



Vocabulário poético do ator

FERNANDO MANOEL ALEIXO

Fernando Aleixo é ator pesquisador do Grupo República Cênica. Professor efetivo do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, onde é responsável pelas disciplinas de consciência e técnica vocal e de interpretação. E-mail: aleixo@demac.ufu.br

ouvirouver

Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas
Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais
Universidade Federal de Uberlândia

Diretora da FAFCS

Profa. Dra. Margarete Arroyo

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

Coordenação Editorial

Prof. Dr. Narciso Telles

Conselho Editorial (UFU)

Profa. Dra. Fátima Antunes da Silva (Yaska Antunes)

Prof. Dr. Flávio Carvalho

Profa. Dra. Irley Machado

Profa. Dra. Joana Muiyler

Profa. Dra. Lúlia Neves Gonçalves

Prof. Dr. Paulo Lima Bueno

Conselho Editorial (Externo)

Prof. Dr. André Carreira (UDESC)

Profa. Dra. Jussamara Souza (UFRGS)

Profa. Dra. Elisa de Souza Martinez (UnB)

Editoração e Revisão Musical

Prof. Ms. André Campos Machado

Projeto Gráfico e Capa

Prof. Dr. Paulo Lima Bueno

Diagramação

Eduardo Warpechowski

Conselho Consultivo

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama (Unicamp)

Prof. Dr. Amílcar Zani Netto (ECA-USP)

Prof. Dr. Arão Paranaquá de Santana (UFMA)

Profa. Dra. Beatriz Rausch (UFU)

Profa. Dra. Beti Rabetti (Unirio)

Prof. Dr. Calimérico Augusto Soares Neto (UFU)

Profa. Dra. Cláudia Montilla (Universidade de los Andes)

Prof. Dr. João Cândido Lima Dovicchi (UFSC)

Profa. Dra. Josette Féral

(Université du Québec a Montreal)

Prof. Dr. Luis Otávio Gonçalves (UFMG)

Profa. Dra. Kátia Canton (USP)

Profa. Dra. Márcia Strazzacappa (Unicamp)

Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi (Unesp)

Profa. Dra. Marta Isaacson Souza e Silva (UFRGS)

Profa. Dra. Martha Tupinambá Uilhóa (Unirio)

Profa. Dra. Maura Penna (UEPB)

Profa. Dra. Sandra Rey (UFRGS)

Profa. Dra. Sonia Teresa da Silva Ribeiro (UFU)

Profa. Dra. Teresa Cascudo

(Universidade de la Rioja)

Pareceristas ad hoc

Prof. Dr. Adilson Florentino (Unirio)

Profa. Dra. Márcia Cristina de Vasconcelos (FEUCC-RJ)

Prof. Dr. Paulo Merisio (UFU)

Profa. Dra. Renata Bittencourt Meira (UFU)

Profa. Dra. Solange Caldeira (UFV)

ouvirouver@fafcs.ufu.br

Programa de Pós-Graduação em Artes

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica, Bloco 1V
38408-100 – Uberlândia-MG

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista ou à Edufu. Proibida reprodução total ou parcial dos trabalhos sem a prévia autorização do editor.

FICHA CATALOGRÁFICA

Ouvri Ou Ver 4, 2008, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Departamento de Música e Artes Cênicas.

Anual.

ISSN: 1809-290X

1. Música – Periódicos. 2. Teatro – Periódicos

1. Universidade Federal de Uberlândia, Departamento de Música e Artes Cênicas.

CDU: 78(05)

CDU: 792(05)

■ RESUMO

Este artigo organiza o conteúdo teórico e prático desenvolvido no projeto *Vocabulário Poético do Ator*. Ligado à pesquisa sobre “Processos Criativos” este projeto tem sua ênfase no trabalho do ator a partir da perspectiva da corporeidade da voz e da dramaturgia do corpo. As principais metas desta pesquisa consideram a cena teatral como sendo uma escrita poética do corpo, que compreende — de forma integrada — os empenhos vocal, corporal e criativo do intérprete. Deste modo, esta reflexão compreende uma análise da investigação teórico-prática sobre a elaboração de um percurso de construção de um vocabulário poético do ator, que envolveu aspectos de formação e de criação teatral, a partir do desenvolvimento da sabedoria sensível do corpo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Ator, processo criativo, voz poética.

■ ABSTRACT

Cet article organise le contenu théorique et pratique développé dans le projet *Vocabulaire Poétique de l'Acteur*. Lié à la recherche sur des “Processus Créatifs” ce projet il a son accent dans le travail de l'acteur à partir de la perspective de la corporité de la voix et de la dramaturgie du corps. Les principaux objectifs de cette recherche considèrent la scène théâtrale comme en étant une écriture poétique du corps, qui comprend — de forme intégrée — les engagements vocal, corporel et créatif de l'interprète. De cette façon, cette réflexion comprend une analyse de la recherche théorique-pratique sur l'élaboration d'un parcours de construction d'un vocabulaire poétique de l'acteur, qui a impliqué des aspects de formation et de création théâtrale, à partir du développement de la sagesse sensible du corps.

■ KEYWORDS

Acteur, processus créatif, voix poétique.

O trabalho de **poetização** do corpo e da voz, como procedimento da criação do ator, está inserido em um domínio do fazer teatral que envolve inúmeros elementos técnicos e estéticos. As pesquisas artísticas acerca dos princípios que fundam estes procedimentos criativos estão presentes em inúmeros trabalhos de grupos e de pesquisadores teatrais, colaborando para a ampliação das possibilidades de atuação do ator/criador na medida em que fornecem subsídios para o pensar e o fazer teatral no contexto da linguagem contemporânea.

Este projeto tem como objetivo o desenvolvimento e a análise de um percurso de estudo sobre o **Vocabulário Poético do Ator**. Ou seja, a meta deste trabalho é estabelecer uma prática de criação a partir de pressupostos teóricos sobre a corporeidade da voz e a dramaturgia do corpo para, a partir dos resultados inferidos, estabelecer uma sistemática de trabalho possível de subsidiar tecnicamente e conceitualmente o trabalho de criação do ator.

Os procedimentos metodológicos foram estabelecidos com base na criação de uma plataforma de treinamento técnico e criação poética, alicerçada na prática de trabalho do Grupo República Cênica¹. As verificações foram realizadas a partir da análise de um processo de criação desde a definição do projeto temático até a estréia e circulação do espetáculo **Transparência da Carne**. A trajetória desta pesquisa perseguiu a validação de uma proposta de aplicação de uma sistemática de trabalho fundada no princípio do saber sensível do ator. Para a determinação dos procedimentos do trabalho prático bem como para a organização dos conceitos aplicados, determinamos um sistema denominado **Tríplice Circunstância**.

