

**A RELAÇÃO DE ALGUNS DOS FUNDAMENTOS DO KATA DO KARATÊ -  
DÔ NA CONCEPÇÃO DOS GESTOS DA MONTAGEM CÊNICA CONTOS,  
CANTOS E ENCANTOS TAPAJÔNICOS**

*Elder Otavio Santos Aguiar 1 , José Flávio Gonçalves da Fonseca 2*

*1 Acadêmico do Curso de Teatro – Licenciatura – Universidade Federal do Amapá, E-mail: elder.aguiar@hotmail.com , 2 Docente do Curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal do Amapá, E-mail: flaviofonseca@unifap.br*

**RESUMO:** Este artigo aborda de forma panorâmica todos os processos de construção da montagem cênica Contos, Cantos e Encantos Tapajônicos, relacionando as (posições) técnicas de movimentação corporal coreografadas do Kata do Karatê - Dô como ponto de partida para a elaboração e a construção de um estudo sobre os gestos utilizados pela atriz na contação das histórias do espetáculo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processo de criação, Movimento, Gesto, Contação de Histórias, Kata.

**ABSTRACT:** This article approaches the construction processes of the scenic assembly “Contos, Cantos and Encantos Tapajônicos” in a panoramic way, relating the body movements of Karate - Dô Kata as a starting point for the elaboration and construction of a study about the gestures used by the actress in the story telling of the show.

**KEYWORDS:** Creation Process, Motion, Gesture, Storytelling, Kata.

Este artigo busca registrar (explicar de forma panorâmica) o processo de pesquisa e construção cênica do espetáculo “Contos, Cantos e Encantos Tapajônicos”, desenvolvido no ano de 2010 pelo Grupo de teatro Olho D’água na cidade de Santarém – PA, que fica às margens do Rio Tapajós, na região Oeste do Pará. A pesquisa de catalogação das histórias e sua elaboração prática, foi realizada pelo ator e diretor Elder Aguiar e pela atriz e pesquisadora Elizangila Dezincourt.

A montagem obteve referenciais estéticos e poéticos de dois espetáculos solos intitulados – “O Descobrimento das Américas” – (2004) do ator Júlio Adrião - RJ e “Cartas de Um Pirata” (2006) do ator Vinicius Piedade – SP. Ambos contam com uma sutileza estética dos elementos cênicos, onde as potencialidades expressivas do ator em cena se evidenciam. Montagens estas com narrativas diferentes; uma apresenta uma narrativa de forma cronológica como “O Descobrimento das Américas” e a outra uma narrativa de forma não linear, ou seja, recortada, “Cartas de Um Pirata”, onde o corpo do ator é desafiado ao salto sem volta no precipício do espetáculo, partindo da premissa de que tudo o que não é fundamental é retirado, deixando a cargo apenas do ator o ato da espetacularidade da montagem. Remetendo ao trabalho do diretor polonês Jerzy Grotowski nos experimentos do seu Teatro Laboratório com seus atores, conceituando o que seja Teatro Pobre Grotowski diz:

“Estilo de encenação baseado numa extrema economia de recursos cênicos (cenários, acessórios, figurinos) e preenchendo esse vazio por uma grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator/ espectador” (PAVIS, apud GROTOWSKI, 2008, p.393)

Após assistir esses dois processos citados anteriormente, e influenciado pelas leituras acerca do Teatro Pobre de Grotowski, despertei a necessidade de trabalhar uma experimentação cênica com essa estética simples e poética pobre como denomina Grotowski. Considerando “(...) a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral” (GROTOWSKI, 1992, p.14), com ênfase no trabalho corporal da atriz, colocando em diversos planos ou mesmo retirando outros recursos técnicos que não estivessem sob domínio e sua manipulação, exaltando no palco/cena o que poderia ter potencial expressivo da atriz na contação das histórias.

Mas, o que contar? Essa problemática perdurou durante algum tempo no grupo que, depois de diversas reuniões, decidimos contar as histórias e lendas da Amazônia, até então pouco difundidas na região, na linguagem teatral, mas, com um acervo inesgotável

de histórias e diversas possibilidades dramáticas. Assim, com o incentivo do Prêmio Myriam Muniz de Teatro da FUNARTE 2009 e o patrocínio da Mineração Rio do Norte através da Lei Federal de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet, delimitamos cinco cidades para início da pesquisa as quais foram: Alenquer, Oriximiná, Óbidos, Juruti e Santarém - principais cidades situadas no Baixo Amazonas, na região Oeste do Pará, reconhecidas por suas riquezas naturais e culturais.

