



I Seminário  
e  
Mostra Nacional de  
Dança-Teatro

22 a 25 de abril

Curso de Dança - UFV  
Coordenação: Solange Caldeira

**APOIO:**  
FAPEMIG

Central de Processamento de Dados  
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura

Referência bibliográfica para citação:

(ALEIXO, Fernando. Dramaturgia do corpo e corporeidade da voz: uma reflexão. In: I SEMINÁRIO E MOSTRA DE NACIONAL DE DANÇA-TEATRO, 1., 2009, Viçosa. Anais... Viçosa: Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, 1 CD-ROM.)

## **Dramaturgia do corpo e corporeidade da voz: uma breve reflexão**

Fernando Aleixo<sup>1</sup>

### **Resumo:**

Esta apresentação pretende refletir sobre a dramaturgia do corpo e a corporeidade da voz a partir de conceitos inferidos da pesquisa denominada *Vocabulário Poético do Ator*. Os fundamentos teóricos e práticos considerados estão balizados por diferentes experiências contemporâneas da pesquisa artística que, de certa maneira, aprofundam a importância da corporeidade do intérprete na construção poética da cena, apontando para outros caminhos que ampliam o conceito de *personagem* e evidenciam a presença física como possibilidade de escrita, intervenção e atuação.

Os conceitos sobre Dramaturgia do Corpo e Corporeidade da Voz empregados nesta reflexão foram elaborados no contexto da pesquisa de Doutorado intitulada *Vocabulário Poético do Ator*, desenvolvida no Instituto de Artes da UNICAMP (Aleixo, 2009). Este trabalho se constituiu a partir da hipótese de que o teatro contemporâneo afirma a autonomia criativa do ator, evidenciando mais radicalmente a "presença do intérprete" (aqui se contrapondo à demonstração ou (re)apresentação da personagem) e a relação deste com o público. Desse modo, intérprete e espectador pactuam, de forma recíproca, mais profundamente a vivência de processos artísticos abertos em suas possibilidades de leituras, significados e experiências e menos a proposição de resultados artísticos fechados.

Consideramos nas investigações que esta perspectiva redimensiona a relação entre o atuante e o público e reconfigura, constantemente, o tratamento poético de elementos como o texto, a fala, os aspectos visuais, o espaço cênico, a composição dos movimentos e das ações, entre outros constituintes da escrita poética da cena. Consequentemente, observamos que entre os paradoxos do intérprete permanece ativada e intransponível a relação técnica-poética, em que a pesquisa sobre a dimensão sensível que envolve corpo, sensibilidade e saberes impõe-se para aqueles que situam suas buscas neste espaço contemporâneo.

---

<sup>1</sup>Ator pesquisador do Grupo República Cênica; Professor Doutor do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Constatamos, deste modo, que o *lugar* da abordagem proposta pelo projeto desenvolvido foi especificamente definido pelo papel atribuído ao corpo do intérprete na construção da escrita poética da cena, no âmbito de pesquisas artísticas atuais. Observamos ainda que o pacto proposto entre a cena e a dramaturgia do corpo<sup>2</sup> não constitui um traço isolado, pois, nas pesquisas do teatro e da dança, ele é solidário com os fundamentos de uma estética experimental que tem ampliado as fronteiras das relações entre a obra, o atuante e o público. Sobre este aspecto, analisamos que, primeiramente, é numa elaboração estética criada para ser mais vivenciada e menos observada que a materialidade corpórea do intérprete opera. Em segundo lugar, na experiência do teatro contemporâneo a questão do corpo está alinhada com as explorações de novos espaços cênicos, de novas concepções de dramaturgia (da imagem, do movimento, da cena, do ator, etc), afora a ampliação da presença do texto para além de uma função dramática convencional (tema, enredo, unidades de ação, espaço e tempo, etc). Na medida em que o postulado de substituição da função do texto passa a promover novas percepções e possibilidades sonoras e musicais da fala, a voz passa a ser pensada e pesquisada como corpo, como potência de sonoridade e de musicalidade. Foi nesta perspectiva que abordamos, também, a corporeidade da voz.

