no futuro. Eu desejo que esse segundo seminário seja permeado de inúmeras criações e

⁴ Agradecimentos para Virgínia de Oliveira, André Lupércio, Ieda Gomes, Bruna Frari, Jéssica Miranda, Nei (Claudinei) Zanachi, Leticia Olivares, Paloma Dourado, Rosana Ribas, João Rafael Alves e Esmeraldina Reis.

⁵ Disponível em: <<https://themagdalenaproject.org/pt-br>>. Acesso em: 11 set. 2025.

realizações. Não sei se ele vai ocorrer daqui a um ano, ou dois, ou mesmo em seis meses, mas será um presente. É isso. Eu preciso dizer obrigado.

Joana Ribeiro:

Eu acho que o que ficou ainda está presente, para podermos falar sobre, futuramente, no passado. Ainda que já não estejamos mais uns minutos atrás, ali, do lado de fora do Teatro Estrada, onde ocorreu a oficina de Michele Minnick. Eu penso no que nos une, hoje. O que nos fez virmos quando fomos convidadas. Quando a Michele nos colocou em contato com a Juliana Calligaris, nós falamos “sim” para algo que desconhecíamos. E vocês na plateia? O que traz vocês aqui? Eu tenho uma sensação que todos nós gostamos de “compartilhar” e isso é *rasa*. Mas compartilhar o quê? Aí, eu vou para a segunda pergunta, que é “o que se quer deixar marcado”. Eu acho que tem diversas questões nesse compartilhamento. Nós estamos juntas, mas, ao mesmo tempo, somos pessoas distintas, com diferentes abordagens no tabuleiro do *Rasaboxes*. E a terceira provocação, para onde pretendemos ir? O primeiro desejo é o da continuidade. Eu, particularmente, tenho muito desejo de experimentar o *TPW*, ou seja, o *The Performance Workshop*, o que vem antes do *Rasaboxes*, como um **pré-movimento rásico**. Penso ainda nessa pluralidade de abordagens do *Rasaboxes* que vivenciamos, durante essa semana, como um “corpo” que poderia originar uma publicação. Uma coletânea do que é a nossa experiência “plural” com o *Rasaboxes* no Brasil. Talvez, com um artigo histórico sobre a nossa trajetória, mas que tudo isso vire um corpo textual para que possamos compartilhá-lo em português. E, para finalizar, o próximo seminário, sim, ele deve continuar. Muito obrigada.

Leticia Olivares:

Eu queria falar do que ficou. É muito importante, para mim, conhecer as metodologias. Conhecer a forma que cada pessoa trabalha. Porque era como a Michele Minnick falou. Ela nem sabia que eu estava aplicando o *Rasaboxes*. E eu também não sabia que era tão importante o *Rasaboxes* no Rio de Janeiro. Isso foi fundamental para esclarecer mal-entendidos, no sentido de ter acesso às diversas nomenclaturas. Poder me aprofundar nesses conhecimentos e nas aproximações que cada pessoa traz com as suas próprias competências. Abrir esse leque de possibilidades da aplicação do *Rasaboxes* para entendermos como ele é feito em algumas partes do Brasil. O que fica marcado, desses encontros, é justamente essa coletividade e essa individualidade. Ter pessoas diferentes, fazendo trabalhos a partir de um ponto comum, mas com diversas histórias. E, isso, ao longo de um encontro que teve vontade de dar certo. Apesar de toda a intensidade da programação neste seminário, eu senti leveza nas relações,

resiliência entre as pessoas, como uma possibilidade de modo de existir. Temos que criar as formas de estar no mundo que queremos. E essa é uma forma que me agrada, porque envolve respeito, amorosidade, afeto e vontade que a coisa aconteça e dê certo. Desejo um próximo seminário para que possamos continuar trocando. Hoje, temos esse impulso da tecnologia. Poderíamos, pontualmente, fazer um encontro, *meet*, algo para deixar a “chapa quente”. E, já ir manejando nossos livros, artigos, para os quais me coloco à disposição. Desejo que possamos continuar essa jornada de divulgação e de aprofundamento dessa técnica que é muito mágica e prática para o profissional da cena. É isso!