A partir daí passamos ao estudo do que chamamos de **Vocabulário Poético do Ator**. Observamos que, no âmbito do trabalho do ator, o lugar do vocabulário poético entre as práticas de formação e o processo criativo é especificamente defi-

¹ Grupo de pesquisa e criação artística que atua em Campinas/SP desde 1997 nas áreas do teatro e da dança contemporânea.

nido pelo papel atribuído ao corpo na escrita poética da cena. Este pacto entre a cena e a dramaturgia do corpo não constitui um traço isolado, pois nas pesquisas do teatro contemporâneo 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. Primeiramente, é na elaboração de uma estética criada para ser mais vivenciada e menos observada que a materialidade corpórea do ator opera. Em segundo lugar, na experiência do teatro contemporâneo, a questão do corpo é solidária com as explorações de novos espaços cênicos, de novas concepções de dramaturgia (da imagem, do movimento, da cena, 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.

Este vínculo entre corpo e escrita poética da cena é reforçado por um forte argumento: a cena contemporânea, na transformação dos fundamentos estéticos da linguagem teatral, aprofunda — desde as pesquisas dos séculos XIX e XX — a importância do corpo do ator como instrumento de criação e como suporte da construção poética, apontando para outros caminhos que ampliam o conceito de personagem e evidenciam a presença física do ator, como possibilidade de intervenção e atuação.

Outro argumento que consolida o pacto corpo/escrita poética da cena é o alargamento das fronteiras entre as artes cênicas a considerar o teatro, a dança contemporânea, a performance, o teatro pós-dramático, entre outras vertentes das pesquisas cênicas.

Assim, a abordagem sobre o vocabulário poético do ator que apresentamos aqui procede de uma distinção entre duas etapas definidas no processo criativo: o **vivido** e o **revelado**. Contudo, o núcleo da pesquisa é de ligação das etapas do

processo de criação pois não diferenciamos instrumentalização e criação por acreditarmos que se tratam de duas fases de um mesmo ato: o poetizar do ator. A técnica, quando pensada separada da criação, pode fornecer habilidades ao ator, mas não fornece a chave da criação. A partir daí, a integração do trabalho técnico e criativo será consolidado no trabalho do saber sensível, admitindo que o vocabulário poético já carrega o domínio e a sensibilidade da criação poética.

Este ponto merece que nos detenhamos sobre ele: o saber sensível é o resultado de uma prática que provém da experiência, é a potencialização do corpo como veículo da manifestação poética, como convergência dos conhecimentos sensíveis necessários à criação. A dilatação da sensibilidade do ator apresenta justamente a ascensão da liberdade expressiva, e resulta que a criação caracterizará um processo de legítima afirmação de suas ideologias e de suas convicções. O que confirma o caráter autônomo da criação é que o empenho corporal não é somente presença codificada nos parâmetros da linguagem, mas é revelação de múltiplos estados de afetividade que, na comunhão com o público, são continuamente compartilhados e transformados.

Como já apontado acima, para a abordagem da conexão do saber sensível com o desenvolvimento do vocabulário poético do ator, estabelecemos parâmetros organizados no quadro da **Tríplice Circunstância**. Esta “esque-matização”, que permitiu a aproximação de princípios fundamentais deste trabalho, enriqueceu os conceitos, aparentemente subjetivos, sobre o processo de criação do ator: o silêncio, a rasura e a escrita.

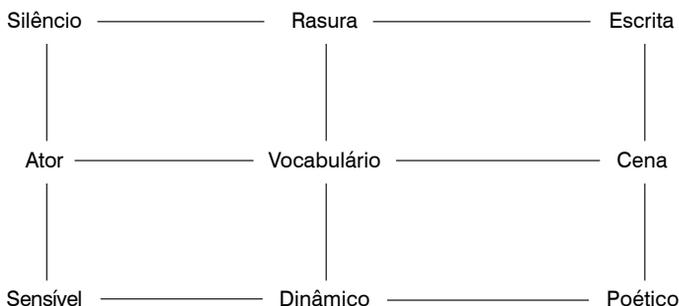
Assim, denominamos o aperfeiçoamento do **Vocabulário Poético do Ator** todo o caminho percorrido no desenvolvimento de um saber sensível convergente para a criação da escrita poética da cena. Tentando preservar o alcance geral desta definição, procuramos não restringir a noção de corporeidade e estendê-la para o sentido de acontecimento do fenômeno teatral. Também, como forma de conservar o sentido do saber sensível, aprofundamos os tópicos sobre o silêncio, a

rasura e a escrita. Contudo, não é tarefa fácil falar de uma forma de abordagem técnica cuja verificação da eficiência de seus procedimentos encontra-se em andamento. Ainda que tenhamos percorrido estes caminhos técnicos para a composição de espetáculos do grupo República Cênica, e que tenhamos também elaborado e aplicado um conjunto de princípios e ações em diferentes práticas de formação, a sistemática do vocabulário poético do ator encontra-se em processo de elaboração.

Deste modo, decidimos organizar neste artigo o desenvolvimento desta pesquisa a partir de um recorte específico: apresentação dos pressupostos teóricos sobre o que denominamos poetizar do ator; o conceito e os princípios da tríplice circunstância e a descrição do processo de montagem do espetáculo *Transparência da Carne*, como prática de uma escrita cênica.

Tríplice circunstância: silêncio, rasura e escrita

Para definição e organização das etapas da pesquisa sobre o Vocabulário Poético do Ator, determinamos um sistema de princípios denominado de Tríplice Circunstância. Partindo dos tópicos que foram definidos na pesquisa desenvolvida sobre a corporeidade da voz (ALEIXO, 2007), onde analisamos a questão da voz do ator a partir de três dimensões: sensível, dinâmica e poética, elaboramos um quadro da tríplice circunstância para orientar a presente pesquisa. Neste quadro, organizamos seis tópicos que foram relacionados em dois sentidos interligados e interseccionados horizontalmente e verticalmente. Trata-se de uma base de conceitos referenciais para a definição das camadas, das circunstâncias de diferentes ordens que estão presentes, ao mesmo tempo, no trabalho de desenvolvimento do potencial criativo do ator. O Quadro da Tríplice Circunstância ficou definido da seguinte forma:



A dimensão do silêncio

A dimensão do silêncio neste trabalho é considerada como sendo — na criação — o momento da escuta, o exercício para potencializar a sensação, a percepção e a sensibilidade criativa do ator. De certa maneira, e não poderia ser de outra forma, todos os processos de criação passam, primeiramente, pela sensação criativa do criador. Hermam Parret, em seu artigo “A verdade dos sentidos: aula de semiótica lucreciana”², nos apresenta ainda uma análise valiosa sobre um conceito de **sensação** e do **tato fundamental**, vistas a partir das teorias de Lucrécio e Merleau-Ponty, que nos parecem importantes referências sobre como o ator pode compreender seu corpo a partir de princípios da sensibilidade, da dinâmica e da poética:

... há uma estética em que Lucrécio e Merleau-Ponty se encontram. É que os dois filósofos explicam a sinestesia e a ‘sensação global’ interoceptiva da coisa do mundo – que Merleau-Ponty denomina carne (já que o mundo é feito de carne, tal como corpo-em-vida) – pelo domínio do tato fundamental. Merleau-Ponty, na Fenomenologia da percepção, fala com entusiasmo da comunicação entre os dados dos diversos sentidos: a relação intersensorial da comunicação é

² PARRET, Herman. *A verdade dos sentidos. Aula de semiótica lucreciana*. In: SILVA, Ignacio Assis (Org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual da Paulista, 1996. (Seminários e debates). p. 45-65.

possível graças à unidade primeiro do sentir. (...) A unidade da coisa é pré-estética, e é o sentir confuso que recupera esta unidade mundana e real, chamada carne, este sentir de antes dos sentidos isolados, de antes da diferenciação sensorial. (...) Os sinestesistas, fenomenologicamente, fazem as sensações, produzidas pelos canais sensoriais específicos, remontarem à sua origem comum, o pré-estésico, o tato fundamental. (Parret. In: SILVA (Org.), 1996, p. 64)

O autor ainda conclui:

Glórias da sensação; a diversidade e a riqueza de nossa vida sensorial organizam-se, hierarquizam-se em torno do tato fundamental, o contato com o real. Faustos do sensível: este real é uma presença inesgotável que se deixa tocar, que se permite ser tocado pelos nossos cinco sentidos. O tocante e o tocado, na sua reversibilidade radical, constituem o inter-corpo, a carne do mundo da qual é feita também a carne do nosso corpo-em-vida. (Parret. In: SILVA (Org.), 1996, p. 64)

Esta sensação criativa, como procedimento de poetização, ativada no âmbito do silêncio, dimensiona um modo de agir no trabalho do ator que também é individual e intransferível. No processo criativo do ator, no entanto, observamos distintas formas de manifestação desta perspectiva do silêncio. Muitos atores, por exemplo, buscam acumular nesta fase o máximo de informações sobre o trabalho a ser criado, como forma de se impregnarem – intelectualmente e sensivelmente – do universo da obra. Outros se lançam na busca de referências a partir das suas próprias vivências, como uma espécie levantamento de um legado emocional e afetivo que será colocado a serviço da criação. Há aqueles que, tomando contato com as primeiras impressões da proposta da criação, a dimensionam dentro de perspectivas já formalizadas enquanto possibilidades de encenação e materialização da obra. Nestes experimentos até poderão aparecer formas que passarão a compor a obra, mas compreendemos que este momento significa, an-

tes, escuta e silêncio, ou, como na definição do diretor Peter Brook, é a recapitulação da “experiência do ser”:

Um ator está o tempo todo entrando nestes espaços infinitesimais entre as palavras mais compactas. E por que isto? É uma área básica de onde vem todo o teatro e para a qual ela retorna, que é o silêncio. (...) Tal segredo tem tamanha intensidade que uma simples palavra ou um simples gesto carrega em si toda a riqueza do seu significado e também insinuações do desconhecido. É justamente neste instante que se pode ver eventualmente a necessidade constante do ser humano se recapturar (...) a experiência de ser. (Brook in DELGADO e HERITAGE, 1999, P. 551)

■ 40

Este foi o princípio do silêncio aplicado ao longo do trabalho: a busca para alcançar a sensação plena como forma de transcendê-la para a experiência poética, este estado sutil de sensibilidade, este lugar da criação artística. Nesta busca, a sensação é apenas o caminho, a condição, a passagem para uma consciência plena da realidade, realidade que é corpo, elo de ligação com o “superconsciente”, este lugar onde, segundo Stanislavski (1995, p. 94), a “essência da arte e a fonte principal da criatividade se ocultam”. Tão fundamental, pré-estésico e inconsciência, eis o caminho da travessia rumo à poética. Eis o lugar que, como define Stanislavski (*Ibid.*, p. 94), “as palavras não podem defini-lo, e tampouco é possível ouvi-lo, vê-lo ou conhecê-lo por meio de qualquer sentido”, um lugar que só é acessível à natureza-artística do ator:

Quando o ator já esgotou todas as vias e métodos de criação, chega a um limite além do qual a consciência humana não pode estender-se. Aí começa o reino do inconsciente, da intuição, que não é acessível ao cérebro, mas aos sentimentos; não ao pensamento, mas as emoções criadoras. A técnica bruta do ator não pode alcançá-lo. Só é acessível à sua natureza-artística. (*Ibid.*, p.94)

É no silêncio que o ator encontra a si mesmo. Stanislavski diz ainda que as chaves dos locais secretos do superconsciente criador são encontradas na natureza do ator como ser humano. É a natureza criadora que revela os segredos da inspiração, que possibilita os mais sutis sentimentos sem os quais a escrita de um papel permaneceria inerte, sem vida. Leão (1992) nos fala do silêncio como um lugar onde a linguagem habita:

Desta universalidade do silêncio dá testemunho toda experiência criadora da condição humana. Pois o vigor do silêncio não está nem em se aprender a refletir, nem em se ensinar a agir. O vigor do silêncio é deixar ser o nada da realidade em toda realização de qualquer real. A fala encontra o viço mais originário deste deixar ser no pensamento dos pensadores, na poesia dos poetas, na convivência dos homens. Por isso mesmo, Lao-Tsé nos reconduziu ao coração de nossas línguas, ao insinuar a vigência do silêncio em todo discurso: 'Falam-se palavras e se apalavram falas/Mas é no silêncio que mora a linguagem'. (LEÃO, 1992, p. 27)

41 ■

O silêncio, como um ir além da sensação, é um “colocar-se diferente no mundo”, um corpo-em-vida. Enquanto estado circunstancial de consciência plena, o silêncio é, sem dúvida, pressuposto para a criação de movimentos dinâmicos da escrita poética da cena. A sensação é, neste caso, um plano de realidade, de uma realidade corporal, o estar no mundo, sentido-o, tocando-o e sendo tocado por ele. A sensação como **evidência tangível do sensorial:**