Outro argumento considerado nos estudos realizados na pesquisa, que consolida o pacto corpo/escrita poética da cena, é a diluição das fronteiras entre as artes cênicas a considerar o teatro, a dança contemporânea, a performance, o teatro pós-dramático, a dança-teatro, entre outras vertentes das investigações cênicas. Neste argumento localizamos ainda que na prática de estudos atuais sobre técnicas, poéticas e estéticas corpóreas uma questão que está continuamente presente é justamente sobre qual é a dramaturgia do corpo que *interpreta*? Qual a dramaturgia do corpo que *dança*? Qual a dramaturgia do corpo que *atua*? Qual a dramaturgia do corpo que é *imagem*? Do corpo *pintado*? Etc.

Deste modo, a própria configuração do conceito da dramaturgia do corpo - ao compreender a instituição da cena a partir das potências poéticas<sup>3</sup> produzidas pelo intérprete - a coloca, juntamente com a corporeidade da voz, como substrato da criação: de

---

<sup>2</sup> O termo dramaturgia do corpo determinou, estritamente nesta pesquisa, a relação da escrita corpórea da cena em que o corpo, ao compor a materialidade da ação no momento do acontecimento (encontro entre atuante e público), propõe uma espécie de léxico de uma escrita sensível-poética.

<sup>3</sup> Consideramos potências poéticas as ações/movimentos com as quais o intérprete materializa sua atuação em cena no instante do acontecimento (momento da relação com o público).

um lado, aborda a dinâmica de potencialização do corpo poético nas fases da criação que convergem para o acontecimento, do outro lado, a dramaturgia do corpo - enquanto escritura sensível da potência física do atuante - consolida um processo integrado de composição no qual pode-se criar uma espécie de "constelação poética" em que cada fase e procedimento do trabalho (estudos de aprimoramento técnico, de criação das potências poéticas e de composição das ações) já carrega o sentido do "todo", ou seja, já compreende a dimensão da cena. Com isso, concluímos que os procedimentos técnicos experimentados ao longo da pesquisa possibilitam a delimitação de um modo de abordagem do processo criativo do intérprete no contexto da relação entre a técnica e a poética da cena, pois é no interior do campo assim delimitado que se apresenta a questão do vocabulário poético do ator, enquanto substância artística.

Inferimos, assim, que a dramaturgia do corpo no contexto do vocabulário poético reflete uma prática transdisciplinar da arte contemporânea, tanto quanto as pesquisas sobre a poética do corpo promovidas em diferentes linguagens artísticas, como a dança, as artes visuais, a performance, etc. Neste contexto, o estudo das potências poéticas nos conduziu a uma abordagem interdisciplinar com a dança contemporânea ao nos lançar na pesquisa sobre os limites do corpo enquanto possibilidade de movimento, de expressão e de poetização. No exercício de problematização sobre as dramaturgias do corpo passamos a considerar a convivência de princípios destas linguagens em uma estreita conexão com conteúdos interculturais para entendimento sobre aspectos da educação somática do corpo, sobre a noção de partituras físicas, sobre a relação do corpo com o ritmo, o espaço e o tempo, sobre a anatomia, a cinesionologia, e aspectos sensoriais e motores, sobre tridimensionalidade, eixo e alinhamento corporal, entre tantos outros elementos técnicos presentes na relação do corpo como parâmetro para a pesquisa artística.

Neste caminho percorrido para a elaboração da dramaturgia do corpo, no que concerne ao vocabulário poético do ator, cursamos sentidos opostos e complementares partindo de conceitos da contemporaneidade à tradição e vice-versa. Contudo, prevaleceu um diálogo estreito sobre as potencialidades do corpo aproveitando o conhecimento sistematizado de técnicas e procedimentos das diferentes linguagens, intercambiando

princípios de experiências interculturais ocidentais e orientais que estabelecem a unidade corpo-técnica-poética.

Ao dimensionarmos estes conceitos em proposições práticas, adotamos, conscientes, uma prática rigorosa e sistematizada de um estudo corpóreo que, em contrapartida, liberou a musculatura, o movimento, a respiração e a possibilidade de comunicação e significação por meio das potências poéticas. Um ponto importante a ser ressaltado para uma reflexão concerne ao que denominamos de saber sensível. Este saber é, com efeito, a prática de potencializarmos a sensibilidade do corpo para o trabalho de simbolização, de ocupação e interferência no espaço, de composição das ações, da pujança da relação e do jogo em cena.