Anna Wiltgen:

Vou partilhar uma imagem, porque eu fui ali atrás, no quintal do Teatro Estrada, voltei lá nas nossas árvores para dar uma conectada, fazer um agradecimento. Eu estava bem quieta lá, e me veio uma coruja. E fiquei uns 15 minutos com a coruja assim [espalmou uma das mãos para frente]. Quando eu voltei e contei para a Ana Achcar e para a Jéssica Miranda, que mencionou a sabedoria, a Ana Achcar disse: “Sabedoria, aprendizado, pessoas que querem crescer”. Eu me sinto contaminada com isso, porque, para mim, é um aprendizado. Eu saio daqui cheia de ideias. Eu estava embaixo da árvore, pensando nas ideias e agradecendo aos mestres, pedindo licença, agradecendo esse terreno onde eu pisei, com todo respeito. Eu vim para esse seminário, trazendo dois mestres. A proposta foi trazer o Sotigui Kouyaté⁶ e o *Rasaboxes*, ou seja, a Michele Minnick. São dois mestres, que eu não coloco no lugar de divindades inacessíveis. A Michele Minnick ocupa esse lugar da importância de ser a nossa mestra. Desde a primeira vez que eu tive acesso a ela, em 2010, acompanho o trabalho dela no Brasil. Destaco a generosidade de Michele, ao multiplicar este trabalho, a força dela conosco aqui, em Indaiatuba, partilhando. Porque foi um presente estarmos em Indaiatuba, e não no Rio de Janeiro, num seminário permeado por pessoas que se respeitam e desejam o crescimento, a sabedoria, num seminário “costurado” pelo afeto. Eu agradeço aos mestres, às mestras, ao lugar, afetividade, competência e generosidade de vocês que organizaram e abriram a casa para que pudéssemos viver isso. Espero que frutifique, porque somos todos artistas e pedagogos, dedicados ao teatro. Eu espero, inclusive, que o próximo seminário ocorra aqui e quando voltarmos, depois do tempo que for necessário para cada pessoa percorrer suas **estradas** e **trilhas**, que possamos voltar com nossos pensamentos renovados. E é isso.

⁶ Sotigui Kouyaté (1936-2010) – Ator, diretor, *griot* – mestre da palavra na tradição mali — colaborou muitos anos com o diretor Peter Brook (1925-2022), entre outros, atuando em inúmeras peças sob a sua direção.

Adriana Maia:

O que ficou para mim, que, na realidade, tem a ver com o que ficou marcado, é o que eu estava falando com o Henrique Fontes — o “entusiasmo”. O entusiasmo, na etimologia da palavra, é um Deus que tem dentro de cada pessoa. E acho que, muitas vezes, nos dias de hoje, não encontramos pessoas entusiasmadas, mas sim, objetivadas, o que nada tem a ver com o entusiasmo. A objetividade é um fazer contínuo, você fica parado lá no Beckett, “Esperando Godot”, aquilo não faz sentido. E o entusiasmo, pelo contrário, ele faz todo o sentido. E eu sempre fico me perguntando por que *Rasaboxes*. Eu acho que o *Rasaboxes* é um jogo entusiasmante. Porque você constrói universos, como as palavras escritas na parede: “universo” e “Deus”⁷. É um jogo que te entusiasma. Você encontra o Deus que está dentro de você. Por isso o *Rasaboxes* é ótimo para todo mundo. O que ficou e o que tem que marcar, é o desejo que vocês nunca percam o entusiasmo. Quando a gente perde o entusiasmo, nada faz sentido. Quando somos jovens, temos entusiasmo. A criança tem entusiasmo. Mas à medida que você vai ralando na vida, você vai perdendo esse entusiasmo. E isso é fundamental para qualquer artista. E é a partir de ter essa palavra “entusiasmo”, que faz sentido toda a questão da dinâmica do *Rasaboxes*. E o que virá, sei lá. Eu acho que tem que ter outro seminário, só que quando eu vou fazer algo novo, sempre invento encrencas, porque eu não gosto de me repetir. Por exemplo, eu estava falando com as demais professoras/seminaristas, que foi a primeira vez que eu fiz o melodrama no *Rasaboxes*. Eu trabalho com melodrama, eu gosto de trabalhar com a tipologia, mas eu nunca tinha aplicado numa dinâmica de dar aula. E eu falei: “ah, vai dar certo, sim!” [risos]. Eu sei, eu pedi uma coisa difícil. E acho que é fundamental termos o prosseguimento deste trabalho. Uma vez que ele frutificou tão bem no Brasil. Temos *Rasaboxes* em várias partes do Brasil, como no Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Natal. E não temos *Rasaboxes*, no estrangeiro, sendo feito em todos os lugares [Michele Minnick concorda]. O *Rasaboxes* é um jogo que “ficou” no Brasil, ele tem um lugar de dança, de molejo que faz todo o sentido aqui. Tem *Rasaboxes* em mais algum lugar no Brasil? Enfim, se entusiasmem!