Com um norteamento já definido quanto a temática, nós partimos para escolha da metodologia da pesquisa:

“As pesquisas no que se refere aos seus procedimentos práticos, podem ser de cunho bibliográfico, de campo, documental, experimental, de estudo de caso, de pesquisa-ação, participante, *ex post-facto*, de levantamento e de coorte”. (CORDEIRO; MOLINA; DIAS apud GIL, 2014, p. 123)

Assim, na perspectiva de uma pesquisa bibliográfica saímos para a coleta e catalogação das histórias do imaginário amazônico e da literatura oral, passadas de geração em geração. Durante o desenvolvimento da pesquisa bibliográfica nas bibliotecas públicas das cidades elencadas no projeto, observamos a pouquíssima disponibilidade de conteúdo bibliográfico.

Em seguida, sob a perspectiva de uma pesquisa mais etnográfica que consiste em:

“Um método de olhar de muito perto, que se baseia em experiência pessoal e em participação, que envolve três formas de recolher dados: entrevistas, observação e documentos, os quais, por sua vez, produzem três tipos de dados: citações, descrições e excertos de documentos, que resultam num único produto: a descrição narrativa. Esta inclui gráficos, diagramas e artefactos, que ajudam a contar a história”. (FINO, P. 5- 6)

Assim, partindo desse ponto, fomos à procura dos contadores de histórias *in loco* para registrar através de filmagem a transmissão oral dessas histórias, ressaltando um perfil social diversificado, variando desde professores da rede pública de ensino a pescadores, agricultores, rezadeiras, donas de casa, também adentrando em comunidades tradicionais, povos da floresta, comunidades indígenas e quilombolas. Todas as histórias foram gravadas em vídeo, durante 20 dias, possibilitando a catalogação e a formação um amplo acervo de diversas histórias.

Na terceira etapa iniciamos um processo cartográfico “método formulado por Gilles Deleuze Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo e não representar

um objeto” (KASTRUP, 2009, p.32) a partir do material levantado e dos dados colhidos, partindo assim, para a produção de novos dados de pesquisa na decupagem de todo o material em vídeo, ou seja, a edição das histórias e a separação das entrevistas por cidade, onde a presença da atriz foi constante em todo o processo de edição do material. O que percebemos nessa busca nas cidades é que muitas histórias são transmitidas através da oralidade, e que, constantemente, alguns entrevistados repetiam as mesmas histórias, mas, por estarmos também interessados nas diferentes formas de contação, continuamos o registro cartográfico.

Após essa fase a atriz escolheu as histórias mais significativas de cada cidade, sendo – “A Lenda de João Guimarães” (Juruti), “Os Encomendadores de Alma” (Oriximiná), “A Lenda dos Tesouros Enterrados” (Óbidos), “A Fundação da Comunidade de Alenquer” (Alenquer) e “A Ilha do Amor em Alter do Chão” (Santarém). Após a escolha das histórias, iniciou-se um processo que consistia no ato de contar as histórias escolhidas. Através da visualização dos vídeos, a atriz exercitava a sua forma pessoal de contação. Esse processo durou cerca de 30 dias e, ao final, a atriz já conseguia contar todas as histórias à sua maneira, desenvolvendo sua forma pessoal de narração.

No próximo passo ocupamo-nos em trabalhar as nuances desse “texto”, as pausas, as inflexões e intensões, dando início a um exercício de respiração que consistia no encontro das vírgulas das histórias; no trabalho de mesa, a atriz, ora sentada, ora deitada no chão, com limitações extremas de movimento, exercitava a contação das histórias, atentando para os itens descritos acima, conforme a ideia de ACUÑA que diz: “Antes de dizer um texto, o ator deve adaptá-lo para o canal de comunicação da linguagem oral, uma vez que a fala tem seus próprios requisitos no ato da comunicação”. (ACUÑA, 2007, p.127), proporcionando a atriz um treinamento, uma preparação, aperfeiçoamento, uma condensação dessa dramaturgia oral narrada por ela. Em seguida, todas as histórias foram transcritas para o papel pela própria atriz, garantindo a materialidade e a construção de uma partitura textual das histórias, em consonância com o pensamento de Stanislavski (2008): “A partitura, automaticamente, impele o ator para a ação física” (STANISLAVSKI, 2008, p.83), todo esse processo já despertava a necessidade de adentrar para a fase seguinte, a dos experimentos gestuais, haja vista que os movimentos já se exteriorizavam espontaneamente no corpo da atriz ao contar as histórias.

