



Escola de Comunicação e Artes
Curso de Licenciatura em Teatro

REPRESENTAÇÃO

TEMA
EQUILIBRIO NA PERFORMANCE TEATRAL

DOCENTE

Dadivo José Combane

Raul Ailton Paulo Zimila Numero de Estudante 20164692

Maputo, Maio de 2025



Escola de Comunicação e Artes

Curso de Licenciatura em Teatro

REPRESENTAÇÃO

EQUILIBRIO NA PERFORMANCE TEATRAL

Relatório apresentado no curso de Teatro da Escola de Comunicação e Artes como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciatura em Teatro.

Candidato

Raul Ailton Paulo Zimila

JÚRI

Presidente: Victor Gonçalo

Escola de Comunicação e Artes

Supervisor: Dadivo José

Escola de Comunicação e Artes

Oponente: Mauro Vombe

Maputo, Maio de 2025

a. DECLARAÇÃO DE ORIGINALIDADE

Eu, Raúl Ailton Paulo Zimila, portador de cartão de estudante N° 20164692, estudante de Licenciatura em Teatro, declaro que esta pesquisa nunca foi apresentada para a obtenção de qualquer grau, dentro e fora da Universidade Eduardo Mondlane – UEM, e constitui o resultado de uma investigação, intrapessoal.

Maputo, de 2025

Raul Ailton Paulo Zimila

b. ADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradecer a Deus pelo dom de vida.

Este trabalho teve colaboração de diversas entidades e pessoas.

Ao espaço alternativo e criativo **Makhall Artes**, pela disponibilização do espaço, para ensaios e espectáculo.

Agradecer a Mafasse criativo, pelo apoio e equipamento técnico.

Ao Gerson Mbalango e Hilário Manhiça, pelo desenho de som e pela execução respectivamente.

Phayra Baloi, pelo desenho e operação de luz, ao Fernando Macamo. Makhala????''

A Lúcia Comé, pela assistência de produção e logística.

Quero também agradecer a minha família pelo apoio incondicional e pelo incentivo ao longo do meu percurso académico, um agradecimento especial a minha mãe Rita Rosa Zimila e ao meu pai, Paulo Fabião Zimila - *em Memoria*, pela educação, pelo investimento e sacrifícios feitos em prol da minha formação académica.

Aos meus irmãos Dário, Anabela e Poth, a minha sobrinha Ana Vladmira.

Aos meus amigos, Eusébio Rosse, por fazer a inscrição para ingressar ao curso, ao Horácio Gimo e Emerson De Rosário pelo apoio financeiro.

O meu supervisor, Professor Dativo José, pela inspiração, e por de forma directa influenciar para minha candidatura para o curso, pela disponibilidade, orientação e acompanhamento, oportunidades e experiências, conhecimentos partilhados e auxílio, paciência e atenção, acima de tudo generosidade, carisma e motivação.

A todos os professores, pelos ensinamentos, conhecimentos partilhados, experiência e sugestões. De forma especial aos membros de júri, professor Vítor Gonçalves e ao professor Mauro Vombe.

À todos os meus colegas do curso, especialmente aos colegas da turma de 2016, Sadia E. Pinto, Mateus Nhamuche, Rodrigues Jalane, Francisco Baloi, Eduardo Sambo, Neves Pedro, Miguel Amade e Nazir Ayuba, pelos momentos de aprendizado, momentos únicos que a turma me proporcionou, ensinamentos compartilhados, pelas sugestões de leituras, filmes, e debates.

c. DEDICATÓRIA

Dedico a minha formação ao meu pai, Paulo Fabião Zimila, e a minha mãe, Rita Rosa Zimila pela vossa luz em toda minha caminhada, pelos sacrifícios e confiança.

INDICE

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	12
3. TEMA.....	16
4. OBJECTIVOS.....	16
5. HIPOTHESES.....	16
6. JUSTIFICATIVA.....	17
7. METODOLOGIA DE TRABALHO.....	20
A) OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE.....	20
8. PROBLEMATIZAÇÃO.....	22
9. REFERENCIAL TEÓRICO.....	24
9.1. LUME – Teatro Físico e Mimesis Corpórea.....	24
9.2. Método das Ações Físicas e Memória Emotiva.....	25
9.3. Análise do Movimento.....	25
9.4. Teorias da Performance.....	26
9.5. Sociologia da Performance.....	26
9.6. Psicologia da Performance.....	27
9.7. Teorias de Guerra - Cabo Delgado.....	29
9.8. A Guerra como Performance de Desgaste.....	30
9.8.1. O ATOR COMO CORPO POLÍTICO.....	31
9.9. Teatro do Oprimido.....	33
10. CONTEXTO HISTÓRICO DA TEORIA.....	37
11. REVISÃO DA LITERATURA.....	38
12. PERCURSORES.....	39
13. APLICABILIDADE.....	41
14. RESULTADOS.....	43
15. PROCESSO CRIATIVO.....	45
15.1. LUTAR PARA PERDER.....	45
15.2. SINOPSE.....	46

15.3.	FICHA TÉCNICA.....	48
16.	<i>CONCLUSÃO.....</i>	50
17.	<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</i>	51
18.	<i>ANEXOS.....</i>	53
19.	<i>DESCRIÇÃO DAS FIGURAS.....</i>	60

CAPÍTULO I

1. INTRODUÇÃO

Ser indicado ao curso de Licenciatura em Teatro durante uma aula de Língua Portuguesa, na Escola Secundária Noroste-1, e ter o primeiro contato direto com a prática teatral já na Universidade Eduardo Mondlane (UEM), através da Escola de Comunicação e Artes (ECA), representou um desafio significativo na minha formação.

Contudo, o apoio dos docentes e a dedicação destes na transmissão de saberes, contribuíram para a superação das dificuldades iniciais, permitindo um processo de adaptação progressivamente mais fluido e enriquecedor.

Minha trajetória artística teve início na dança, o que fez com que o movimento se tornasse, desde cedo, a minha principal forma de comunicação. Ao ingressar no curso de teatro, percebi a necessidade de integrar essa linguagem corporal com a expressão vocal. Tal percepção motivou-me a propor, como tema para o trabalho de culminação de curso, a investigação sobre o **EQUILÍBRIO NA PERFORMANCE TEATRAL**, partindo da articulação entre corpo e voz, entre a dança e o teatro, como elementos complementares de uma mesma linguagem cênica.

A escolha do tema não foi arbitrária, desde 2016, venho mergulhando em diversas manifestações artísticas, o que contribuiu para o amadurecimento da minha sensibilidade estética e social. Essa vivência multifacetada despertou o interesse pela compreensão mais profunda dos modos como corpo e voz podem coexistir de forma harmônica na cena. O produto artístico resultante deste percurso foi a criação e apresentação da peça ***Lutar Para Perder***, inspirada no quotidiano de militares envolvidos no teatro operacional no norte de Moçambique, particularmente na província de Cabo Delgado.

A investigação desenvolvida neste relatório propõe-se a refletir sobre o processo de construção dessa performance, com base no conceito de equilíbrio na atuação, conforme explorado por **Renato Ferracini (2004)**, que o define o equilíbrio na performance, como “a proporção harmoniosa entre as partes constituintes do trabalho cênico”. A harmonia,

portanto, torna-se o elemento essencial para equilibrar voz e movimento, não por meio de medições quantitativas, mas pela sensibilidade à intensidade e à organicidade da ação performativa.

Para fundamentar teoricamente esta pesquisa, foram utilizadas duas abordagens metodológicas principais: A técnica do grupo brasileiro LUME Teatro, centrada no treinamento do ator não-interpretativo, e o Método das Ações Físicas, desenvolvido por Konstantin Stanislavski. Ambas as metodologias oferecem ferramentas eficazes para a construção de um ator consciente de seu corpo e de sua presença vocal em cena, permitindo uma integração performativa que busca o equilíbrio dinâmico entre as expressões físicas e verbais.

A metodologia da pesquisa incluiu a consulta bibliográfica com análise de livros, artigos científicos, vídeos documentais e fontes orais, com o objetivo de compreender como o equilíbrio entre voz e movimento é abordado no campo das artes cênicas. Foram considerados textos que discutem o treinamento do ator, as técnicas vocais e corporais, bem

Dessa forma, esta pesquisa não se limita à apresentação de uma obra artística, mas propõe uma reflexão crítica sobre o trabalho do ator como criador e como corpo em estado de presença, onde voz e movimento não competem, mas se complementam em uma relação de cumplicidade cênica.

Este trabalho parte do pressuposto de que o ator é um ser integral que utiliza simultaneamente corpo e voz como ferramentas de expressão artística. A ideia de equilíbrio entre essas duas dimensões é amplamente debatida por estudiosos e praticantes do teatro físico e vocal. Segundo Barba (1995), “o ator deve aprender a criar uma ponte viva entre ação física e ação vocal, transformando energia interna em signos perceptíveis e significativos para o público”. Nesse sentido, o equilíbrio entre voz e movimento não é apenas uma junção técnica, mas uma construção poética e simbólica que exige treinamento e consciência.

O LUME Teatro, centro de pesquisa brasileiro voltado para a arte do ator, desenvolve práticas que colocam o corpo como ponto central da criação cênica. Renato Ferracini (2004)

destaca que o ator “não deve separar corpo e voz como elementos distintos, mas perceber ambos como extensões energéticas de um mesmo fluxo criativo”. A metodologia do LUME enfatiza a organicidade e a precisão do movimento, associadas a uma voz viva e presente.

Complementarmente, o método das Ações Físicas, proposto por Konstantin Stanislavski (2014), oferece uma abordagem prática para conectar a fisicalidade do ator com sua expressividade vocal. Stanislavski argumenta que “toda ação física deve ser preenchida de intenção e verdade interior, sendo a voz o prolongamento dessa ação no espaço sonoro”. Assim, ambas as metodologias se alinham no sentido de propor uma atuação onde o corpo e a voz são indissociáveis.

Além desses referenciais, estudos sobre técnica vocal como os de Cristina S. Castro (2013) reforçam a importância da consciência respiratória e da articulação vocal para que a projeção e a clareza sejam mantidas mesmo em performances fisicamente exigentes. Já no campo do movimento, Laban (2008) traz contribuições significativas sobre o uso do espaço, peso, tempo e fluxo, elementos essenciais para o controle e a expressividade corporal.