Compreendemos que a criação do intérprete não é um fenômeno que se realiza no acaso, mas sim, uma obra resultante do trabalho de desenvolvimento da sensibilidade, da intuição, da criatividade e até mesmo do apuro da espontaneidade para se colocar no mundo por meio de um outro campo de relação: o corpo. Laurence Louppe (2004, p. 61), ao definir o sentido de "ser dançarino", muito bem define a função do intérprete ao colocar que o estar nesta função é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de conhecimento, de pensamento e de expressão.

Do mesmo modo percorremos o trabalho da corporeidade da voz vinculando - como princípio fundador - a relação corpo/voz e o estudo prático à criação poética da cena. O trabalho corpóreo vocal integrado, assim constituído, permitiu a identificação singular de procedimentos e possibilitou ainda a sistematização de um modo de abordagem do texto e da fala poética. Assim, compreendeu, primeiramente, um movimento de desconstrução dos sentidos estabelecidos na organização semântica das palavras e, logo em seguida, uma pesquisa da sonoridade vocal das palavras, na reconstrução da fala poética com ênfase na exploração das suas qualidades vibratórias, rítmicas e musicais e das possibilidades de criação de impressões, imagens e sensações. O princípio da corporeidade da voz, assim composto, estabelece uma relação profunda entre a sensibilidade corpórea criativa e a escrita da cena e, por essa razão, permite abrir para todo o conjunto de princípios, conceitos e procedimentos voltados à potencialização dos vocábulos poéticos do ator, e à a problemática do liame técnica-criação.

Neste trabalho integrado (técnico/poético) objetivando uma proposição prática para uma ação pedagógica e de criação, trabalhamos a partir de três dimensões conceituais as quais denominamos *Tríplice Circunstância*: o silêncio, a rasura e a escrita. Segue uma breve descrição de cada dimensão:

- a) O silêncio como a condição para a plenitude da sensibilidade criativa do intérprete é o substrato do seu poetizar. A preeminência desta fase do trabalho é afirmada sem ambigüidade na importância do silêncio como fundador das ações e das expressões que constituirão a escrita da cena pois, na criação do ator, o silêncio é um recuo, um esvaziar-se para que nos sentidos do corpo a poesia faça sentido. No entanto, como recuo e vazio intrínseco para a criação, o silêncio não pode ser ausência de intenção, de movimento, de gestos, etc. Também não pode ser mudez ou imobilidade, nada que remeta o ator à noção de fixidez, de estático. O silêncio, então, como sentido de omissão e carência, não existe. Não existindo neste sentido, ele só poderá se constituir como um estado criado a partir de atitudes propícias à escuta, à percepção plena da sensação, de reconhecimento interno e externo dos sentidos. Ou seja, para o ator é importante que o silêncio seja compreendido como sendo um estado que não existe senão quando o mesmo o constitui. Assim, o ator não fica em silêncio, ele se encontra no silêncio. Permanece no estado onde a sensibilidade é viva, onde a sensação e a percepção são plenas, são possíveis.
- b) Rasura (duas fases: etapa e ocorrência) - criação e empenho das potências vocais poéticas. A rasura enquanto etapa do processo de criação é o fazer, o refazer, o rascunhar, é o instante no qual o ator, ao experimentar caminhos possíveis para a criação, vivencia sentimentos de satisfação e de insatisfação com o seu próprio trabalho. Neste aspecto, a rasura é a constante busca de estabelecer delineamentos materiais para as amplas possibilidades da cena. Ou seja, a rasura é - como ocorrência - este constante estado de experimentação e escolha no qual o ator permanece ao estar em cena. Em outras palavras, a rasura enquanto ocorrência é o momento da criação – permanentemente presente - no qual o ator toma as decisões e define as escolhas das potências poéticas para propor a relação entre os participantes (atuante e público). A rasura, ao explorar a materialidade do corpo, que é ao mesmo

tempo objetividade e subjetividade, é o estudo da condução do fluxo de sensibilidade e o suporte da escrita da cena. Nestas perspectivas, a rasura compreende o espaço de experimentação de composição das cenas bem como o constante exercício de potencializar a expressão por meio do corpo, por um caminho essencialmente sensível;

- c) Escrita - A corporeidade como o momento da relação com o público, o acontecimento da poética. A escrita da cena como o acontecimento do poetizar do ator - etapa que carrega subjacente o trabalho do silêncio e da rasura - compreende o percurso de desenvolvimento do vocabulário poético em que todos os elementos técnicos convergem para o momento da corporeidade, ou seja, para o momento da relação com o público.