Eluhara Resende Videira⁸:

Tem *Rasaboxes* com os professores Narciso Telles e o Eduardo de Paula na Universidade Federal de Uberlândia/UFU, Minas Gerais.

⁷ Adriana Maia aponta para as palavras escritas nas paredes do Teatro Estrada durante as oficinas do I Seminário Internacional de *Rasaboxes*. Ver em: <<https://sites.google.com/view/iseinarioderasaboxesbrasil/p%C3%A1gina-inicial?authuser=1>>. Acesso em: 10 set. 2025.

⁸ Eluhara Resende Videira, aluna participante do seminário, à época era aluna de mestrado na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, sob a orientação do Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva.

Júlia Sarmento:

Acho que eu vou pegar carona no seu entusiasmo, Adriana, porque eu sou muito entusiasmada com *Rasaboxes*, inclusive, sou da segunda geração no Brasil. Todos aqui são da primeira geração. Mas eu sempre estava lá no grupinho, dizendo: “Oi, **rásicas!** Tudo bem? Vamos lá!”. E a gente fazia uns encontros e eu ficava atçando para a gente se encontrar. E durante a pandemia, eu inventei um curso⁹ para fazermos juntas. Eu sempre fui muito entusiasmada com o tabuleiro. E o meu entusiasmo me fez inventar um Grupo de Estudos sobre *Rasaboxes*¹⁰ com oito pessoas em Fortaleza. Meu entusiasmo passa por esse lugar. Eu vim aqui para “roubar” informação e levar para Fortaleza, para construir essa terceira geração. Eu tenho certeza que estamos construindo uma terceira geração de pessoas encantadas, entusiasmadas, com o tabuleiro. Eu me entusiasmo com essa passagem de bastão. Tipo, “toma que isso também é seu”. “Vai trabalhar!”. “Porque é bom!”. “Se divirta”. Porque parece, às vezes, muito solitário. E como eu estou muito longe, lá no nordeste, nos seguramos no que dá. E foi por isso que eu criei esse grupo. Para que, junto com outras pessoas, eu pudesse jogar o *Rasaboxes* e organizar as invenções que fazemos em Fortaleza. Espero, e acho que esse é o meu desejo, que o Grupo de Estudos sobre *Rasaboxes* possa estar aqui no próximo seminário, partilhando nosso protocolo¹¹ do tabuleiro *Rasaboxes* para atores e atrizes cegos e cegas. Queria mostrá-lo para vocês, porque foi muito legal. Eu gostaria que a terceira geração estivesse presente no próximo seminário. Que pudéssemos usufruir das derivas que esse trabalho proporcionou e está proporcionando. E eu tenho certeza que muita coisa vai aparecer. E eu vou ter muito prazer, muito encanto e luta, para acompanhar e fazê-las. É isso. A “passagem de bastão” é algo importante, que fica para mim.

Adriana Bonfatti:

O que fica para mim é esse trabalho das professoras seminaristas da mesa, o trabalho das professoras em relação à plateia e o nosso trabalho coletivo. O que ficou de importante para mim é esse “lugar”, tanto da propositora do jogo, quanto da artista, infindável. O quanto temos experimentado. Durante

⁹ Curso: *Rasaboxes – Uma caixa de questões e afetos*, 29 a 30 de novembro de 2021, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Com: Adriana Maia, Anna Wiltgen, Joana Ribeiro e Júlia Sarmento. Disponível em: <<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/rasaboxes-uma-caixa-de-afetos-e-questoes>>. Acesso em: 10 set. 2025.

¹⁰ Disponível em: @gruporasaboxesce. <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/oportunidade/4152/>>. <<https://portoiraemadasartes.org.br/porto-iracema-recebe-grupos-de-estudos-sobre-rasaboxes/>>. Acesso em: 10 set. 2025.