Se quisermos precisar a natureza da evidência sensorial, é preciso defini-la como uma evidência tangível: sentir é tocar. Com efeito, o real é aquilo que se faz sentir, também o real é corporal. E, por conseguinte, a sensação está no choque dos corpos: corpo-do-mundo, corpo-em-vida. Ora, a relação imediata de um corpo com um outro corpo é o contato. (Parret. In: SILVA (Org.), 1996, p. 63)

A rasura

O domínio da corporeidade, como acontecimento próprio do momento da relação intercorpórea entre o atuante e o público, sobre o qual esta pesquisa se debruça, pretende aprofundar o estudo sobre o trabalho essencialmente sensível do processo de criação do ator. Esta perspectiva da corporeidade como acontecimento é afluyente de uma conexão sutil que, podemos dizer, funda a poética teatral. Ao considerarmos que o trabalho de preparação técnica do ator é, justamente, a apropriação das condições sensíveis que o conduzirão para o momento deste acontecimento, ou seja, desta corporeidade, estamos compreendendo que esta fase de preparação é a edificação da “ponte de passagem”: a ligação entre a possibilidade criativa do ator e o ato poético instituído no momento da relação com o público.

■ 42

É na fase de edificação da ponte de passagem que compreendemos a rasura como elemento do poetizar do ator. No âmbito deste trabalho a consideraremos em duas perspectivas distintas e complementares: a rasura como **etapa** e a rasura como **ocorrência**. A rasura como **etapa** é o fazer, o refazer, o rascunhar, é o instante no qual — ao criar — o ator vivencia sentimentos de satisfação e de insatisfação com o seu próprio trabalho. Podemos dizer que, como etapa da criação, é na rasura onde o ator e toda a equipe envolvida na criação debruçam-se sobre o tema abordado, sobre a imagem, sobre a cena e o estilo de representação adotado. Esta perspectiva é, portanto, procura, experimento, descoberta, é o erro e o aperfeiçoamento. Segundo Willemart (In: SILVA (Org.), 1996, p. 158), rasurar significa retornar ao vazio e ao silêncio que “gera a quebra ou o relaxamento (distentio) das relações entre o corpo e o sentido, o escritor e a linguagem, o real e o imaginário, o presente e o passado.” Rasurar é exercitar a escrita voltada ao público sem estar diante dele, é projeção, proposta e recusa. Rasura é negação, espera e sugestão:

A rasura (...) assinala em primeiro lugar uma atitude negativa,

um 'não gosto disso' uma impressão de falta ou de falha na escritura (...) Em segundo lugar, a rasura cria um espaço de tempo que pode ser preenchido por um silêncio de segundos ou anos, silêncio de espera no qual vão se engolfar ruídos, lembranças, ritmos, variações, idéias, etc. (...) Em terceiro lugar, surge a sugestão de mudança, que será uma substituição, um deslocamento, uma condensação de palavras ou o esquecimento que suprimirá o espaço ocupado pela palavra rasurada. (Willemart. In: SILVA (Org.), 1996, p. 156-157)

Mas, sobretudo, a rasura também é considerada na perspectiva da **ocorrência**. Neste aspecto, a rasura encontra-se estendida em uma via que busca constantemente assegurar o fato da relação entre os participantes (atuante e público), criadores da corporeidade, do mesmo modo que a apresentação do espetáculo, como escrita inacabada, só se realizará no momento do encontro, enquanto acontecimento, entre os criadores. Digo com isso que a rasura como **ocorrência** não se restringe a uma fase do processo de criação que antecede a escrita da cena (como improvisações, ensaios, experimentos, etc). Ela perpassa todo o processo enquanto busca constante de representação simbólica do corpo, pois, mesmo na trajetória do espetáculo, a cada apresentação, o ator está investigando novas formas de agir, de dialogar sensivelmente com o público. Deste modo, a rasura determina a etapa do exercício e o experimento de uma escrita corpórea: ações físicas, vocais, composições, partituras, etc, como, também, a rasura é a ocorrência do constante refazer no acontecimento da cena.

Nestas perspectivas, a rasura compreende o espaço de experimentação de composição das cenas bem como o constante exercício de vivificar a expressão do corpo, por um caminho essencialmente sensível, já que a presença do ator, necessariamente, constitui a base da composição teatral. Assim, a rasura é a prática e a manipulação das ações, é a busca dos meios, das formas e dos traços da expressão do corpo, que não se esgota na definição da forma final da cena, pelo contrá-

rio, permeia todos os momentos em que a criação torna-se possível na publicação da obra: na corporeidade.

Todo o empenho do ator se volta, então, na rasura, para a incorporação e o convívio com o risco que o processo experimental da criação comporta. Vale a pena dar essa amplitude à rasura pois seu horizonte confina com um metamorfismo que é vida e morte, prisão e liberdade criativa. De outra parte, o próprio espaço de experimentação promove um contorno racional que assegura um espaço de “consciência expandida” onde o ator é capaz de selecionar as expressões mais preciosas deste processo para empenhá-las na composição da escrita. Compreende-se esse ponto sobre o mergulho no imaginário e nas sensações, como uma lúcida entrega nas possibilidades do corpo como emoção, como simbolização, como comunicação, como expressão em diferentes funções: um perder-se para encontrar a poesia.

■ 44

A escrita

A passagem ao ponto de vista da escrita poética da cena corresponde à alteração de plano que conduz à materialidade da criação do ator propriamente dita: ação, partitura de movimento, objetos, texto, fala, espaço cênico, etc. Novos aspectos e conceitos para análise surgem na abordagem deste novo ponto de vista: o trabalho do ator está relacionado com a dinâmica cênica que envolve linguagem, comunicação, significação, recepção e tantos outros aspectos da manifestação teatral.

Apoiamos esta fase da referência do vocabulário poético do ator em um processo de criação que determinou o espetáculo “Transparência da Carne”, produzido pelo grupo República Cênica. Assim, a dimensão da prática desta pesquisa foi conduzida a seu tema mais importante: a saber, que o trabalho do ator, no âmbito do trabalho do grupo teatral, se edifica na pesquisa continuada de linguagem, de aprimoramento técnico e de desenvolvimento cultural e intelectual.