Os primeiros experimentos físicos, após a construção textual, consistiam inicialmente em um trabalho de alongamento muscular completo, em seguida de deixar a

atriz se movimentar livremente no palco, marcando e delimitando o seu espaço. Após esse tempo, iniciávamos a realização de exercícios cênicos de improvisação corporal, tomando como base as situações do cotidiano, através das circunstâncias dadas, sempre mostrando, contando e expressando com o corpo, usando como subsídio as histórias já absorvidas pela atriz.

De forma separada, realizei um processo semelhante ao primeiro, induzindo a atriz a contar somente com o corpo, sem nenhum uso da palavra ou de sons expressivos, nascendo essencialmente do corpo, os movimentos improvisados, conceituado por Pavis (2008) como: “Movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo” (PAVIS, 2008, p.184), criando e experimentando movimentos diversos de sua cultura corporal para contar as histórias, buscando estímulos a partir da sua identidade corporal e do seu imaginário, com base na afirmação de Pavis (2008) que diz: "Cada frase de um movimento, a menor transferência de peso, todo gesto de uma das partes do corpo revelam algum traço de nossa vida interior" ( PAVIS apud LABAN, 2008, p. 253).

A etapa seguinte foi o da elaboração de uma sequência de movimentos, pensando sempre num desenho de percurso, compondo esse movimento na mente, para em seguida pôr em prática, construindo uma coreografia, assunto que trata este artigo e da sua relação com alguns dos movimentos básicos e características do Kata do Karatê-Dô como eixo fundamental e ponto de partida no processo de elaboração dos gestos da atriz na contação de histórias, que de maneira pessoal e íntima, se utilizou de todo o seu repertório e sua corporeidade para compor um rascunho de movimentação para a contação das histórias, tendo como ponto de partida ideia de Rudolf Laban apresentada por Pavis (2008) "os movimentos do corpo podem ser sumariamente divididos em: passos, gestos dos braços e das mãos, e expressões faciais" (PAVIS apud LABAN, 2008, p. 252).

Nessa etapa, a atriz propôs alguns movimentos que foram condensados com a intensa repetição, formando uma coreografia, uma espécie de kata, que segundo Bogart “Os japoneses usam a palavra *Kata* para descrever um conjunto predeterminado de movimentos que são repetíveis” (BOGART, 2011, p. 105) e segundo a autora, a palavra kata pode ter diversos significados como “carimbo”, “paradigma” ou “molde” (p.105), no caso deste estudo a palavra molde é a que mais se aproxima, por se tratar da elaboração

“coreográfica” de movimentos corporais. Bolgart enfatiza que katas são determinados na dramaturgia, na culinária, nas artes marciais, na ikebana<sup>1</sup>... (p. 105)

É nesse momento que se estabelece a primeira correlação com o kata que se conceitua segundo os autores como: “... exercícios formais, simulações de lutas...combinados de uma maneira lógica, sistemática, progressiva e permanente” (GUIMARÃES, GUIMARÃES, 2002, p.154), ou seja, uma espécie de luta imaginária e coreografada do estilo de luta Karatê. O que nos apropriamos nesse sentido foi da posição inicial na execução dos kata, como ponto de partida na contação das histórias da montagem, essa posição inicial é denominada:

“kamae... postura... descontraída, de maneira que a tensão, particularmente nos ombros e joelhos, deve ser eliminada e a respiração relaxada. O centro da força e da concentração é o tanden, centro de gravidade de nosso corpo” (GUIMARÃES, GUIMARÃES, 2002, p.155).

De forma sistemática experimentamos como proposta a limitação do espaço cênico e a minimização (contração) dos movimentos, possibilitando uma melhor possibilidade de desenho e condensação dos movimentos no processo de criação da atriz, mais um ponto de correlação com o kata que limita o espaço no momento de sua execução.

A *posteriore*, a atriz pôde iniciar um trabalho de expansão dos movimentos, construindo um rascunho de espetáculo, em um processo crescente de experimentações cênicas, a ser codificado com o passar do tempo. Cada frase era atrelada a um gesto que era pensado/refletido e construído mentalmente, visualizando o movimento na cena, o modo de falar era igualmente pensado, assim, passávamos para frase seguinte, lembrando e ligando cada movimento pensado e assim sucessivamente até o fim, exercício este já preconizado por Eugenio Barba (2012) que considera um modelo de dramaturgia orgânica e dinâmica, segundo afirma:

“A dramaturgia é um modo de pensar. Esse pensamento incorporado se manifesta através de uma técnica que organiza uma linha de ações – uma partitura -, fase após fase, criando, descobrindo e tecendo relações. É um processo que transforma um conjunto de fragmentos em um organismo unitário no qual os vários detalhes e elementos não podem ser mais percebidos como entidades separadas”. (BARBA, SAVARESE, 2012, p. 130).