O relatório está estruturado da seguinte maneira: **Capítulo I**, abordam-se os conceitos teóricos de equilíbrio na performance teatral; Introdução, Contextualização, Tema, Objetivos, Hipóteses: **Capítulo II**, discutem-se as metodologias do LUME, Improvisação e as Ações Físicas de Stanislavski; Justificativa, Metodologia de trabalho, Problema: **Capítulo III**, descreve o processo criativo e os realizados durante a construção da peça *lutar para perder*, **REFERENCIAL TEÓRICO**, LUME – TEATRO FÍSICO E MÍMESIS CORPÓREA, MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS E MEMÓRIA EMOTIVA, PSICOLOGIA DA PERFORMANCE, TEORIAS DE GUERRA - CABO DELGADO, **CONTEXTO HISTÓRICO DA TEORIA, REVISÃO DA LITERATURA, PERCURSORES**; por fim, o **capítulo IV** experimentos práticos e apresenta a análise dos resultados obtidos, com reflexões sobre os impactos da pesquisa na formação artística e na prática cênica **APLICABILIDADE, RESULTADOS, PROCESSO CRIATIVO, CONCLUSÃO, REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ANEXOS**.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

O teatro é uma manifestação artística e, consequentemente, um fenômeno cultural. Trata-se de uma das artes mais antigas do mundo, realizada por um ou mais atores que interpretam uma história ou situação, capaz de provocar reflexão nos espectadores (Stanislavski, 1972).

O teatro, enquanto manifestação artística e fenômeno cultural, é uma das formas de expressão mais antigas da humanidade, por meio da interpretação de histórias ou situações, promovem reflexões profundas no público, neste contexto a performance *Lutar Para Perder*, cria essas reflexões ao público.

No âmbito da realização do Trabalho de Culminação de Curso (TCC), o tema "**Equilíbrio na Performance Teatral**" foi proposto com base na análise da peça *Lutar Para Perder*. Esta pesquisa toma como definição de equilíbrio a capacidade de distribuir de forma harmoniosa a expressão do texto verbal e do texto corporal, não necessariamente em proporções quantitativas iguais, mas numa construção integrada baseada nos princípios dos View points.

A proposta investiga a construção de uma performance equilibrada entre voz e movimento, utilizando as contribuições metodológicas de Renato Ferracini, através da técnica do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, do método das Ações Físicas de Stanislavski e métodos de improvisação. O foco recai sobre o processo criativo do ator não-interpretativo, que parte de experiências corporais intensas para alcançar um estado de organicidade e presença cênica.

A motivação para a escolha deste tema surgiu da observação recorrente de desequilíbrios entre corpo e voz em diversas encenações, inclusive em alguns trabalhos desenvolvidos durante o percurso formativo. Esta problemática se manifesta quando há uma sobrecarga do texto falado em detrimento do uso expressivo do corpo, ou vice-versa, comprometendo a totalidade da comunicação teatral.

Segundo Pavis (1947, p. 432), “*a voz situa-se na junção do corpo e da linguagem articulada. A voz é uma extensão, um prolongamento do corpo no espaço*”. A voz teatral, além de ser resultado de um processo fisiológico, carrega densidade e ritmo, elementos essenciais para a teatralidade. É por meio do corpo que a voz se ancora no espaço, conferindo-lhe profundidade, intenção e musicalidade.

Neste sentido, equilíbrio é entendido como uma proporção harmoniosa entre as partes constituintes da ação cênica (FERRACINI, 2004). Essa harmonia não se mede em termos quantitativos, mas se revela na qualidade da integração entre voz e movimento, permitindo que ambos se alimentem mutuamente e estejam a serviço da cena.

Corpo e voz possuem uma ligação intrínseca tanto na vida cotidiana quanto na prática teatral. É sabido que a voz emerge do interior do corpo, necessitando dele para se manifestar plenamente

A peça *Lutar Para Perder* foi concebida a partir da técnica do LUME, criada por **Ferracini e Luís Otávio Burnier**, cujas bases dialogam com as pesquisas de **Jerzy Grotowski**. Para Burnier (1985), o estado de exaustão física é uma porta de entrada para a liberação de energias profundas e orgânicas do ator.

Como afirma Burnier (1985, p. 31), “quando o ator atinge o estado de esgotamento, consegue limpar seu corpo de energias parasitas, encontrando um novo fluxo energético mais fresco e orgânico”.

Ferracini e Burnier afirmam que o treinamento LUME não se rege por regras formais rígidas: os movimentos devem ser livres, amplos e intensos, envolvendo todo o corpo, especialmente a coluna vertebral, possibilitando ao ator manipular diferentes níveis de energia e tensão muscular.

No processo de formação e atuação teatral, muitos de nós atores enfrentamos dificuldades em integrar de forma equilibrada o uso da voz e do corpo em cena. Em diversas apresentações, observa-se uma tendência à valorização excessiva do texto verbal, em detrimento da expressividade corporal, ou o contrário, uma exploração física intensa sem o devido cuidado com a emissão vocal e sua relação com o espaço. Este desequilíbrio

compromete a totalidade da comunicação cênica, tornando a performance fragmentada, artificial ou mecanizada.

A problemática reside, portanto, na falta de integração entre corpo e voz durante a atuação, o que impede o surgimento de uma performance fluida, orgânica e expressiva. Apesar de existirem diversas técnicas de formação de ator, muitas ainda se concentram em aspectos isolados da prática teatral, sem promover um treinamento que una de forma dinâmica e coerente o texto verbal (voz, ritmo, articulação) ao texto corporal (movimento, gesto, presença física).

Manifestação do Problema

Este problema manifesta-se de várias formas durante o processo de criação e apresentação teatral:

- Em atores que falam sem consciência corporal, apresentando uma voz "desligada" do corpo;
- Em encenações onde o movimento físico predomina, mas carece de intenção vocal ou clareza na articulação das palavras;
- Em performances onde a voz não ocupa o espaço com potência, ritmo ou musicalidade, mesmo quando o corpo está ativo;
- Na dificuldade do ator em manter presença energética contínua, oscilando entre momentos de tensão vocal e apatia corporal (ou vice-versa);
- Em processos de criação que não oferecem metodologias integradas, resultando em performances técnicas, mas sem verdade cênica.

Este trabalho propõe estudar **como alcançar o equilíbrio entre corpo e voz na performance teatral**, a partir da aplicação prática de duas metodologias:

- **O método das Ações Físicas** de Stanislavski;
- **A técnica do LUME** desenvolvida por Renato Ferracini e Luís Otávio Burnier.

A investigação se dá através da análise da peça ***Lutar Para Perder***, concebida com base nessas abordagens, buscando compreender como o ator pode desenvolver uma presença plena, capaz de integrar movimento e vocalidade em sua atuação.

Em suma, a técnica LUME e o Método das Ações Físicas revelaram-se ferramentas eficazes na construção da performance proposta, fundamentando teoricamente e praticamente o tema da pesquisa: **Equilíbrio na Performance Teatral** e sustentaram a construção da peça *Lutar Para Perder*.

A apresentação pública da peça *Lutar Para Perder* realizou-se no dia **18 de Outubro**, uma **sexta-feira**, às **19h**, no espaço **Makhall'Artes**, com avaliação dos seguintes membros do júri:

- **GONÇALO Vítor** – Presidente
- **VOMBE Mauro** – Oponente
- **JOSÉ Dadivo** – Supervisor

O júri deliberou, por unanimidade, a atribuição da nota final de **17 valores**, reconhecendo o sucesso e a pertinência dos resultados alcançados.

3. TEMA

EQUILÍBRIO NA PERFORMANCE TEATRAL

4. OBJETIVOS

I. OBJETIVO GERAL

- Alcançar e manter o equilíbrio entre a voz e o movimento numa performance teatral como meio para atingir a verdade cênica, a expressividade integral e a comunicação profunda com o público.

II. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar os tipos de movimentos corporais e vocais utilizados em cena;
- Conceituar o equilíbrio entre o texto verbal e a expressão corporal;
- Desenvolver uma performance teatral que evidencie o equilíbrio entre voz e movimento.

5. HIPÓTESES

- H1: O equilíbrio entre a voz e o movimento potencializa a qualidade das performances teatrais.
- H2: O equilíbrio entre a voz e o movimento contribui para quebrar a monotonia nas performances teatrais.

CAPITULO II

6. JUSTIFICATIVA

No percurso da história do teatro, sempre que a linguagem verbal parece perder vitalidade, surgem movimentos que reivindicam um regresso ao essencial: o corpo, o silêncio e o grito como formas primárias e potentes de comunicação. Tal concepção, ancorada na busca por um teatro mais sensível e menos mecanizado, fundamenta a presente investigação.

Como afirma Ryngaert (1996, p. 30), *"existe, portanto, um teatro do silêncio, um teatro do corpo e do grito, destinado a atingir mais profundamente a sensibilidade do espectador"*.

Ao considerar os três elementos estruturantes da cena teatral, o visual, o textual e a fusão entre ambos, é evidente que a integração equilibrada desses componentes ainda constitui um desafio recorrente, sobretudo no trabalho do ator. O elemento visual, que compreende a fisicalidade, a cenografia e a plasticidade da cena; e o elemento textual, que envolve a linguagem articulada e o discurso dramático, precisam ser fundidos conscientemente para gerar uma experiência estética plena e comunicativa. No entanto, essa linguagem híbrida ainda é pouco explorada e, quando negligenciada, compromete a clareza da mensagem cênica.

É nesse contexto que se insere o presente trabalho, que pretende investigar o Equilíbrio entre Voz e Movimento, propondo uma análise prática e teórica das metodologias de Stanislavski, através do método das Ações Físicas, e do grupo LUME Teatro, com suas práticas de treino físico e vocal. Ambas as abordagens propõem um tipo de atuação que transcende o discurso verbal e busca uma presença cênica integral, condição essencial para a criação de uma performance viva, sensível e eficaz.

A motivação deste estudo emerge de uma inquietação pessoal, académica e artística. Enquanto ator em formação, constatei em mim mesmo e em colegas de processo uma dificuldade em articular com clareza a voz e o corpo, muitas vezes priorizando um em

detrimento do outro. Tal constatação ocorreu, especialmente, durante os ensaios da peça *Lutar Para Perder*, onde foi possível aplicar experimentalmente as metodologias em estudo. O processo evidenciou que a prática rigorosa, aliada à consciência técnica, pode transformar limitações em potência expressiva.