Em 2007 o grupo República Cênica completou 10 anos

de trabalho continuado de pesquisa e criação artística nas áreas do teatro e da dança contemporânea. Como integrante fundador do grupo participei, desde o início, das produções e das montagens dos espetáculos. Foram inúmeros projetos desenvolvidos de criação e de atuação cultural junto à sociedade e, com todas as dificuldades que infelizmente passam os coletivos de teatro, conseguimos manter vivas as primeiras utopias que formaram o grupo.

O aspecto mais evidente da formação do grupo foi o desejo de criarmos e preservarmos o que chamamos de um espaço propício à pesquisa de linguagem e ao estudo sobre o processo de formação do intérprete. Neste aspecto, cada projeto desenvolvido propiciou uma experiência completamente diferente ao gerar condições as mais variadas de trabalho e criação. Contudo, pudemos comemorar os 10 anos de trajetória com algumas preciosas conquistas em termos de autonomia e de possibilidades de afirmação de uma identidade do grupo e da liberdade de expressão e criação.

Como prática de uma escrita cênica criada a partir dos princípios do Silêncio, da Rasura e da Escrita, conforme abordado neste trabalho, passaremos para uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo **Transparência da Carne**, criado no ano de 2007.

Transparência da Carne é uma escritura cênica trabalhada como poesia do ator. É, antes, um convite para que possamos nos pensar enquanto agentes históricos do nosso tempo, para que possamos redimensionar nossas vidas em seus valores afetivos e humanos. Transparência é a visão do humano através do humano, da sua carne que é a materialidade de seus sentidos, do seu plano de existência. É também a limpidez de seu potencial de crueldade, de suas ações autodestrutivas, inumanas, desejo veemente de poder, de glória, de riquezas, de posição social. A jornalista Carlota Cafiero definiu a obra como sendo um “espetáculo-mosaico ou caleidoscópico (...) que trata de maneira delicada e poética a facilidade do ser humano em produzir dor e sofrimento, independentemente da época e do lugar.” (CAFIERO, 2007, p. C8)

Transparência da carne não é um relato, não é denúncia, não reivindica, não reclama, tampouco concorda ou discorda. O espetáculo é mais, vai além, cria uma poética que nos transporta imaginariamente para nossa própria realidade. E ali, estando **ir-real** na nossa própria realidade, nos encontramos com aquilo que somos, com a realidade que criamos, com os atos que praticamos. Diz de modo belo e delicado a mais profunda desventura, a barbárie de um tempo, de uma época, de um espírito. Ato único de uma leve poesia que aborda um tema dos mais pesados, dos mais ásperos, grânulo no fluxo da esperança de um mundo solidário e humano.

O projeto

■ 46

A produção do espetáculo se fez por meio do desenvolvimento do projeto “Do naco ao mosaico II: interrogando a memória do corpo”. Trata-se, em linhas gerais, de uma proposição temática da organização de procedimentos e de etapas de uma composição cênica. O tema inicialmente foi estabelecido a partir de aspectos dramáticos da obra de Peter Weiss “O interrogatório”, escrita em 1965, com base no processo que julgou os culpados do massacre de Auschwitz. Também, a partir de debates sobre os filmes “O ovo e a serpente” (Ingmar Bergman), “A arquitetura da destruição” (Peter Cohen) e do documentário “Minha Luta” (Erwin Leiser). Posteriormente, ao longo da criação, esta temática foi se transformando até o enredo final do espetáculo:

A partir da temática do corpo-memória, o espetáculo percorre, de modo poético e atemporal, a história de um indivíduo, que, ferido, relembra situações de guerra e de vida, entre os planos da alucinação e da realidade. (sinopse apresentada no programa do espetáculo)

A grande questão que o processo apresentou inicialmente para o grupo foi: que história nós queremos contar? (com variações como pra quê?, por quê? e pra quem?). Depois,

outra questão preponderante foi sobre como contar esta história. Ou seja, qual a escrita cênica que melhor materializa esta história.

A contaminação poética

Do percebido ao revelado, eis a perspectiva da imagem que crio, da expressão que realizo. Como revelar em imagens o que pelas imagens me foi revelado? O processo criativo nos mostrou a existência de um espaço híbrido entre a aquisição de uma técnica e a escrita poética da cena. Corpo parapoético que, enquanto se edifica na técnica e no dominar-se, ao mesmo tempo caminha ao lado se infiltrando na poética, se alfabetizando ao mesmo tempo em que rascunha a escrita. Corpo que é pensamento, pensamento em movimento, em ato de perseguição de uma sentença de ações, um axioma poético, uma escrita da cena. Projeto utópico de materializar o percebido, tornar visível o invisível, narrativa das imagens, paisagens efêmeras de movimento. Nas palavras de Freitas Filho (CULT, 2000, p. 6), a poesia é na verdade “um projeto utópico, pois visa dar visibilidade ao invisível, matéria ao imaterial por natureza. Mas já que a poesia pretende ser um acontecimento da inteligência, dentro desse espaço a especulação é bem-vinda, e ir ao encalço de utopias pode ser considerado, portanto, com alguma boa vontade, ocupação sensata e produtiva.”

Ocupamos-nos inicialmente com a contaminação poética tomando contato com todos os materiais disponíveis sobre o tema: filmes, documentários, iconografias, músicas, revistas, acervos eletrônicos, etc. Tal experiência nos despertou inúmeras provocações de temáticas amplas referentes ao corpo, apontadas para um olhar crítico da realidade atual: corpo/mercadoria, corpo/consumo, corpo/violência, corpo/poder, corpo/memória; além de tópicos circunstanciais: o corpo e a guerra, o corpo e a cidade, o corpo e a mídia, o corpo e a morte, o corpo e o amor, o corpo e a perda, o corpo e a cultura, o corpo e a política.

Sobre este aspecto consideramos o que disse Touchard:

A obra de arte dramática só pode visar a representar e atingir o homem de todos os tempos e de todos os países através do homem de hoje e de um país. Deve ser tão atual e tão duradoura quanto o são os grandes fenômenos naturais. Ela própria é um fenômeno natural, tão primitivo para o homem quanto a morte ou o amor. A cada um de nós, ela mostra o homem sob uma fisionomia diferente, mas seria loucura contentar-se com a fisionomia efêmera. (TOUCHARD, 1978, p. 68)

Imbuídos desta inquietação, os primeiros trabalhos de criação foram dedicados a uma leitura prática e sensível dos temas e dos materiais. Esta leitura se deu nos corpos dos intérpretes, ou seja, na relação entre os intérpretes a partir da expressão de como cada participante compreendia os temas suscitados.