---

<sup>1</sup> Ikebana – arte da composição floral conforme com as tradições e filosofia japonesas, que, a partir do séc. VII, obedece a regras e a uma simbologia codificada. (Dicionário *google*)

Faltava, porém, algo que pudesse dialogar com as histórias, criando uma espécie de paisagem sonora, algo que pudesse contribuir para o aumento da experiência sensorial da plateia. Foi a partir desses questionamentos que iniciamos a busca por canções e/ou efeitos instrumentais que pudessem se encaixar (potencializar) na proposta, até surgir a ideia de criar uma trilha sonora própria que, de fato, dialogasse e interagisse com as intenções e as histórias contadas pela atriz. A partir de então que a proposta contou com a importante colaboração do ator e músico Ádrio Denner concebendo, através da observação dos processos práticos e ensaios, a trilha sonora com inserção de trechos de músicas de renomados cantores da região como Maria Lídia e Maestro Wilson Fonseca.

Na proposta do espetáculo o ator-músico realiza a execução da trilha ao vivo, realizada com instrumentos de sopro confeccionados com madeira, para a criação dos efeitos e com instrumentos de percussão como o Cajon, espécie de bateria acústica, artesanal. Em sua pesquisa sonora, Ádrio Denner procurou dialogar (interagir) diretamente com a contadora de histórias, atribuindo um significado à presença do instrumentista no palco. Neste contexto, ele representa a floresta com todos os seus sons e fluxos, com a proposta de proporcionar à plateia uma experiência sensorial distinta em cada história.

### **Considerações Finais**

O presente artigo traça apenas um registro panorâmico e pontual acerca do processo de construção do espetáculo Contos, Cantos e Encantos Tapajônicos, tendo como bases a condensação dramatúrgica, pessoal, íntima e única da atriz-narradora, como também no aspecto físico a apropriação de algumas características do Kata do Karatê-Dô como a sua base inicial (kamae) e a delimitação do espaço, no nosso caso cênico e a observância dos desenhos gestuais realizados na execução do Kata, que neste caso com observância nos desenhos produzidos pelas experimentações corporais da atriz no ato da contação das histórias.

Esse estudo e reflexões acerca dos processos foram para nós primordiais, fornecendo subsídios técnicos e teóricos, formando uma base para início da elaboração da partitura/coreografia de gestos construídos no trabalho de contação de histórias. Ao descrever mesmo que de certa forma superficialmente, contribuímos diretamente com a

possibilidade de realização de outras experimentações e estudos com base nesse conjunto de “métodos e experimentações” realizados pelo Grupo Olho d’água.

### Referências

ACUÑA, Quinteiro, Eudisia. **Estética da voz: uma voz para o ator**/ Eudisia Acuña Quinteiro. – 5. ed. rev. – São Paulo: Plexus Editora, 2007.

BOGARD, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**/ Anne Bogard; tradução Anna Viana; revisão de tradução Fernando Santos – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: um dicionário de antropologia teatral** / Eugenio Barba, Nicola Savarese; tradução de Patrícia Furtado de Mendonça.- São Paulo: É Realizações, 2012.

CORDEIRO, Gisele do Rocio; MOLINA, Nilcemara Leal; DIAS, Vanda Fattori. **Orientações e dicas práticas para trabalhos acadêmicos**/Gisele do Rocio Cordeiro, Nilcemara Leal Molina; Vanda Fattori Dias (org.) – 2. ed. rev. E atual. – Curitiba: InerSaberes, 2014.

FINO, Carlos Nogueira. **A etnografia enquanto método: um modo de entender as culturas (escolares) locais.** - Universidade da Madeira, p. 5 e 6. Disponível em [http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Fino-Etnografia\\_enquanto\\_metodo.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Fino-Etnografia_enquanto_metodo.pdf) - acesso em 25/06/2016. Às 20h> (ARTIGO)

GROTOWSKI, Jerzy. 1968 - **Em busca de um Teatro Pobre** / Jerzy Grotowski; Tradução para a língua portuguesa de Aldomar Conrado. 4. ed – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1992.

GUIMARÃES, Marcos; GUIMARÃES, Fernando. **O Caminho das Mãos Vazias, Karatê- Dô** / Marcos Guimarães, Fernando Guimarães – Belo Horizonte: 2002.

Pavis, Patrice, 1947 - **Dicionário de Teatro** / Patrice Pavis; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

STANISLAVSKI, Constantin, 1863-1938. **A criação de um papel** / Constantin Stanislavski; prefácio de Robert Lewis; tradução de Pontes de Paula Lima. – 13ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 320p.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). **Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**, 2. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.