É neste contexto que surge da necessidade de refletir sobre a relação entre voz e movimento no fazer teatral, partindo da constatação de que, frequentemente, atores em formação — e até mesmo profissionais — enfrentam dificuldades em integrar harmoniosamente esses dois elementos fundamentais da cena. A escolha do tema “**Equilíbrio na Performance Teatral**” responde, assim, a uma inquietação prática e teórica observada durante o percurso acadêmico e nas experiências de palco vividas.

A pesquisa adquire relevância ao propor uma análise aprofundada de práticas teatrais que buscam integrar voz e corpo de forma orgânica, através de abordagens como o método das Ações Físicas de Stanislavski e a técnica do LUME. Ambas propõem um trabalho de ator que vai além da mera memorização de texto ou movimentação coreografada, exigindo presença total, atenção plena, resposta energética e entrega emocional.

Além disso, o estudo é justificado pela necessidade de se compreender os impactos do treino físico e vocal na construção de uma **performance teatral equilibrada**, em que a voz não se sobreponha ao corpo, nem o corpo à voz, mas que ambos coexistam em harmonia. Neste sentido, a peça *Lutar Para Perder* serviu como campo prático de investigação, permitindo a aplicação e análise concreta das metodologias estudadas.

Com base nas experiências resultantes do processo de criação da referida peça, observou-se uma transformação significativa na forma como o ator se relaciona com sua fisicalidade e vocalidade em cena. Este facto justifica ainda mais a importância do tema, não só como objeto de pesquisa acadêmica, mas também como proposta metodológica aplicável em processos de formação e criação teatral.

Portanto, a relevância deste trabalho está na sua dimensão investigativa, formativa e artística, ao propor caminhos para uma prática teatral mais consciente e expressiva, que valorize o equilíbrio entre corpo e voz como elementos indissociáveis da arte do ator.

No contexto moçambicano, onde os cursos superiores de artes cénicas ainda enfrentam desafios estruturais e metodológicos, esta pesquisa representa também uma contribuição ao desenvolvimento de práticas pedagógicas mais completas, que contemplem o ator como um ser integral, físico, vocal, emocional e mentalmente presente em cena.

Por fim, entende-se que este estudo transcende o plano individual e se inscreve numa perspectiva mais ampla, que vê o teatro como espaço de ressignificação da linguagem e de renovação dos modos de dizer, sentir e provocar. Um ator consciente do seu corpo e da sua voz é também um agente de transformação, capaz de estabelecer pontes sensíveis com o público e, assim, colaborar com a construção de uma arte mais viva, mais humana e mais necessária.

7. METODOLOGIA DE TRABALHO

A presente investigação adota uma abordagem qualitativa, considerada a mais adequada para estudos no campo das artes, especialmente quando se trata de práticas teatrais. Segundo a definição da Estácio (2014), a pesquisa qualitativa caracteriza-se por não utilizar procedimentos estatísticos, centrando-se na análise aprofundada de dados não mensuráveis, como sentimentos, percepções, pensamentos, intenções e motivações.

Trata-se, portanto, de um método voltado para a compreensão de fenômenos complexos, subjetivos e contextuais, o que se alinha à natureza desta pesquisa.

Por tratar-se de um estudo de caráter prático, centrado na investigação da relação entre voz e movimento na performance, a escolha por uma metodologia qualitativa revela-se não apenas pertinente, mas necessária.

No teatro, onde o corpo, a voz e o gesto constituem elementos estruturantes do trabalho criativo, torna-se fundamental adotar metodologias que privilegiem a experiência sensível e a vivência subjetiva dos processos.

A) OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

Uma das estratégias metodológicas empregadas é a observação participante, compreendida como uma técnica de campo que alia a participação ativa do pesquisador com os sujeitos da pesquisa, a observação direta e intensiva em ambientes naturais, entrevistas informais e a análise documental (MOREIRA, 2002, p. 52). Esta técnica permitirá observar espetáculos teatrais apresentados na cidade de Maputo, com o objetivo de compreender as escolhas expressivas dos atores em cena, investigando os motivos, as intenções e os estados corporais e vocais que orientam suas ações e reações.

B) TÉCNICA DO LUME

Complementarmente, será utilizada a abordagem técnica desenvolvida pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, sediado no Brasil. Esta metodologia, fundamentada principalmente nos estudos de Renato Ferracini, propõe um trabalho baseado no “ator não-interpretativo”, cujo foco recai sobre a presença física e vocal do intérprete, e não na representação convencional de personagens. O LUME valoriza o treinamento técnico rigoroso, a escuta do corpo e a construção da cena a partir de impulsos corporais e

vocais conscientes. A aplicação desta técnica visa fomentar um equilíbrio entre voz e movimento, explorando a expressividade cênica como resultado de um corpo treinado, disponível e presente.

c) MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS DE STANISLAVSKI

Aliado às propostas do LUME, será também incorporado o método das ações físicas, elaborado por Konstantin Stanislavski. Esta metodologia propõe que o ator aceda aos estados emocionais por meio de ações físicas organizadas, conscientes e intencionais, permitindo que a verdade cênica emergja organicamente da prática corporal. A ação, nesse contexto, não é apenas movimento externo, mas um canal que conecta o corpo ao pensamento, à emoção e à intenção dramática. A integração entre o método das ações físicas e as técnicas do LUME proporcionará um processo criativo mais profundo, ancorado na fisicalidade, na presença e na organicidade do ator.

No campo das artes, concretamente no teatro e em um estudo de caráter prático e não meramente teórico, é pertinente referir que as opções metodológicas são mais restritas, motivo pelo qual este trabalho se baseará no método qualitativo.

8. PROBLEMATIZAÇÃO

No teatro contemporâneo, a busca pelo equilíbrio entre voz e movimento é um desafio constante e essencial para a qualidade artística da cena. Diversas pesquisas e experiências práticas demonstram que a ausência desse equilíbrio pode tornar a performance monótona, rígida ou artificial (Barba, 1995; Stanislavski, 1989).

Muitas produções acabam por enfatizar apenas o aspecto vocal ou apenas o movimento corporal, o que gera um descompasso perceptível pelo público. De fato, enquanto é relativamente comum encontrar espetáculos focados quase exclusivamente no corpo, como na tradição da mímica ou do teatro físico, é raro presenciar uma cena onde a voz atue sem qualquer participação do corpo, pois a emissão vocal, por definição, depende da ação muscular e da presença física (Zarrilli, 2002).

A prática teatral em Moçambique e em outros contextos similares enfrenta desafios adicionais, como a falta de formação técnica continuada e a limitação de recursos que permitam um trabalho integrado e aprofundado desses elementos.

Em Maputo, análises empíricas de peças teatrais apresentadas entre 2022 e 2024 revelam que em cerca de 60% dos espetáculos observados, a voz era utilizada como um preenchimento mecânico do espaço, sem consciência do seu vínculo com a ação física.

Muitas vezes, a fala é usada como uma válvula de escape inconsciente para tensões que deveriam ser resolvidas por meio do corpo, evidenciando uma lacuna formativa na preparação do ator. Ferracini (2013) aponta que essa dissociação entre corpo e voz impede que o ator “habite plenamente a ação”, reduzindo o impacto sensorial e emocional da cena.

A voz, sendo um instrumento sensível e potente na transmissão de palavras e emoções, muitas vezes é mal utilizada, servindo como descarga inconsciente de tensões ao invés de ser uma ferramenta precisa e integrada ao gesto (LUME, 2010).

Por outro lado, o corpo, que frequentemente comunica mensagens mais abstratas e simbólicas, carece de preparação específica que permita uma expressão consciente e eficaz.

A presente investigação busca, assim, não apenas refletir sobre essas questões, mas também oferecer caminhos metodológicos sustentados em práticas reconhecidas, como o método

das Ações Físicas de Stanislavski e a pesquisa em treinamento corporal e vocal do LUME Teatro, que têm se mostrado eficazes na formação de atores mais completos e conscientes do seu instrumento cênico.

Portanto, a questão central que se impõe é: como desenvolver um trabalho artístico onde haja uma real integração entre voz e movimento, de modo que ambos contribuam igualmente para a expressividade e potência da cena? Qual metodologia seria mais eficaz para minimizar o tempo entre impulso interno e ação física/vocal, garantindo um desempenho orgânico e autêntico?

CAPITULO III

9. REFERENCIAL TEÓRICO

Para a realização deste trabalho, serão utilizadas teorias que cruzam as áreas de performance, psicologia, sociologia, teatro físico e estudos sobre guerras, com o objetivo de fundamentar a construção dramatúrgica e performativa da figura do soldado moçambicano, marcado pelos traumas da guerra em Cabo Delgado.

A busca pelo equilíbrio entre voz e movimento no trabalho do ator tem sido historicamente central para diversos métodos de formação. Um dos núcleos que mais se destacou nessa abordagem é o **LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP**, fundado a partir da experiência de Luís Otávio Burnier. Influenciado por mestres como Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, Stanislavski. Burnier desenvolveu um sistema que busca a organicidade do ator por meio do treino físico, vocal e energético. A seguir, são apresentadas as principais bases teóricas.

9.1. LUME – Teatro Físico e Mimesis Corpórea

Inspirado pelas experiências de Luís Otávio Burnier, o LUME desenvolve um trabalho centrado no corpo como ferramenta expressiva e simbólica. Técnicas oriundas do teatro oriental, como o Kathakali, o Nô e a Ópera de Pequim, são incorporadas para desenvolver uma corporeidade codificada e energética, que foge da lógica cotidiana e busca alcançar uma dimensão extra - cotidiana.

A Mimesis Corpórea, desenvolvida por Renato Ferracini, aprofunda essa busca por uma organicidade a partir da observação e reconstrução de ações externas (cotidianas, simbólicas ou imagéticas), possibilitando ao ator construir um corpo de memória e resistência.

“A técnica do ator é, antes de tudo, uma prática de escavação simbólica de si e do outro.”
(Ferracini, 2009)

9.2. Método das Ações Físicas e Memória Emotiva

Stanislavski foi dos primeiros a sistematizar um método de construção da personagem baseado no trabalho do ator sobre si mesmo. A investigação das emoções, memórias, desejos e contradições internas permite criar personagens mais profundas e humanas, como o soldado que vive o conflito entre obediência e trauma, entre dever e desespero.