Começaram aí as primeiras tensões internas, os conflitos gerados pela abordagem temática, pelas primeiras sensações sobre os materiais, sobre as informações, sobre a contradição de **sermos** e **estarmos** naquilo que representamos, sobre o que poetizamos. É como se pudéssemos, por algum instante, estar nas vidas das pessoas às quais estamos estudando, vivendo suas histórias, suas aflições, suas emoções. É para lá que nossa imaginação criadora nos transporta. Passamos a tentar olhar com os olhos dos refugiados, das crianças aflitas, dos soldados, dos traficantes, dos policiais, das pessoas vítimas e opressoras. Tínhamos as histórias que acessávamos não como registro do passado, mas como uma lente do presente, como um bisturi para dissecarmos nosso corpo/cultura, nosso presente. Começaram a pulsar as primeiras inquietações, o desejo do grito, a febre de um incômodo imensurável. Latejo, estremecimento, palpitação simbólica.

Das primeiras rasuras à travessia poética

Um caráter, uma atmosfera, um estado de espírito, ou uma

situação não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade. (LABAN, 1978, pag. 21)

As primeiras rasuras desta escrita poética surgiram dos esforços dos atores de superarem seus próprios limites para, na busca de representação de outros corpos, conectarem-se com os seus próprios corpos. Superação e resgate, abandono e aprofundamento. As primeiras atividades foram de leitura sensível de movimentos e ações que melhor se conectavam e traduziam o ambiente temático do espetáculo, ou seja, que melhor dessem fluência estética para todo o palpitar interno.

Os primeiros rabiscos foram traços fortes e intensos. Exteriorização de limites, extravasar de sensações. Daí surgiram improvisações individuais e coletivas de seqüências de movimentos e diálogos não verbais, de situações e conflitos gerados a partir das vivências temáticas. Os primeiros esboços, embate de uma escrita, continham uma espécie de evidência sensível que despertavam satisfação e recusa. Os materiais iniciais foram produzidos ainda em sintonia com o canal **eu/eu**, porém no esforço de abertura, de conexão, de estabelecimento e contato com o canal **eu/ele**. Os primeiros lineamentos da escrita continham:

- a) seqüências de movimentos individuais e em grupo
- b) roteiros de ações individuais e em grupo
- c) fragmentos de textos literários e dramáticos retirados dos materiais pesquisados
- d) material sonoro levantado a partir de referências musicais pesquisadas
- e) objetos de cena como malas, corda, jornal, cadeira, rádio, utilizados nos experimentos
- f) delimitação de um espaço frontal

Apego e rejeição. Insatisfação e recomeço. Construção e destruição. Borges (1999, p.39) diz que o poema nasce da busca de uma forma essencial, nasce da transformação de si mesmo em que o poeta vai destruindo e renovando formas e

imagens, pois, “não há criação sem destruição (...) Tal movimento também precipita a inevitável consequência de toda criação poética.”

Levantados os primeiros rascunhos, começamos os trabalhos específicos de criação dramaturgica. O processo que até então foi realizado somente com os intérpretes, passa a contar com a participação dos responsáveis pela criação da dramaturgia do espetáculo. Suas impressões dos primeiros lineamentos relatam sensações de intensidade na abordagem do tema, de referências históricas, de muitas imagens e situações amplas. O dramaturgo João Nunes relatou suas primeiras impressões:

A principal dificuldade que senti foi iniciar um trabalho às cegas, mesmo tendo um tema básico proposto. Mas o tema era abrangente demais. Também senti dificuldades por não conhecer os atores (a forma como trabalhavam) nem o processo (pois era minha primeira experiência). Portanto, os primeiros passos foram completamente inseguros. No entanto, a resposta dos atores foi excepcional e isso me alentou. Nos primeiros encontros eles trouxeram trabalhos consistentes e mostrados de forma competente. Ou seja, percebi logo que eles tinham enorme potencial para desenvolver o que fosse. (Relatório sobre o processo do espetáculo)

Começamos então as primeiras escritas das cenas. O diálogo, no campo da proposição de procedimentos, entre os integrantes do grupo de trabalho, se deu menos por conversas e mais por relatos de impressões e, depois, por provocações apresentadas por meio de textos, de improvisações de cenas, de estudos de organização dos materiais levantados anteriormente. Abandono, re-significação, transformação e novas criações. Aos poucos o rascunho foi sendo elaborado.

Trabalhamos — nos laboratórios de criação — as improvisações com ênfase na construção de imagens por meio do corpo. Não se trata de mímica, no sentido de descrever por meio dos movimentos situações e ações, mas, sim, de um

processo de narrativa por meio da ação corporal na busca da “essencialização do símbolo”. Como essencialização do símbolo definimos o processo de busca de uma qualidade corporal, interligada ao tema do espetáculo, que não o representa como forma mas que o revela como sentido e sensação. Ou seja, falávamos da relação do corpo-poder sem, diretamente, representarmos com conjunto de ações que revelasse, por exemplo, relações entre opressão e oprimido, ou situações de aviltamento e violência do corpo. Trabalhamos, com o cuidado de fugir dos estereótipos e das soluções fáceis para as cenas, com a essencialização do tema corpo-poder e das sensações de movimentos e ações que os impulsos essenciais deste tema nos traziam.

Ao longo dos ensaios introduzimos, também, objetos de diferentes características enquanto materialidade em relação com o corpo. Utilizamos uma corda cujo formato é flexível, moldável e o peso é leve. Também, introduzimos malas com formatos rígidos e diferentes tamanhos, pesos e texturas. Outros objetos inseridos de características moldável, flexível e fluente foram os lençóis (tecido) e os jornais (papel). A partir daí passamos a explorar a relação entre os objetos e as qualidades dos movimentos corporais e das improvisações e a utilização lúdica destes objetos dentro das narrativas.

Deste modo, podemos considerar que no processo de composição deste espetáculo as opções estéticas assumidas ao longo do trabalho conduziram para a construção de uma dramaturgia fragmentada. A estrutura da cena foi composta a partir dos jogos experimentados ao longo dos ensaios, e das dinâmicas daí inferidas enquanto qualidade de diálogos ampliados para além de uma “conversa conflituosa”. Os jogos promoveram a criação dos ambientes narrativos, das imagens e coreografias corporais, das falas estruturadas no texto, da trilha sonora composta a partir das referências promovidas pelos atores, do figurino e da iluminação dos espetáculos.