¹¹ Sobre isso ver: Encontro de Práticas e estudos sobre *Rasaboxes* - Encontro virtual de pesquisadores de *Rasaboxes* promovido pelo Grupo de Estudos sobre *Rasaboxes* em Fortaleza, Ceará, no dia 24 de junho de 2023 com a parceria do Núcleo do Ator/UNIRIO e apoio do Teatro Escola do Theatro José de Alencar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8Yb5-zNXfls>>. Acesso em: 10 set. 2025.

esta semana, quantas novidades eu soube da minha expressão, do meu corpo, da minha voz, do próprio jogo *Rasaboxes* e da sua dinâmica. Quantas “roubadas” e mentiras eu disse para mim mesma. Mas também, quantas verdades foram ditas. O meu encantamento de ter tocado em *shanta*. Tudo isso é uma marca, poder estar nesse lugar de artista propositora e pesquisadora. E o fato de não abrimos mão, enquanto artistas, de experimentarmos a cena tanto no lugar do melodrama [realiza um gesto amplo com os braços abertos e projeta a voz] quanto naquele lugar pequenininho, sincero [aproxima as mãos e fala baixo]. E sobre o que ficou marcado, resalto o modo como trabalhamos nesta semana. Eu fiquei emocionada com o modo como preparamos as oficinas, pensamos e organizamos juntas. Eu via as pessoas no hotel, trabalhando até de madrugada, ou no café da manhã, sempre conversando e disponíveis. Todas as pessoas, como artistas, trabalhando suas aulas e proposições para pensarmos como colocá-las no tabuleiro. Fiquei muito marcada por isso. O que demonstra o quanto respeitamos, sentimos responsabilidade e temos compromisso com este trabalho, porque acreditamos nele, em todas as suas camadas. Eu acho que foi nesse lugar que eu fiquei marcada, na “seriedade”. O que desperta a necessidade de escrevermos sobre isso e de fazermos um segundo seminário. Porque eu acho que o tabuleiro do *Rasaboxes* pode parecer ser algo simples, mas ele não é simples, ele é complexo. E ele pode desencadear muitas coisas, tanto artisticamente quanto pessoalmente em cena. Tudo isso merece um estudo nosso, para que esse lugar da criação, do respeito, do gozo e da felicidade aconteça. São os nossos desdobramentos. Precisamos conversar sobre eles. E que esse “rigor” com a nossa arte não seja algo que nos faça recuar, mas que nos faça avançar, e, abrir com segurança, em nossos desejos e vontades. Por isso temos que continuar.

Ana Achcar:

Eu vou continuar daqui. Eu queria falar desde o início, mas eu fiquei muito emocionada com a fala de vocês. Vou começar dizendo que foi um “vento” que trouxe a memória da minha fase de estudante de doutorado há vinte e um anos atrás para cá, com a mesma força, entusiasmo, interesse e paixão. Que me trouxe para o reencontro com meu bastãozinho [referindo-se à Júlia Sarmiento (risos)]. Isso para mim é sempre a potência do *Rasaboxes*. Essa ventania, essa revolução que ele faz com o seu corpo. Porque ele junta pessoas que aparentemente não teriam nada a ver, ou que têm a ver e se reconhecem. O que foi marcante é o que sempre é: “O que o *Rasaboxes* une, ninguém separa” [risos e aplausos]. Porque não se trata das diferenças, o que se une no tabuleiro e fica “calado” em cada pessoa, reencontramos quando voltamos a nos encontrar. O que ficou marcado para mim foi o “silêncio” [com voz embargada]. Eu sou uma pessoa que fala muito. Depois [da oficina]¹² dos palhaços e das palhaças,

¹² Ver em: <<https://sites.google.com/view/iseminarioderasaboxesbrasil/programa%C3%A7%C3%A3o?authuser=1>>. Acesso em: 12 set. 2025.

eu me calei e ontem eu pude encontrar o silêncio. **O silêncio das rasas**. Eu acho que isso foi um ganho importante para nós que trabalhamos com o *Rasaboxes* há alguns anos. Para mim foi essencial. Há 21 anos e eu nunca havia pensado no **silêncio das rasas**. Escutar o silêncio de cada uma delas. O que chamou a atenção para os nossos próprios silêncios. E “o que gostaria que ficasse” é que esses silêncios não fossem silenciamentos. Tem algo muito político no *Rasaboxes*, no meu entendimento. Porque é uma prática do corpo. O corpo é cultural, o corpo diz o que a palavra não alcança, se relaciona. E que possamos ser cada vez mais “políticos” na nossa ação com o outro, na cidade, na cultura, no país. E, sobretudo, na nossa ação com nós mesmos, não só na honestidade, na integridade, mas na transformação. Nessa relação com os outros, na empatia. Sim, tudo isso que vocês falaram: livro, próximo seminário. Mas, se eu tivesse que fazer um desejo, eu diria: “Mais ventania!”. “Muito mais ventania para todos nós!”. Foi um prazer encontrar vocês.