O Método das Ações Físicas, desenvolvido por Constantin Stanislavski em sua fase final, propõe uma abordagem prática e corporal da criação cênica, em oposição à ênfase inicial na memória emotiva. Stanislavski passou a compreender que a emoção verdadeira surge do fazer concreto, ou seja, da execução de ações físicas motivadas por objetivos claros da personagem.

A base desse método reside na seguinte lógica: *"se o corpo age com verdade, a emoção o seguirá"*. Assim, o ator não precisa forçar um estado emocional, mas deve compreender o que a personagem quer em cada momento (intenção) e agir fisicamente para alcançar esse objetivo. Isso gera organicidade, pois a emoção emerge como resposta verdadeira à ação.

Esse método é particularmente eficaz para a construção de personagens traumatizados pela guerra, como o soldado moçambicano, pois permite representar emoções profundas (como culpa, pânico, dissociação, raiva) sem recorrer à dramatização artificial.

"Não existem emoções puras no teatro. Toda emoção está a serviço de uma ação, de um objetivo. "
(Stanislavski, 1938)

9.3. Análise do Movimento

Rudolf Laban desenvolveu uma abordagem técnico-simbólica do movimento humano, sistematizando-o em componentes fundamentais: tempo, espaço, força e fluência. A partir da combinação consciente desses elementos, o ator é capaz de expressar corporalmente estados emocionais complexos, como o medo, a fúria contida, a instabilidade psíquica e a exaustão física de indivíduos marcados por experiências traumáticas, como as vividas em contextos de guerra. Essa análise do movimento, além de contribuir para a expressividade

cênica, oferece uma ferramenta de composição física profundamente conectada aos impulsos internos da personagem.

Complementarmente, o Método das Ações Físicas, concebido por Constantin Stanislavski e posteriormente explorado por Jerzy Grotowski e retomado pelo grupo LUME, revela-se essencial na construção de sequências organizadas de ações que expõem, de forma concreta, a trajetória psicológica da personagem. Essas sequências podem ser estruturadas a partir de ações físicas repetitivas, como marchar, vigiar ou esperar, intercaladas por surtos de memória, colapsos corporais ou momentos de suspensão. Tal dinâmica evidencia o estado interno fragmentado do indivíduo, contribuindo para uma atuação mais orgânica e integrada entre corpo e emoção.

9.4. Teorias da Performance

Para Richard Schechner, a performance é comportamento restaurado, ou seja, uma ação repetida que carrega intencionalidade e simbologia. A presença do ator em cena se torna um ato ritual de resistência e reinterpretação do mundo.

Victor Turner introduz o conceito de liminaridade, estado de transição onde o indivíduo é desconstruído e reconstruído. O soldado em crise representa esse estado liminar, pois não pertence mais totalmente ao mundo civil, nem se reconhece plenamente como máquina de guerra.

9.5. Sociologia da Performance

Identidade e Trauma

Erving Goffman, em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1959), propõe que a vida social se estrutura como uma performance teatral, na qual os indivíduos "encenam" papéis conforme o contexto, utilizando máscaras simbólicas para interagir com os outros. Nesse sentido, o sujeito social constrói-se por meio de estratégias performativas voltadas à manutenção de uma determinada imagem diante do público. O militar, nesse quadro analítico, representa um corpo performativo disciplinado, treinado não apenas para executar ações de guerra, mas sobretudo para ocultar o sofrimento, suprimir a vulnerabilidade e representar continuamente um papel de força e controle.

Na peça *Lutar para Perder* e no projeto *Equilíbrio na Performance*, essa leitura é incorporada à cena como crítica e desvelamento, o corpo do soldado é apresentado não como um corpo heroico e coeso, mas como um corpo fragmentado, tensionado entre o dever imposto e a dor silenciada. A performance torna-se, assim, um espaço de denúncia simbólica da desumanização operada pela guerra.

Zygmunt Bauman, por sua vez, ao abordar a modernidade líquida (2001), destaca a fluidez e instabilidade que marcam as identidades contemporâneas. Essa fluidez reflete-se na figura do soldado de Cabo Delgado, cuja identidade não encontra fixidez, ela se dissolve entre o trauma psíquico e o papel social rigidamente prescrito. Na cena, esse soldado aparece como um sujeito dilacerado, não apenas pelas experiências vividas, mas pela constante necessidade de representar uma função que não condiz com sua realidade interior.

As práticas desenvolvidas no projeto *Equilíbrio na Performance* exploram esse conflito performativo entre exterior e interior, entre papel e essência, oferecendo um campo de investigação corporal onde o desequilíbrio psíquico é traduzido em instabilidade física, e onde a máscara performativa não consegue mais ocultar a falência emocional do sujeito. Ao trazer esses conceitos sociológicos para o espaço cênico, a obra propõe uma reflexão crítica sobre a militarização do corpo e a fragilidade humana no contexto do conflito armado em Cabo Delgado.

9.6. Psicologia da Performance

Sombra, Trauma e Desumanização

Na perspectiva da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, o conceito de sombra representa os aspectos reprimidos, negados ou não integrados da psique, conteúdos inconscientes que, quando não reconhecidos, manifestam-se por meio de projeções, impulsos e imagens simbólicas. Na construção da personagem militar na obra *Lutar para Perder*, a sombra traumática ganha forma através de vozes interiores, aparições e gestos compulsivos. São fantasmas do passado que insistem em se manifestar no presente da ação, traduzindo corporalmente o peso das experiências não elaboradas. A performance, nesse

caso, torna-se uma travessia entre o visível e o invisível, entre o consciente e o inconsciente, revelando uma luta interna pela integração da dor reprimida.

Frantz Fanon, no livro *Os Condenados da Terra* (1961), oferece uma contribuição fundamental para a compreensão dos efeitos da violência sistêmica, colonial e bélica sobre o psiquismo do indivíduo oprimido. Em sua análise, o corpo negro, especialmente o corpo colonizado e militarizado é constantemente atravessado pela dor histórica, pela desumanização e pelo silenciamento. Fanon demonstra como a guerra e o racismo produzem um sujeito fragmentado, cuja subjetividade é marcada por um esforço contínuo de reumanização, ou seja, de reconstrução identitária frente a um mundo que nega sua humanidade.

Na encenação de *Lutar para Perder*, essas duas dimensões psicológicas se entrelaçam, a sombra individual (Jung) e o trauma coletivo (Fanon) convergem no corpo do personagem-soldado. Ele não apenas carrega as cicatrizes da guerra, mas também as feridas ancestrais de um sistema que o molda como instrumento de violência e, ao mesmo tempo, o marginaliza.

A psicologia da performance, nesse contexto, não busca apenas representar estados emocionais, mas sim ativar camadas profundas da experiência humana, colocando o ator em contato com dimensões arquetípicas e históricas de sua própria subjetividade.

Jung apresenta o conceito de sombra como o inconsciente reprimido do indivíduo. As vozes e fantasmas que acompanham o personagem militar são representações dessa sombra traumática.

Fanon, por sua vez, trata dos efeitos da violência colonial e da guerra sobre o psiquismo. Em *Os Condenados da Terra*, ele revela como o corpo negro é marcado pelo trauma e pela luta constante para reumanizar-se diante de um mundo que o desumaniza.

*“O oprimido é constantemente desafiado a lutar por sua própria humanidade, que lhe é negada.”
(Fanon, 1961)*

9.7. Teorias de Guerra - Cabo Delgado

Há guerras que se ganham sem glória, e derrotas que se levam para sempre no corpo. Lutar Para Perder.

Para Achille Mbembe, um dos principais pensadores dos estudos pós-coloniais e da filosofia política contemporânea, cunhou o conceito de necropolítica para descrever como os Estados modernos, especialmente em contextos coloniais e pós-coloniais, exercem poder por meio do controle sobre a morte, decidindo quem pode viver e quem deve morrer. Segundo Mbembe (2003), “a necropolítica refere-se às várias maneiras pelas quais o poder pode submeter grandes massas de pessoas à condição de morte social ou física”.

Se o teatro é o lugar onde os fantasmas da sociedade ganham corpo, a guerra é onde os corpos reais se tornam fantasmas. Este texto propõe um exercício de imaginação crítica. Cruzar essa perspectiva com a peça **"Lutar Para Perder"** um trabalho físico-vocal sobre resistência, colapso e lucidez em tempos de escuridão.

Bartolino Capitine não era apenas um general. Era um símbolo de estratégia, comando e contenção. Sob seu comando, as Forças de Defesa e Segurança enfrentaram um inimigo invisível, mutável, camuflado entre populações deslocadas e zonas de mata. O inimigo não era só militar, era também político, económico, simbólico. Do ponto de vista de Capitine, a guerra em Cabo Delgado não era uma linha de frente clara, mas um tabuleiro de tensões estratégicas:

- A pressão internacional por resultados;
- A realidade dos soldados mal equipados;

- As críticas sobre violações de direitos humanos;
- A ausência de um discurso unificado do Estado.

Ele carregava, no corpo e na voz, a missão de representar firmeza num terreno de areia movediça.

A exoneração de Capitine não foi acompanhada por explicações públicas. Esse silêncio é performático. Ele diz algo sobre o Estado. Talvez um gesto de reposicionamento tático, talvez uma forma de não assumir falhas, talvez uma tentativa de controlar a narrativa.

Na lógica teatral, isso é um “subtexto”. O que não se diz é mais poderoso do que o que se diz.

É nesse lugar que "Lutar Para Perder" se aproxima. No palco, o corpo do ator resiste sem explicações diretas. Ele cai, grita, se arrasta, tenta levantar — e muitas vezes desiste. Mas mesmo no colapso, há sentido. A falha torna-se linguagem.

9.8. A Guerra como Performance de Desgaste

Em teoria militar, um dos conceitos-chave é a guerra de desgaste, onde não se busca vitória imediata, mas o enfraquecimento progressivo do adversário. Em Cabo Delgado, essa lógica é bilateral: as forças armadas e os insurgentes se enfrentam num ciclo onde ambos se desumanizam.