Iniciamos nossa travessia poética, ou seja, começamos entrever no trabalho a transcendência dos procedimentos técnicos para a poesia. Impregnação imaginativa, construção de

uma escrita sensível da cena capaz de gerar experiência poética, energia criadora e concepção da forma:

Para o ator a energia apresenta-se na forma de um como, não na forma de um quê. Como movimentar-se. Como ficar imóvel. Como mise-en-scene, ou seja, mise-en-vision a sua presença física e transformá-la em presença cênica e, portanto, expressão. Como fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento. Contudo, para o ator é muito útil pensar neste como na forma de um quê, de uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada, cultivada, projetada no espaço, absorvida e levada a dançar no interior do corpo. (BARBA, 1994, pag. 77)

■ 52

De uma temática áspera e intensa, marcada historicamente por inúmeros significados e simbologias, como foi o caso do Holocausto e a Segunda Guerra Mundial, começamos a questionar sobre o sentido próprio de estarmos, neste momento atual, abordando o tema. Em outras palavras, diante de uma provocação levantada pelo dramaturgo, nos debruçamos na resposta da pergunta: qual história nós queremos contar?

Como não partimos de um texto previamente definido para a montagem, as respostas à indagação se deram mais no “Por quê?” e no “Como?” contar. Tínhamos, no contato com os primeiros materiais, despertado um forte interesse de abordar a relação do corpo memória. Sabíamos mais precisamente o que não queríamos: a) contar uma história de forma linear e fixada em um momento histórico; b) adotarmos um discurso crítico contundente e “panfletário” sobre o tema da guerra e da violência; c) cair em obviedades e soluções fáceis no modo de construção e nos elementos criados para cena; d) trabalhar com ilustrações e formas denotativas do que foi, por exemplo, a questão do Holocausto; e) abordar o passado desvinculado da ação de reconhecimento e reflexão do presente. Foi justamente da premissa do corpo memória e destas considerações que partimos para a elaboração do espetáculo.

As primeiras cenas foram sendo criadas. Os sentidos e as

leituras, internas e externas ao trabalho, travaram um intenso conflito entre o nosso pensamento idéia e o nosso pensamento ação. Passamos a estudar cada movimento, cada impulso, cada ação e gesto levantados como resultado das imersões, espaços de experimentos e ensaios. Um trabalho, ao mesmo tempo, coletivo e solitário de estar diante de uma folha em branco, diante de um espaço vazio. Ou como define o jornalista Reynaldo Damázio (1999, p. 23):

O ato solitário do poeta diante da página em branco, o mistério insolúvel da relação entre o verbo e a realidade dos objetos, o princípio ontogenético da significação, a obsessão em traduzir numa imagem concreta e definitiva o instante efêmero de um sentimento, ou uma reflexão, o ardor em fazer com que a palavra se torne gesto... (DAMÁZIO, 1999, p. 23)

53 ■

Buscamos incessantemente a criação das condições necessárias ao acontecimento artístico, como aponta Stanislavsk: “La tarea del actor y de su técnica consiste en transformar la ficción de la obra en el acontecimiento artístico de la escena” (2003, pag. 73). Nos defrontamos com o tênue exercício de aplicarmos os elementos técnicos, como o domínio corporal, as potencialidades vocais, de movimento, de jogo e escuta, na criação do movimento expressivo, na escrita poética: “O estudo dos movimentos estudados por um ator é uma atividade artística e não um mecanismo para descobrir fatos.” (LABAN, 1978, pag. 144).

O confronto direto com determinadas células de movimento, a persistência e o embate criativo, deu-nos a possibilidade de trabalhar a relação do corpo paisagem, uma paisagem narrativa. Um corpo que, por meio dos seus movimentos, dança, canta, declama palavras e imagens. Esta possibilidade de escrevermos a cena a partir do corpo paisagem nos aflorou inúmeros sentidos, e trouxe ao trabalho uma dinâmica de construção polissêmica e **multisensorial** do movimento e das ações. O corpo, desenhando paisagens narrativas por meio dos instrumentos fluidos da ordem do sentido e do imaginado

pelos atores, ocupa o espaço cênico como impressão material da percepção.

A **Tríplice Circunstância** do corpo paisagem determinou um caminho de escrita, um procedimento de criação:

1. Fase **silêncio**: o corpo como paisagem
2. Fase **rasura**: leitura sensível dos materiais referenciais
 - a) ver a imagem
 - b) ser a imagem
 - c) criar a imagem
2. Fase **escrita**: o corpo como narrativa
 - a) Narrar a narrativa
 - b) Estar na narrativa
 - c) Ser a narrativa

■ 54

Na etapa de leitura sensível dos materiais referenciais passamos pelas fases do trabalho das imagens nas perspectivas do VEJO – SOU – CRIO. VEJO as imagens contemplando seus conteúdos sensíveis, identificando seus nuances, suas profundezas, suas informações, seus sentidos e suas dinâmicas. Apreciamos e indagamos: o texto é histórico? É dramático? É verdadeiro? É ficção? Tem conflito? Tem personagem? O filme é documentário ou ficção? A música é clássica ou popular? Os efeitos sonoros são verdadeiros? E os livros? Todos os materiais foram vistos e reconhecidos.

Na perspectiva do SOU nos colocamos em relação a todo o material, transportando-nos para o que vimos, tornando-nos parte, integrando, sentindo no corpo os corpos, as texturas, as imagens, as formas, as dinâmicas, as músicas, as melodias, os ritmos, as palavras.

Assim foi o caminho da criação do corpo como paisagem narrativa: a sintaxe do corpo impregnado das imagens se expandiu para toda a escritura do espetáculo. Foram construídos diferentes planos de narrativas (narrar, estar e ser a narrativa) que marcaram a dramaturgia do trabalho e produziram a fluência da teatralidade no jogo e na relação público/atuante.

Narrar a narrativa: os atores assumem em determinados momentos do espetáculo uma função de narradores da

história. Uma história que está lá, fora, para ser observada e compreendida. Dois momentos marcam esta característica no espetáculo: a) a cena da leitura de manchetes de jornais com temas atuais, ditas de maneira anunciativa e mecanizada; b) a cena final de apresentação dos corpos/estátuas onde são nomeadas e apresentadas particularidades com sendo várias pessoas inventadas que já morreram, representadas materialmente por uma instalação de peças de roupa de gesso.

No **estar na narrativa** o ator, na perspectiva da personagem, narra um fato de si mesmo, uma memória, uma lembrança, uma impressão, uma imagem, uma situação. É ao mesmo tempo narrador e personagem da narrativa. Revela algo que viveu, que experimentou, participou, fez, realizou e presenciou.