Juliana Calligaris:

Quando eu dou oficina de *Rasaboxes*, desde 2013, faço uma linha do tempo, de “passagem do bastão”. Falo assim: “Sabe a teoria de seis graus de separação? — vamos pensar. Tem o *Natyashastra*, tem o Richard Schechner¹³, tem a Michele Minnick, tem a Leticia Olivares, tem eu e tem vocês”. Embora eu não seja do grupo original do Rio de Janeiro, sempre me considerei uma **pessoa rásica** e acompanhei o trabalho de vocês. Porque eu comecei a estudar, ler referências em inglês e descobrir outras coisas. Como eu disse à Michele, agora vocês têm três dimensões, não são apenas referência bibliográfica. O que fica para mim é um sentimento de “pertencimento”. Muito obrigada por terem me acolhido no clube [risos]. Inclusive, eu tinha vergonha de falar com vocês e a Leticia dizia: “Juliana, fala com a Michele”. Quando veio a cutucada da Paloma: “Vamos fazer o seminário!”, escrevi para a Michele em inglês, pensando: “Ela nunca vai me responder”. Mas a Michele não só respondeu como me disse que falava português. Por isso, uma das coisas que fica para mim é... Muito obrigada! Porque vocês nem titubearam quando eu apresentei a proposta, e tentamos financiamentos dois anos seguidos até conseguir. Fica um desejo que vocês conheçam o meu trabalho com o *Rasaboxes*. Eu sempre disse que sou uma pessoa antes do *Rasaboxes* e outra depois. Não apenas como artista, mas como ser humano. Esse é o mote que sigo: “O artista da cena, a atriz, o ator, é um ser humano profissional”. Porque sua

¹³ Richard Schechner (1934-) é um dos fundadores dos Estudos da Performance, é um teórico da performance, diretor teatral, autor e professor universitário emérito na Escola de Artes Tisch da New York University. Fundou o *East Coast Artists* e o *The Performance Group*. Suas produções teatrais incluem *Dionysus in 69*, *Commune*, *The Tooth of Crime*, *Mother Courage and Her Children*, *Seneca's Oedipus*, *Faust/gastronome*, *Three Sisters*, *Hamlet*, *The Oresteia*, *YokastaS*, *Swimming to Spalding* e *Imagining O*. Seus livros incluem *Public Domain*, *Environmental Theater*, *Performance Theory*, *The Future of Ritual*, *Between Theater and Anthropology*, *Performance Studies: An Introduction* e *Performed Imaginaries*. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/387-rschechner.html>>. Acesso em 14 set. 2025.

profissão é ser “outro” ser humano. Logo, é impossível crescer artisticamente, se não crescemos como pessoa. O *Rasaboxes* concretiza esse lema. E é um sonho realizado estarmos aqui. Porque também é a comemoração do aniversário de duas companhias teatrais, o que significa a resistência artística no interior, com a Cia Trilhas da Arte que completou 33 anos, e o Grupo de Teatro Estrada, com 28 anos. Lembrando que estar no interior, nos faz sentir como “um peixe pequeno”. Não estamos nas capitais de São Paulo ou Rio de Janeiro, por isso ficamos com essa síndrome de “primo pobre” e “primo rico”. Mas não é bem assim, se pensarmos, por exemplo, na terceira geração. Eu acho que tive cerca de três mil alunos de *Rasaboxes* em 10 anos. Quer dizer, a palavra está sendo passada! Mas não existe aqui um grupo de estudo como o da Júlia Sarmiento. O que significa a formação de uma nova geração. Porque uma oficina curta passa, fica algo para as pessoas, ou não. Poderíamos aproveitar essa ideia, Paloma Dourado, e criarmos um grupo estruturado como o grupo da Júlia. E fica para mim, que todos vocês vieram. Eu nem esperava que vocês ficassem a semana toda. Achei que vocês iam ministrar os cursos e ir embora. Realmente: “O que o *Rasaboxes* uniu, ninguém separa”. E estou realizada. Já estou pensando no artigo. E, sim, queremos realizar o segundo seminário. Pode ser que seja através de outro edital, em outro estado do Brasil. Porque acaba sendo tudo muito “sudestino”, por causa dos subsídios, mas temos que sair do Sudeste e ir para outras regiões, como o Norte, o Nordeste, o Centro-Oeste. E o desejo é que a gente nunca esqueça o que conquistamos aqui, isso não tem preço, muito obrigada.