Capitine teria percebido isso. Talvez por isso tenha sido afastado. Talvez sua visão da guerra já não interessasse ao poder político. Talvez ele tenha proposto outra estratégia menos visível, mais ética que contradizia a lógica do espetáculo da vitória.

E é justamente essa lógica que "Lutar Para Perder" confronta. A peça recusa a narrativa da vitória. O ator cai, mas a queda é uma forma de verdade. A rendição física é um grito mais honesto do que qualquer discurso político.

Há algo de comum entre o ator e o general: ambos são treinados para a precisão, para o comando do corpo, para o controle da respiração e da voz. Mas há um ponto de ruptura, o ator pode falhar em público e transformar isso em arte. O general não.

Capitine não teve palco. Teve trincheiras, despachos, tensões, pressão. Mas nunca teve o direito de cair em cena. Sua exoneração foi talvez o único momento em que seu corpo foi visivelmente deslocado.

"Lutar Para Perder" é, nesse sentido, um espaço simbólico onde o corpo de Capitine e de tantos outros pode finalmente falhar, cair, respirar, ser visto. A guerra encontra no teatro um lugar de purgação, de exposição do colapso sem vergonha.

A guerra continua no corpo, Cabo Delgado continua em guerra. Os discursos mudam, os comandantes mudam, mas o corpo do povo, o corpo do militar, permanecem em cena deslocado, esquartejados, amputado, em fuga.

A arte não resolve a guerra. Mas nos permite olhar para ela sem uniforme, sem censura, sem ordens, só com o corpo do ator, que nos lembra que toda guerra é, antes de tudo, um fracasso da escuta.

A peça "Lutar Para Perder" nasce como resposta intuitiva a todas as guerras. A guerra interna, a guerra política, a guerra do artista contra o sistema. O corpo do ator está em constante desequilíbrio, entre o impulso do movimento e a contenção da voz.

Esse desequilíbrio, como nos conflitos armados, cria tensão dramática. Ele é proposital: questiona a ideia de que há sempre um vencedor. Em Cabo Delgado, quem vence? Quem perde? O povo, deslocado, perdeu. Os militares, acusados de violações de direitos, perderam. Os insurgentes, mesmo ao matar, também perdem sua humanidade.

A arte, como campo simbólico, permite reencenar essa tragédia de forma crítica, denunciando a ausência de escuta, a quebra do diálogo, o colapso da empatia.

9.8.1. O ATOR COMO CORPO POLÍTICO

Inspirado por Eugenio Barba e o conceito de "bioscénica", considero que o corpo do ator é político, mesmo quando não quer sê-lo. O corpo em "Lutar Para Perder" responde às tensões reais de um país em guerra: tremores, colapsos, gritos contidos, desequilíbrio físico. A performance torna-se um campo de batalha simbólico onde o espectador pode ver e sentir, mesmo que não compreenda racionalmente.

Assim como os militares são treinados para o combate, o ator precisa treinar-se para o confronto estético e ético. O equilíbrio entre voz e movimento não é harmonia, é conflito dinâmico. A guerra de Cabo Delgado não é só uma crise militar. É também uma crise performativa, do discurso oficial, das narrativas de Estado, das representações mediáticas. Quando um alto comando como Bartolino Capitine é exonerado sem explicação, o Estado performa um silêncio. Quando o ator se cala em cena, ele grita com o corpo.

A peça "Lutar Para Perder" é, nesse contexto, um ato de resistência simbólica. Uma forma de lembrar que, mesmo em meio ao colapso, o corpo resiste. E que no teatro como na vida perder pode ser também uma forma de lutar.

Essa abordagem é particularmente relevante para compreender a crise em Cabo Delgado, onde desde 2017 ocorre um conflito armado entre grupos insurgentes muitas vezes associados ao extremismo islâmico e forças estatais moçambicanas. O Estado, sob o pretexto da segurança e da luta contra o terrorismo, atua frequentemente com violência indiscriminada, afetando tanto insurgentes quanto civis inocentes. O que Mbembe chamaria de “zonas de morte” (*death-worlds*) torna-se uma realidade concreta nesta região, onde populações inteiras são deslocadas, vilas são queimadas, e corpos são descartados sem cerimônia ou registro.

Além disso, a falta de clareza sobre os reais interesses por trás do conflito, incluindo disputas por recursos naturais como gás natural e rubis, contribui para uma espécie de invisibilização das vítimas. Nesse contexto, tanto os soldados moçambicanos quanto os civis se tornam corpos sacrificáveis elementos descartáveis dentro de uma lógica que privilegia o lucro, a segurança dos investimentos estrangeiros, e o controle territorial.

*Como escreve Mbembe (2003): “O máximo do poder reside na possibilidade de decidir quem deve morrer, onde, quando e como. A necropolítica é, portanto, o exercício de soberania mais brutal. ” A situação em Cabo Delgado, longe de ser apenas um conflito militar, representa uma **paisagem necropolítica**, onde o Estado e os seus*

aliados atuam com estratégias de extermínio, vigilância e silenciamento.

Foucault analisa como o corpo é disciplinado e controlado pelas instituições. O soldado, neste contexto, torna-se um corpo-docilizado, treinado para obedecer, mesmo quando as ordens o levam à morte ou ao colapso psíquico.

O silêncio do Estado sobre as causas da guerra reforça o uso do biopoder, deixando os militares numa guerra sem nome, por uma causa não definida.

9.9. Teatro do Oprimido

“O Teatro do Oprimido é uma arma. É o ensaio da revolução” (Boal, 1974)

Boal propõe o teatro como espaço de transformação social. O ator é visto como espectador, alguém que atua e reflete sobre sua realidade. O personagem do soldado ganha voz para denunciar a opressão e convidar o público à reflexão crítica sobre o sistema de poder.

Para realização desse trabalho serão usadas as seguintes teorias:

O LUME é um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas, cujas origens repousam na experiência de Luís Octávio Burnier (1956- 1995) em seus oito anos de treinamento e pesquisas na Europa. Burnier estudou três anos com Etienne Decroux, criador da Mímica Corporal, e trabalhou com Eugénio Barba, Philips Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental (Nô, Kabuki e Kathakali).

Como exemplos de técnicas codificadas e sistematizadas de representação no oriente podemos citar o Kathakali e a dança Odissi na Índia, o Nô e o Kabuki no Japão, a dança Balinesa em Bali, a Ópera de Pequim na China, entre outros. Cada acção possui um significado cultural, um ritual particular e uma codificação que lhe são próprios. É praticamente um teatro feito de símbolos. Acções e gestos, por serem simbólicos, fogem à lógica corporal quotidiana e buscam um equivalente teatral extra e supra quotidiano. Isso significa que o actor oriental aprende novas maneiras de equilíbrio corpóreo, acções

específicas e codificadas de mãos, olhos, pés e, principalmente, uma técnica de dilatação de seu corpo muscular por meio de treinamento específicos para a manipulação da quantidade e qualidade da energia que será utilizada na cena, buscando, assim, uma organicidade dentro da aparente mecanicidade das acções codificadas, enfim, aprende, como já dito, uma técnica aculturada de Constantin Stanislavski foi o primeiro a querer estabelecer um método preciso e elaborado para o trabalho do actor. O trabalho de Stanislavski pode ser dividido em duas grandes partes: o trabalho do actor sobre si mesmo e o trabalho do actor sobre a personagem. O primeiro é condição básica para o segundo.

Um dos grandes estudiosos do movimento foi Rudolf Laban. Ele procurou estudar o movimento de maneira isenta da estética em que pudesse estar inserido. Buscou dividi-lo em quatro componentes: o *tempo*, o *espaço*, a *força* e a *fluência*. Posteriormente, cada componente foi subdividido em duas modalidades: o tempo *rápido e lento*; o espaço *directo e indirecto*; a força *pesada e leve*; e a fluência *livre e controlada*. Finalmente, esses elementos podem ser mesclados, inter-relacionando-se e misturando-se, para dar origem a dinâmicas diferentes de socar, deslizar, derreter, chicotear, entre outro (Renato Ferracini).

O actor busca realizar, através de um colorido das acções vocais, a substancialização de imagens precisas e definidas, como *um vulcão em erupção com a lava esparramando-se e a neve caindo*. Essas imagens permitem ao actor trabalhar seus dois pólos vibratórios opostos: um muito grave, localizado na região do estômago e do peito, inspirado na imagem do vulcão, e outro muito agudo, localizado na região da cabeça, no caso da neve. Cada actor deve descobrir sua própria voz de neve e voz de vulcão, e posteriormente criar ritmos com a voz dessas duas imagens, impulsionando esse ritmo a partir do abdómen. (Renato Ferracini).

Utilizando os vibradores e todos os trabalhos anteriores, o actor pode esculpir sua voz, realizando com ela trabalhos objectivos como empinar uma pipa, pintar um quadro ou esculpir uma pedra. Esse trabalho proporciona o controlo e o domínio de todas as faculdades vocais trabalhadas até então, além de permitir o uso objectivo da voz, tornando-a mais orgânica (Luís Octávio Burnier)

A Mímesis Corpórea é um outro meio particular do LUME para a apreensão de matrizes. Seu estudo é tão complexo e pormenorizado que se transformou em linha de estudo

independente dentro do Núcleo. Ela possibilita ao actor a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de acções colectadas externamente, pela imitação de acções físicas e vocais de pessoas encontradas no quotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação física de acções estanques como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao actor a função de dar vida a essa acção imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a acção física/vocal. (Ferracini)

9.9.1. IMPROVISACÃO E CRIAÇÃO CÊNICA

“O corpo improvisa o que a mente ainda não compreendeu. ” (Ariane Mnouchkine)

A improvisação teatral é uma ferramenta fundamental no processo criativo do ator, pois possibilita o acesso a conteúdos internos, inconscientes e intuitivos que, muitas vezes, não emergem por meio de abordagens racionalizadas ou pré-coreografadas. De acordo com Viola Spolin (1999), uma das precursoras do improviso teatral como método de ensino e criação, improvisar é “estar presente”, reagindo ao momento com autenticidade, escuta e entrega total. Nesse sentido, a improvisação se configura como um espaço de liberdade e risco, onde o ator pode experimentar ações, emoções e estados de presença sem o temor do erro.