As vivências práticas da pesquisa evidenciaram que o trabalho sobre o silêncio, em contrapartida, intensifica a potencialidade da espontaneidade, detém-se na fundação do impulso criativo e retoma a questão da criação à luz da sensibilidade. Esta fase na pesquisa exprimiu o propósito do saber sensível como essência corpórea das potências poéticas. Com isso, inferimos que qualquer que seja a proposição poética, e tão diversa quanto se possa ir na criação teatral contemporânea, não se pode perder de vista que a questão do poetizar do intérprete passa pela potencialização do corpo, e que a sensibilidade é o viés do despertar da criatividade.

A concepção da rasura, própria do nível experimental da escrita da cena, apoiou-se no emergir de um pensamento contemporâneo sobre a cena que retoma a ênfase da presença do corpo do ator como elemento constituinte do teatro. A questão fundamental que pudemos ressaltar é que com o espaço para a rasura, em seu pleno princípio de experimentação e risco, se torna evidente a possibilidade de alcance de um contorno potencialmente poético na relação direta entre o atuante e o público, ou seja, no paradoxo do intérprete diante do acontecimento:

Se o que distingue o teatro de outras linguagens é a característica do aqui-  
agora (algo está acontecendo naquele espaço, naquele instante; sua  
realização é viva naquele momento) e se, simbolicamente, este "algo que  
está acontecendo" está sendo "mostrado" - geralmente - por um ator

"ator", é lógico que os grandes paradoxos do teatro acabem "passando" pela figura do comediante. (COHEN, p. 93, 2007)

Acrescentemos que, para o intérprete, a rasura é, acima de tudo, o exercício da inventividade e da criação que precisa ser preservado por toda a sua trajetória profissional. No entanto, caso se pudesse fazer abstração da relação da técnica do intérprete com a poética da cena para limitar-se ao estudo do processo de criação, os problemas de conceitualização e sistematização se revelariam consideráveis. A delimitação do processo de criação, isto é, dos parâmetros estabelecidos pela pesquisa para abordar a questão do poetizar do intérprete, apresenta por si só uma quantidade de dificuldades. Do mesmo modo, verificamos que a distinção entre instrumentalização e criação, que procura situar etapas de um mesmo processo, evoca imprecisões terminológicas e conceituais que não tratamos diretamente, mas incorporamos nas questões próprias do percurso de construção do vocabulário poético, sobretudo, como dinâmicas integradas e inseparáveis que determinam o poetizar do intérprete.

Por fim, dos princípios identificados no processo da pesquisa que se vinculam a esta poetização, a corporeidade como acontecimento nos guiou nas práticas da criação. Consideramos que os resultados objetivados nos trabalhos de potencialização do corpo consistem em dar conta do fundamento primordial da relação sensível entre o atuante e o público. Quer se trate de uma obra composta com base no texto teatral ou no movimento expressivo do corpo, concorda-se na necessidade de estabelecer uma relação sensível com o público, aqui co-criador da obra. Porém esta relação não repousa necessariamente no contato direto entre os participantes, mas resulta de uma proposição convencionada de entrega às sensações e à imaginação. Com isso, percebemos que a sensação de abismo produzida pela abstração - própria e necessária - do processo de criação se dissipa quando o *fazer* (condição indissociável do *saber*) promove a aquisição de saberes capazes de construir um pensamento/ação crítico sobre o corpo e sua potencialidade.

### **Referências bibliográficas:**

ALEIXO, Fernando M. *Vocabulário Poético do Ator*. Campinas: Instituto de Artes - UNICAMP; 2009. Tese de Doutorado.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. - 2a. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.



LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2004.

\_\_\_\_\_. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles: Contredanse, 2007.

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud, 1997.