Leticia Olivares:

Eu só queria fazer um comentário, a partir dessa proposta de tirar do eixo “sudestino”. Que é uma percepção que acho que todos têm. Aqui estamos com uma maioria branca. A diversidade é um desejo que eu acrescento. Que a gente consiga estar com mais diversidade em todos os aspectos. Eu tenho o aspecto da deficiência, que também foi muito bem acolhida. Por isso, desejamos que mais pessoas com deficiências e mulheres pretas estejam juntas conosco.

Michele Minnick:

Apesar dessa pressão de ser a última e ser a mestra aqui de todo mundo, eu vou falar da minha experiência pessoal. Eu concordo com vocês. Mas é um momento para mim muito interessante, porque eu vim para cá depois de quatro anos sem ministrar oficina de *Rasaboxes*. Eu não trabalhei com o próprio tabuleiro, nem nenhuma prática de grupo, presencialmente, durante a pandemia ou, mesmo, um tempo depois. Eu estava pensando assim: lá na frente, tem uma experiência que vou ter, no Brasil, com as pessoas que conheço, com pessoas que não conheço, que vai — sei lá — reabrir algo que está

meio... Não é “adormecido”. Afinal, fiquei durante esse tempo terminando de escrever o livro¹⁴. Porque estou fazendo um trabalho que é de educação pelo movimento somático. Mas que tem um lado terapêutico. Estou pesquisando isso. Foi bom voltar para ver onde estou agora, em relação a isso [à prática do *Rasaboxes*]. Deu para perceber que eu estou com pouca paciência em relação à intensidade exagerada. Venho compartilhando isso com todas essas pessoas pelas quais tenho muito respeito. E muita gratidão, por elas me trazerem para o Brasil, para fazer esse trabalho, como em Natal, com o Henrique Fontes. A base do trabalho sempre foi no Rio de Janeiro, mas tem outros vínculos. Mas foi só agora que consegui realmente ver, viver, presenciar o trabalho de vocês, e fiquei muito entusiasmada. Quando fomos para a Polônia¹⁵, em 2011, com a Fernanda Guimarães e a Ana Achar, participaram várias escolas com técnicas específicas de teatro, e nós — que não temos “escola”. Eu levei alguns alunos da minha universidade, a Paula Murray Cole, a minha colega lá nos Estados Unidos, ela levou os alunos dela, e convidamos pessoas do Brasil. Mas aqui, nessa troca que está acontecendo entre nós, eu estou sentindo um cheiro no ar de uma “Escola de *Rasaboxes*”. Que não precisa ser uma “escola”, no sentido tradicional, pode ser, assim... [Nei Zanachi, da plateia: Itinerante.] Isso! *You read my mind!* Até em nossas próprias disciplinas, departamentos de teatro, onde trabalhamos, temos que inventar novas maneiras de fazer essa passagem de bastão. Eu fiquei refletindo, porque esses quatro anos foram, para mim, uma virada de vida: artística, filosófica, tudo, e tenho outras prioridades. Eu acho que a minha relação com a liderança, queira ou não queira, porque eu sou líder dentro desse contexto do *Rasaboxes* e da história do *TPW* [*The Performance Workshop*]. Mas eu estou, cada vez mais, tentando ver como podemos liderar juntos, sentir o coletivo. E se tem coisas que eu gostaria de falar com vocês, a respeito do trabalho, seriam perguntas, curiosidades, não seria da ordem da autoridade. Quando a Juliana Calligaris me contactou, eu falei para ela: “ah, você tem que conhecer a galera do Rio, tem outras pessoas no país, começar por quem está, já, por perto”. Mas eu quero voltar à questão que a Adriana Bonfatti levantou. Ao “compromisso” e “rigor” mencionados, eu adicionaria “responsabilidade”, porque esse grupo de pessoas aqui é formado por pessoas hiper-responsáveis. Vão cuidar de vocês [plateia], do trabalho e, eu espero, delas mesmas. Se antes, tínhamos uma conversa sobre a questão de fazermos um certificado em *Rasaboxes* ou em *TPW*, não existe isso mais. Existem pessoas que passaram durante anos pela experiência, em vários papéis, fosse como participantes, mas também junto com os professores, os facilitadores, depois compartilhando, era um processo longo, mas não tem nada oficial. Mas eu penso que se temos poucas regras, são regras importantes, como o compromisso que devemos ter com nós mesmos. Por isso, se em algum momento você fizer esse trabalho com uma pessoa que não te deixa bem, sai correndo! [Risos]. Estou falando