Quando aplicada à construção de personagens psicologicamente marcados, como um soldado traumatizado pela guerra em Cabo Delgado, a improvisação assume um papel ainda mais relevante. Ela permite que o ator mergulhe em estados emocionais instáveis, revele memórias fragmentadas, surtos de violência, colapsos corporais, e até momentos de delicadeza inesperada como gestos repetitivos que evocam o afeto perdido, ou movimentos minimalistas que revelam a interioridade dilacerada da personagem.

“Improvisar é escutar o corpo e permitir que ele reaja ao mundo com liberdade. É uma via de acesso ao inconsciente criativo. ” (Johnstone, 1981)

No contexto da guerra, onde o trauma frequentemente se expressa por meio da dissociação, da repetição compulsiva e do colapso da linguagem, a improvisação possibilita a criação de cenas não lineares, fragmentadas, que refletem o próprio estado psíquico do personagem. Isso se articula com as teorias contemporâneas da performance, especialmente aquelas que reconhecem o corpo como arquivo de memórias traumáticas (Taylor, 2003), e com abordagens da psicologia do trauma, como a de Bessel van der Kolk (2015), que apontam que o corpo “se lembra” mesmo quando a mente racional não consegue articular a dor vivida.

Além disso, a improvisação oferece um campo fértil para o surgimento de poesias corporais, gestos significantes e ritmos que nascem de estados emocionais autênticos. Esses momentos, por vezes silenciosos, por vezes caóticos, transformam a cena em um território de escuta e revelação.

A improvisação também pode ser utilizada como estratégia de investigação coletiva durante o processo de ensaio, especialmente quando cruzada com o Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Através de jogos teatrais e dinâmicas de improvisação crítica, é possível que os intérpretes formulem questionamentos éticos e sociais sobre a guerra, a violência e o processo de reintegração dos corpos afetados por conflitos armados.

Assim, a improvisação deixa de ser apenas uma técnica de criação para tornar-se uma ferramenta de escavação do inconsciente individual e coletivo, e de manifestação de verdades que não se acomodam à narrativa linear ou à linguagem discursiva.

10. CONTEXTO HISTÓRICO DA TEORIA

A teoria desenvolvida pelo LUME, insere-se no contexto do teatro contemporâneo, embora dialogue com fundamentos clássicos da arte da atuação. Criado em 1985 como um núcleo de pesquisa vinculado à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), o LUME (Laboratório Universitário de Movimento e Expressão) propõe um trabalho técnico e sensível do corpo do ator como principal instrumento de criação, evocando elementos de práticas orientais, o método das ações físicas de Stanislavski e princípios da biomecânica de Meyerhold.

Um dos pilares conceituais do LUME é a transformação do peso em energia cênica. Essa transformação não ocorre apenas de forma metafórica, mas concreta, por meio da manipulação da gravidade e da consciência corporal. Como afirma Renato Ferracini, um dos fundadores do grupo, "o ator treina para atingir estados de presença cênica em que todo o corpo está mobilizado, vibrante, trabalhando na iminência do desequilíbrio" (FERRACINI, 2003, p. 59).

A técnica envolve a exploração do corpo como um fio tensionado entre forças uma linha que se projeta para frente, para trás, para os lados e nas diagonais, enquanto o ator "deixa-se cair" nesses vetores. No instante limítrofe da queda, realiza-se uma ação precisa que interrompe a inércia do movimento. Nesse momento, o corpo atinge um estado de potência energética, um "pré-movimento" que concentra toda a intenção cênica.

Segundo Ferracini (2003), esse ponto de interrupção e redirecionamento é uma "zona de energia condensada", onde o corpo do ator, evitando a queda, redireciona essa força acumulada para outras ações físicas. Trata-se de um estado em que "o ator está por

completo presente, em suspensão, à beira da quebra, pronto para a criação no instante presente”.

Essa abordagem vai ao encontro da noção de equilíbrio dinâmico na atuação, onde o desequilíbrio intencional se torna o motor do movimento expressivo. Como conclui Ferracini, “o desequilíbrio não é apenas físico, mas também poético – é um estado onde o ator encontra a verdade da sua ação” (FERRACINI, 2003, p. 62).

11. REVISÃO DA LITERATURA

A voz constitui-se como um dos instrumentos mais poderosos do ator, não apenas como meio de comunicação verbal, mas como veículo expressivo de emoções, intenções e atmosferas. Segundo Patrice Pavis (2005), a voz no teatro não é meramente um transmissor de texto, mas um elemento performativo que contribui diretamente para a construção poética da cena.

A voz e o movimento constituem pilares fundamentais na construção da presença cênica do ator. No teatro, a voz não se limita à função de transmitir palavras, mas assume um papel expressivo e atmosférico, contribuindo para a composição estética e emocional da cena. Stanislavski, ao desenvolver o método das Ações Físicas, já apontava para a dissociabilidade entre pensamento, emoção e ação física. Para o autor, “a voz deve nascer da ação” (STANISLAVSKI, 2012, p. 67), ou seja, toda expressão vocal deve estar ancorada em uma motivação física e emocional autêntica.

O LUME Teatro, por sua vez, aprofunda essa relação corpo - voz a partir de uma abordagem energética e física do trabalho do ator. Para Renato Ferracini (2003), a voz é uma extensão do corpo, sendo moldada e sustentada por estados corporais específicos. O treinamento do LUME propõe que o ator desenvolva uma escuta interna e uma consciência do próprio corpo em movimento, para que a emissão vocal esteja diretamente ligada à energia corporal e ao estado de presença. Assim, voz e corpo se retroalimentam, criando um fluxo expressivo contínuo.

No contexto da atuação contemporânea, o equilíbrio entre voz e movimento é essencial para uma performance eficaz e autêntica. Voz e corpo não operam separadamente, mas sim de forma integrada, alimentando-se mutuamente na criação cênica. Como observa Barba (1995), "o corpo do ator fala antes da palavra, e muitas vezes mais intensamente que ela", evidenciando a força comunicativa do gesto, da postura e da energia física.

*“O ator eficaz é aquele que, mesmo imóvel, consegue mobilizar o espaço com sua presença vibrante”
(BARBA, 1995, p. 42).*

Além disso, a criação de atmosferas, que tradicionalmente poderia ser atribuída à cenografia ou aos efeitos visuais, torna-se uma responsabilidade do ator em cena. Por meio do movimento e da voz – em constante equilíbrio –, o ator pode sugerir espaços, tempos, estados emocionais e narrativas complexas. No LUME, essa criação é descrita como um processo de “energização do espaço”, no qual o corpo do ator, em ação física precisa, gera imagens poéticas que transcendem o realismo (FERRACINI, 2003).

Portanto, tanto na perspectiva de Stanislavski quanto na do LUME Teatro, a voz não é independente do corpo, mas um resultado direto do seu uso consciente. O trabalho vocal torna-se mais potente quando enraizado na fisicalidade e no impulso interno do ator, promovendo uma atuação mais orgânica, sensível e comunicativa.

12. PERCURSORES

A. RENATO FERRACINI (CORPOS EM CRIAÇÃO 2004)

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais –UNICAMP, iniciando pelo trabalho energético e posteriormente realizando alguns apontamentos sobre o treinamento cotidiano técnico do actor.

FERRACINI, actor e pesquisador, graduado em artes cênicas pela UNUCAMP (1993) mestrado em 1998 e em 2004 faz Doutorado em Multimeios, pela UNICAMP. Pesquisador e actor da LUME, onde actua em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde

1993, foi presidente da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cénicas na gestão 2019-2021.

A voz deve ser usada com parcimónia e somente em momentos precisos e definidos pelo coordenador do trabalho, pois o objectivo é “diminuir o tempo entre o impulso e acção física” e nesse caso, a voz pode, até de uma forma inconsciente, funcionar como válvula de escape para essas energias potenciais que devem se transformar em corpo.

O treinamento técnico depois de passar pelo treinamento energético, o actor consegue vislumbrar a possibilidade de entrar em contacto com sua organicidade e suas energias potenciais.

Em um segundo momento, ele deve começar a adestrar seu corpo para que ele possa canalizar esses elementos, através de uma técnica objectiva que o possibilite colocar-se, no espaço e no tempo, de uma maneira extra-cotidiana, e portanto, diferente do quotidiano comum.

É uma nova aprendizagem, na qual o actor deve reeducar seu corpo para que ele se transforme em um corpo cénico, potencialmente artístico, para poder comunicar ao público, de maneira organizada e otimizada, toda sua organicidade e sua vida. Renato Ferracini

B. LUÍS OCTÁVIO BURNIER (1995)

Luís Otávio Burnier, criador do LUME, inspirado por pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para energias potenciais, pois, em estado de limite de exaustão, as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis.

Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do actor. “Quando o actor atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias

‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (Burnier, 1985:31).

Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas.

Uma vez ultrapassada esta fase o actor estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e acção.

Luís Octávio Burnier, director e actor interprete e performer de largos recursos, ligado a antropologia teatral, um dos fundadores e líder do grupo LUME.

CAPITULO IV

13. APLICABILIDADE

A técnica de LUME é aplicável, em qualquer tipo de performance. Neste trabalho especificamente foi aplicado no espectáculo *Lutar Para Perder*, montado obedecendo todos os elementos a cima referenciados. Neste caso os View Points (ritmo, dinâmica, tempo, duração, espaço e matéria).

Neste caso temos como equilíbrio na performance teatral uma habilidade que o actor deve ter, para encontrar a medida certa entre os diversos elementos que compõe a sua actuação. Isto é, arte de dosar a intensidade, a emoção, a voz, o movimento corporal, interação com espaço cénico, isso para uma interpretação coerente e impactante.

A técnica desenvolvida pelo LUME Teatro, grupo brasileiro de pesquisa e criação teatral, apresenta-se como amplamente aplicável a diversos tipos de performance cênica, sejam elas tradicionais, contemporâneas ou híbridas. No presente trabalho, a metodologia do LUME foi aplicada na construção do espetáculo *Lutar Para Perder*, cuja encenação seguiu princípios essenciais como os **Viewpoints**: ritmo, dinâmica, tempo, duração, espaço e matéria.

Segundo Barba (1995), a atuação teatral exige do intérprete um treinamento que vá além da memorização e da expressão emocional. Trata-se de “uma arte da presença”, em que o domínio técnico e a escuta ativa são fundamentais para que a performance tenha verdade e potência. Nesse sentido, a abordagem do LUME favorece um trabalho de autoconhecimento corporal e vocal que fortalece a organicidade da cena.

A utilização do LUME como base metodológica contribuiu de forma significativa para os objetivos desta pesquisa, que busca compreender as estratégias para alcançar o **equilíbrio na performance teatral**. Este equilíbrio, aqui entendido como a capacidade do ator de harmonizar os diversos elementos que compõem sua atuação, é fundamental para a criação de uma presença cênica coesa e expressiva.

Como destaca Stanislavski “o ator deve aprender a sentir com o corpo, a pensar com os músculos, a falar com o gesto”. Nesse contexto, o equilíbrio não se refere apenas à técnica isolada de voz ou movimento, mas sim à arte de dosar com precisão a intensidade, a emoção, a voz, o movimento corporal e a interação com o espaço cênico, de modo a produzir uma interpretação coerente, sensível e impactante.

Dessa forma, o uso da técnica do LUME no espetáculo *Lutar Para Perder* revelou-se eficaz para atingir o estado performativo almejado, uma atuação que comunica com autenticidade e presença, equilibrando os múltiplos aspectos do fazer teatral.

14. RESULTADOS

Ao término desta pesquisa, um dos principais objetivos consistiu na criação e apresentação do espetáculo *Lutar Para Perder*, realizado em 18 de outubro de 2024. Este trabalho cênico representou a materialização prática dos estudos sobre o equilíbrio na performance teatral, tema central desta investigação. A proposta visava alcançar, em cena, uma harmonia eficaz entre voz e movimento, aspecto fundamental para a expressividade do ator.

Durante o processo de criação, a aplicação da técnica desenvolvida pelo LUME Teatro foi essencial. O treinamento técnico exigido por essa abordagem revelou-se não apenas como um meio de preparação física, mas como um processo transformador, que constantemente me colocava diante das minhas limitações enquanto intérprete. Esse confronto diário exigia entrega, escuta e disciplina. Como aponta Ferracini (2003), “é através do treinamento técnico que o ator aprende a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular”, aprimorando a capacidade expressiva do corpo e tornando as ações físicas mais claras e conscientes.

A prática constante, fundamentada nos princípios do LUME, contribuiu diretamente para o desenvolvimento de uma atuação mais orgânica. Foi no treinamento que comecei a entender como dosar a energia, organizar o movimento no espaço e estabelecer conexões

entre voz e corpo, evitando ações mecânicas ou caóticas tanto do ponto de vista interno quanto da recepção externa pelo público.

Esses resultados encontram respaldo nos estudos da antropologia teatral, campo investigado por Eugenio Barba, o qual defende que o ator, em seu treinamento cotidiano, deve absorver e incorporar os princípios que regem a presença cênica, e não apenas reproduzir formas codificadas. Como esclarece Ferracini (2003), a incorporação desses princípios — ao invés de sua repetição mecânica — permite ao ator desenvolver uma “tecnificação pessoal” que dá origem a uma presença cênica singular, viva e autêntica.

Dessa forma, a prática do treinamento técnico não apenas molda o corpo, mas dá forma à organicidade da atuação, permitindo ao ator expressar-se plenamente através da linguagem corpórea e estabelecer uma comunicação verdadeira com o público.

O treinamento técnico modela o corpo e faz com que o actor aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular.

Podemos encontrar no estudo da antropologia teatral, proposta por Eugénio Barba, alguns desses princípios que retornam e que são recorrentes em técnicas codificadas e extra - quotidiana de representação. Em seu treinamento quotidiano, o actor deve encontrar uma apreensão e in-corporação desses princípios, e não das formas que o contém, o que em tese, seria aprender uma técnica pré estruturada e organizada de representação. Incorporar os princípios e não suas formas codificadas tem como resultado, uma maneira pessoal de formalização e objectivação desses mesmos princípios, o que subentende uma tecnificação pessoal desses elementos recorrentes. (Renato Ferracini

15. PROCESSO CRIATIVO

Há guerras que se ganham sem glória, e derrotas que se levam para sempre no corpo. Lutar Para Perder.

15.1. LUTAR PARA PERDER

Uma performance que debate questão Político-militar, sociedade civil, recursos naturais e economia do país.

Lutar para perder foi pensada e criada em 2022, teve o primeiro ensaio aberto no Festival de Cenas Curtas no dia 27 de Abril, de 2024, e o segundo ensaio aberto foi, com presença do supervisor no projecto de Oficinas do Discurso Teatral no Makhall'Artes, dia 22 de Agosto de 2024.

E foi apresentada em público com a presença de membros de júri no dia 18 de Outubro de 2024.

É uma performance híbrida, com propostas provocantes, envolve toques com o público, isto é a participação do público o envolvimento do público nessa viagem pela província de Cabo-Delgado é importante para essa luta. Retratar artisticamente as ânsias e as perturbações enfrentadas pelas nossas Forças de Defesa e Segurança (FDS).

É importante para o criador dessa performance, debater ou levantar essa questão da Guerra em Cabo-Delgado, pela forma como os Civis e Militares são mortos e o Governo não dá devida assistência para as famílias enlutada, para os Militares que adquirem perturbações pós-guerra, defeitos, deficiências entre outros.

A performance *Lutar para Perder* insere-se num contexto de teatro político e performativo, fortemente comprometido com a crítica social e com o papel transformador da arte na sociedade. Inspirada por acontecimentos reais e traumáticos da guerra em Cabo Delgado, a obra convoca reflexões sobre a militarização da sociedade, a negligência do Estado e as feridas visíveis e invisíveis da guerra.

A abordagem da performance encontra eco no pensamento de Bertolt Brecht, que defendia um *é visível* nas provocações ao público, nos gestos de interrupção e nos momentos em que se quebra a quarta parede. O objetivo é afastar o espectador da passividade, levando-o a refletir sobre os mecanismos do poder político-militar e suas consequências na vida civil. Também se alinha com as propostas de Augusto Boal no Teatro do Oprimido, especialmente no uso do corpo como ferramenta de resistência e denúncia. A participação do público em *Lutar para Perder* não é apenas estética, mas sim uma ação política, ao envolver o público como cúmplice ou vítima, questiona-se sua posição frente à guerra, ao silêncio e à memória.

A performance aborda temas de memória coletiva, trauma e violência institucional, dialogando com autores como Dori Laub e Cathy Caruth, que exploram o trauma como algo que ultrapassa o indivíduo e contamina o tecido social. Ao trazer à cena as vozes silenciadas das Forças de Defesa e Segurança e das famílias afetadas, a obra opera como um espaço de escuta, resistência e denúncia.

A escolha de Cabo Delgado como cenário da performance remete à disputa por recursos naturais, particularmente gás e rubis, e à forma como esses interesses internacionais e nacionais alimentam o conflito armado. A obra pode dialogar com autores como Achille Mbembe, ao explorar a noção de “necropolítica” – o poder de decidir quem deve viver e quem deve morrer – e a maneira como os corpos dos civis e militares tornam-se descartáveis diante da lógica do capital.

Lutar Para Perder é uma obra híbrida, crítica e profundamente engajada. Sua força está no modo como convoca o público a não ser apenas espectador, mas parte ativa da reflexão e possível transformação. A performance torna-se um espaço de resistência estética e política, onde o teatro deixa de ser apenas entretenimento e passa a ser ação, denúncia e luta pela dignidade humana

15.2. SINOPSE

Um Militar, perturbado depois de perder seus homólogos e parceiros num ataque, tem de enfrentar as matas sozinho e proteger as famílias desalojadas pelos insurgentes. O seu maior medo é interno, os fantasmas, as vozes na sua cabeça, as ordens superiores. Entretanto, tem população por proteger, a sua luta é contra o sistema e contra suas perturbações. A sua maior motivação são os colegas que tombaram, devolver a esperança de voltar a sonhar com um Moçambique livre.

Cabo-Delgado vem enfrentando guerras desde 2017, as motivações dessas guerras são desconhecidas até hoje, entretanto temos várias especulações, e os militares são sempre sacrificados por uma luta sem nome, ou seja, por uma luta sem Causa.

É importante o Governo dar nome o inimigo, dizer as causas ao povo, pois, as motivações que constam para o povo não são justas

Teóricos como Sigmund Freud e Cathy Caruth abordam o trauma psíquico como uma ferida que não cicatriza com o tempo. No caso de soldados, o chamado “transtorno de estresse pós-traumático” (TEPT) se manifesta por meio de alucinações, vozes internas, culpa dos sobreviventes e crises existenciais.

“O trauma não é um simples acontecimento no passado, mas uma ferida repetidamente revivida no presente” — Cathy Caruth.

Paul Ricoeur também pode ser usado aqui para refletir sobre memória e esquecimento como estratégias políticas. Os fantasmas dos colegas mortos representam não só o trauma pessoal do militar, mas a memória silenciada de um povo em guerra.

Militarização e Desumanização do Corpo

Michel Foucault, ao tratar do biopoder, mostra como os corpos dos militares são disciplinados e usados como ferramentas do Estado. Eles obedecem ordens sem conhecer as causas, lutam sem saber o nome do inimigo.

“O soldado torna-se, em certo sentido, um ‘corpo-máquina’, treinado para matar e obedecer, sem espaço para subjetividade.”

O Inimigo Invisível e o Silêncio do Estado

Giorgio Agamben trata da ideia de "estado de exceção", em que as leis são suspensas em nome da segurança, e o povo é deixado na ignorância. A ausência de uma explicação clara do conflito em Cabo Delgado reforça esse estado de exceção.

“Quando o inimigo não tem nome, qualquer um pode ser tratado como tal.”

O silêncio oficial gera desinformação, desconfiança nas instituições e prolongamento do sofrimento coletivo.

Inspirando-se em Frantz Fanon, que analisou o trauma colonial e a violência como resposta à opressão, o personagem militar encarna uma luta interior que representa a batalha maior de Moçambique, contra o apagamento, contra o medo, contra a alienação.

“Cada geração deve descobrir sua missão, cumpri-la ou traí-la.” — Fanon.