¹⁴ BOWDITCH, Rachel; COLE, Paula Murray; MINNICK, Michele (Orgs.). *Inside The Performance Workshop. A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises*. London and New York: Routledge, 2023.

¹⁵ Apresentaram o *Rasaboxes* na conferência “Making Tomorrow’s Theatre” no Grotowski Institute na Polônia, 2011.

muito sério, porque pode ser até perigoso. Se você sentir qualquer cheirinho de falta de respeito, de cuidado, afinal, não é todo mundo que consegue segurar esse trabalho e dar suporte. Não é qualquer professor de teatro. Mas isso é uma coisa difícil de policiar, não vamos correr atrás dessas pessoas, não tem como fazer isso. E também, quem quer fazer isso? Mas o trabalho do *Rasaboxes* em si, se você realmente está seguindo o espírito dele, que vem do Richard Schechner¹⁶, que vem das pessoas que vieram depois, elaborando — e, agora, com essas pessoas aqui, não tem como errar. Isso é muito interessante, porque é, inclusive, uma saída do sistema capitalista.

Joana Ribeiro:

Desculpa interromper Michele. Lembrei-me, ao te ouvir, de outra prática de conjunto que é o Contato Improvisação com Steve Paxton¹⁷, coreógrafo norte-americano. Ele nunca fez um *copyright* de uma prática que ele desenvolveu com um conjunto de pessoas. As pessoas que ministram o Contato Improvisação, elas aprendem, levam aquilo à frente, mas ele não patenteou. Eu digo que é um dos poucos artistas que mantêm o espírito livre, condizente politicamente com a própria obra. Não se trata de algo que ele faz no discurso, mas na prática acontece de outro modo. Como você falou Michele, [*Rasaboxes*] é uma “prática de conjunto”.

Michele Minnick:

Agora, para encerrar, o que ficou foi essa troca suculenta entre nós, com vocês da plateia. Eu quero entender como construir um grupo como o que você tem Júlia Sarmiento. Não só de *Rasaboxes*, mas de outras coisas também. Está sendo difícil, na minha cidade, trabalhar do jeito que eu quero. Gostaria de entender qual seria uma abordagem necessária para conseguir isso. Ah, quero falar para vocês, sobre o que falei na “palestra de abertura”¹⁸ do seminário, na segunda-feira, que foi de sermos fiéis ao que importa, ao que é essencial no trabalho, mas não ficarmos “escravizados” por isso. Nem por uma abordagem específica. Porque este trabalho é de todos nós. É isso que eu quero.

[APLAUSOS FINAIS]

¹⁶ Sobre isso ver: “Uma jornada com rasaboxes - Entrevista com Michele Minnick”. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 234–246, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39876>>. Acesso em: 14 set. 2025.

¹⁷ Steve Paxton (1939-2024) – Dançou, entre outros, com Merce Cunningham e José Limon. Membro fundador do Judson Dance Theatre. Colaborou com artistas como: Yvonne Rainer e Trisha Brown. Membro fundador do grupo experimental Grand Union. A partir da década de 1970, desenvolveu o Contato Improvisação de forma colaborativa.

¹⁸ PALESTRA DE ABERTURA DO I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE RASABOXES/ISIR. Indaiatuba/Cia Trilhas da Arte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PJveqwfjYiA>>. Acesso em: 14 set. 2025.

REFERÊNCIAS

BOWDITCH, Rachel; COLE, Paula Murray; MINNICK, Michele (Orgs.). **Inside The Performance Workshop. A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises**. London and New York: Routledge, 2023.

ACHCAR, Ana *et al.* “Uma jornada com rasaboxes - Entrevista com Michele Minnick”. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 234–246, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39876>>. Acesso em: 14 set. 2025

Site

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE RASABOXES/ISIR/2024

<<https://sites.google.com/view/iseminarioderasaboxesbrasil/p%C3%A1gina-inicial?authuser=1>>.

Acesso em: 10 set. 2025.