15.3. FICHA TÉCNICA

► CRIAÇÃO E APRESENTAÇÃO

Ailton Zimila

► SUPERVISÃO

Dadivo José

► **SOUND DESIGNER**

Gerson Mbalango

► **LIGHT DESIGNER**

Phayra Baloi

► **PRODUÇÃO**

Lúcia Comé

► **FIGURINO E MAQUILHAGEM**

Ailton Zimila e Lúcia Comé

► **CENOGRAFIA E ADEREÇOS**

Fernando Macamo, Makhall' Artes e Ailton Zimila

► **TEXTO E MÚSICA**

Fragmentos do Poema do Fernando Leito Couto;

Fragmentos do Mapeado de Ausências do Mia Couto;

Trechos das Músicas Do Azagaia;

Trechos da Música da Smadj, Chico António e Rodalia Silvetre;

Canções de louvor;

Canções das trincheiras de treinamento militar.

16. CONCLUSÃO

Equilíbrio é fundamental na vida, sendo assim, é de extrema importância no teatro e nas artes em geral.

Entretanto para este trabalho, a pesquisa foi centrada no Equilíbrio de Voz e Movimento na performance Teatral. A partir do Autor Renato Ferracini, foi aplicada a técnica de LUME e o método das acções físicas do Stanislavski, para construir a performance com equilíbrio da voz e do movimento.

O processo de criação de uma performance do actor *não-interpretativo*, baseado nas experiências, técnicas e práticas metodológicas do LUME.

Para o efeito desse trabalho, baseei-me no método de consultas bibliográficas que abrange leituras e análises de livros, e artigos científicos publicados, vídeos e algumas fontes orais. Artigos sobre equilíbrio, voz e movimento. Entretanto, para além de consultas Bibliográficas, a base de pesquisa também foi, intrapessoal, pesquisa de movimentos, sons, esgotamento e experimento de exaustão.

A Performance Lutar Para Perder que serviu de pesquisa, prova que é possível alcançar esse equilíbrio na performance. Pois, o equilíbrio na performance teatral é a habilidade do actor em encontrar a medida certa entre os diversos elementos cénicos.

Assim sendo, o equilíbrio na performance teatral é um processo contínuo de aprendizado e aprimoramento, ao dominar os elementos cénicos o actor se torna o instrumento mais poderoso e expressivo, capaz de emocionar e inspirar o público.

17. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Trad. António Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, Ediouro, s. d. Coleção Universidade de Bolso.

ARTAUD, A. O teatro e seu duplo. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Linonad, 1987.

BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do actor*. Trad. Luís Octávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

EDITORA, P. Dicionario de Língua portuguesa. 2014.

LABAN, R. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.

MEYERHOLD, V. Comunicación: textos teóricos, 2º vol. Trad. José Fernandes. Madri: Alberto Corazón, 1972.

PAVIS, P. Dicionário de teatro. Trad. J Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, perspectiva 1999.

STANISLAVSKI, K. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec, 1995.

FERRACINI, Renato. *O ator-narrador: dramaturgias do corpo*. Campinas: LUME/UNICAMP, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBA, Eugenio. *A canoa do ator: ensaios sobre antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

FERRACINI, Renato. *Presença cênica: modos de atuação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LUME Teatro. *LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp*. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br>

<http://www.rio.com.br/~zehenriq/jH>Virtual - Jornal de Teatro

<http://arts.usf.edu/theater/thehist.htm>História do Teatro (inglês)

<http://www.dialdata.com.br/cultura/Sobre>Teatro - DIALDATA

<http://www.pagebuilder.com.br/proscenio/> Proscênio - Site de Teatro

18. ANEXOS

ANEXOS



Fig.1



Fig.2



Fig. 3 e 4



Fig.5 e 6



UNIVERSIDADE
EDUARDO
MONDLANE

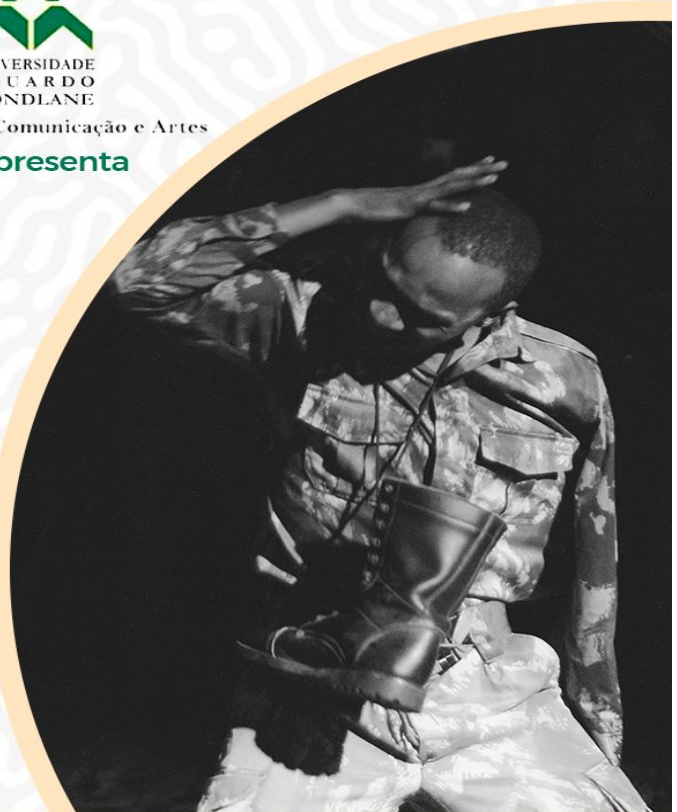
Escola de Comunicação e Artes

Apresenta

Performance:

Lutar para perder

De Ailton Zimila



 **Makhall'Artes - Polana caniço**



18 Outubro



Sexta-feira 19:00

Fig 7

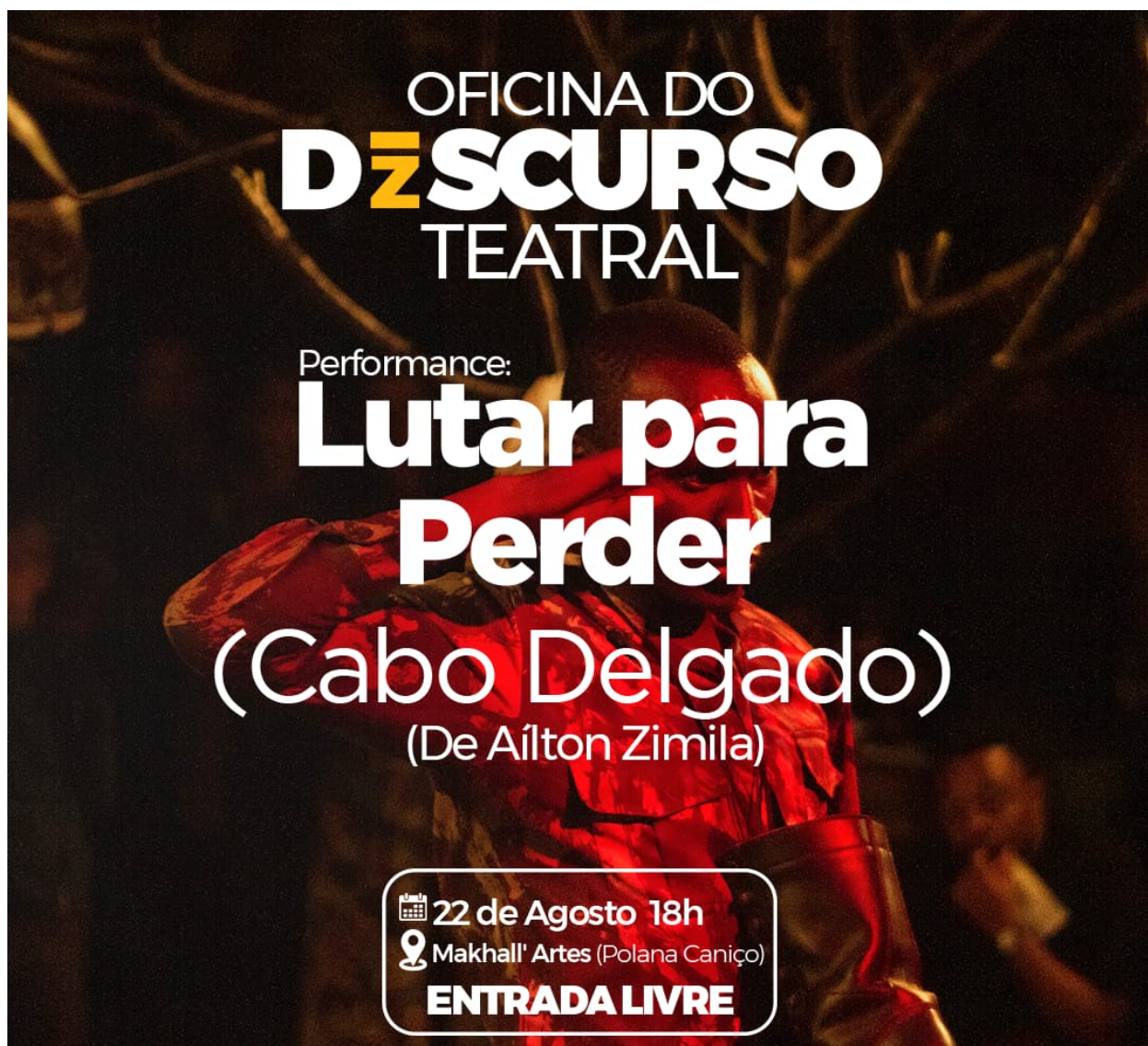


Fig. 8



Fig, 9

19. DESCRIÇÃO DAS FIGURAS

As figuras 1 e 2, retratam momentos do primeiro ensaio aberto no festival de Cenas Curtas, no espaço Sabura, que a peça foi apresentada em 5 minutos.

Figuras 3 e 4, apresentação do ensaio aberto, no espaço Makhall Artes, no projeto, Oficina do Discurso Teatral.

Temos figuras 5 e 6 que são imagens de apresentação do espectáculo Lutar Para Perder, no espaço Makhall Artes, com a presença de todos membros que compõe o júri e público.

Cartazes das apresentações espectáculo e ensaio aberto.

A figura 9, representa vitória, conquista, alívio, realização, gratidão, sucesso e satisfação. Nesta imagem temos os membros de júri e o avaliado, Dadivo José, Mauro Vombe, Ailton Zimila e Vítor Gonçalo.