Ser a narrativa é a ação que acontece ao mesmo tempo em que é narrada, é o realizar da ação como forma de narrá-la. Neste aspecto, as personagens representam a ação do espetáculo e, no representar, o público presencia e toma conhecimento da narrativa. O prólogo do espetáculo em que os atores realizam uma seqüência individual de movimento, revelando partes do corpo cobertas pelo figurino, é um exemplo de *ser a narrativa*. Também as cenas que acontecem no plano da realidade (a peça é construída em dois planos: realidade e alucinação) em que um personagem, ferido por uma bala perdida, dialoga com o outro solicitando ajuda.

O corpo como paisagem narrativa se faz, necessariamente, no paradoxo da relação do espaço e do tempo. O ator é a escrita, ao mesmo tempo que escreve com seu corpo a poética da cena. Lugar instável, o corpo como paisagem escreve a poética da cena pois somente nela ele tem existência. O corpo é o suporte da cena, é nele que a escrita se faz; e a cena é o suporte do corpo, é nela que ele existe plenamente. Poética da aporia, abertura das fontes do ser. A escrita cênica se fez, se constituiu como possibilidade, como algo a ser preenchido, a ser animado, a ser vivido:

Objeto magnético, secreto lugar de encontro de forças contrárias, graças ao poema podemos chegar à experiência

poética. O poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima no contacto de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente a poema, atinge um estado que podemos na verdade, chamar de poético. (PAZ, 1982, pág. 30)

Criou-se na escrita do espetáculo uma obscuridade a ser explorada com a clareza dos sentidos de cada participante, criou-se uma possibilidade onde a carne se fez transparente para que se possa, com a presença de cada um, ver **por entre e além**. Atração, limites, doação e libertação:

■ 56

A obscuridade da poesia é também, e sobretudo, positiva no sentido de nos atrair e pôr em condições de aceitar nos limites, de que não sabemos, a doação de nossas possibilidades. Os limites, quando o fazem, só o fazem para nos conceder e pôr nas possibilidades que somos e por isso temos. Neste nível de potencialidade, pretender eliminar obscuridades equivale à impotência de poder tudo, se saber tudo, de fazer tudo: aqui, pretender esclarecer tudo é não ver nada. (LEÃO, 1992, p. 55)

Reflexões finais

A superação de uma dificuldade de solução para a escrita da cena em construção nem sempre se faz por meio de uma abordagem direta ao foco da divergência. A força expressiva do ator reside em seu caráter de jogar lúdicamente com a possibilidade de comunicação, de relação e de expressão dos sentimentos e das emoções, diante da presença constante do risco. O conteúdo do vocabulário poético, enquanto prática de potencialização da criatividade do ator, apontou um caminho, se não novo, específico e abarcante de necessidades técnicas, conseqüentemente capaz de estabelecer uma constan-

te prática de desenvolvimento da capacidade de poetização: sensibilidade ampla e desenvolvida para além do condicionamento físico, para além da habilidade vocal da fala e do canto, para além de um conhecimento intelectual sobre a cultura de modo geral. No que concerne ao saber sensível, a abordagem do treinamento prático gerou uma mudança profunda no comportamento corporal e vocal do atores. É certo que a rotina de trabalho, a medida que alguns ganhos se consolidam, pode gerar uma particular acomodação dentro das conquistas estabelecidas. Sobre este aspecto, para que o trabalho constitua constante evolução, é necessário o revigoramento não só dos procedimentos mas, sobretudo, dos objetivos de cada seção de treinamento. Tendo como meta o aprofundamento dos aspectos técnicos, o ator irá se lançar no trabalho com os objetivos renovados em relação à sua capacidade técnica, à sua sensibilidade, e até mesmo em relação à sua necessidade de criação. É este vigor que determinará o caráter de um trabalho renovado a cada prática: renovado em seus sentidos, renovado em suas funções, renovado em seus objetivos. É assim também que evitaremos o que se costuma chamar de trabalho mecanizado, técnica fria, automatizada, e passaremos a perseguir a técnica viva, orgânica, aberta constantemente, por princípio, às transformações e mudanças necessárias. Uma técnica que, ao mesmo tempo em que é precisa, é elástica e flexível ao contexto de cada trabalho.

Adotamos, conscientes, uma prática rigorosa e sistematizada de um treinamento que, em contrapartida, liberou a musculatura, o movimento, a respiração e a possibilidade de comunicação e significação com o corpo. Um ponto importante a ser ressaltado para uma reflexão concerne ao que denominamos de saber sensível: 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 ator 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 relações: o corpo. Laurence Louppe (2004), ao definir o sentido de “ser dançarino”, muito bem define a função do ator, 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.

Debruçamos-nos sobre o trabalho da dramaturgia do corpo não somente porque esse viés propõe uma escrita do movimento e do gesto que retoma as questões da corporeidade levantadas como foco da pesquisa artística, mas porque a materialidade da criação do ator, que sua composição física toma lugar, funda-se nos pressupostos da tríplice circunstância conforme apontado anteriormente.

Antes de construir um nível de organização poética, a escrita do corpo é, com efeito, uma busca sensível de significação e expressividade. É nesse nível que devem ser percorridos os exercícios do silêncio e da rasura, e sobre as conquistas destas vivências, enquanto material sensível do ator, se edificará a escrita da cena. Os procedimentos técnicos destas camadas do trabalho visam delimitar um modo de abordagem do processo criativo, no contexto da relação entre técnica e poética. E é no interior do campo assim delimitado que se apresenta a questão do vocabulário poético do ator, enquanto substância artística.

Referências

ALEIXO, FERNANDO M. **Corporeidade da Voz: Voz do Ator**. Campinas: Editora Komed, 2007.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BORGES, Contador. A Surpresa do Ser. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, Número 28, P. 38-40, Novembro de 1999.

CAFIEIRO, Carlota. A Violência de cada dia. **Correio Popular**. 18 de Julho de 2007, Caderno C, P. C8.

- CULT** – *Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, Nº 40, 2000.
- DAMÁZIO, Reynaldo. Poesia de Antípodas. **Cult** – *Revista Brasileira De Literatura*, São Paulo, Número 24, p. 20, Julho de 1999.
- DELGADO, Maria M., Heritage, Paul. **Diálogos no Palco: 26 Diretores Falam sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Maria M Delgado e Paul Heritage, 1999.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo A Pensar – Volume Ii**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1992.
- Louppe, Laurence. **Poétique de la Danse Contemporaine**. Paris: Contre-danse, 2004.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução De Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SILVA, Ignacio Assis (Org.). **Corpo e Sentido: A Escuta do Sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. (Seminários e Debates)
- STANISLAVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre si mesmo**. En *El Proceso Creador De La Vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, S.L.U., 2003.
- _____. **A Criação de um Papel**. Prefácio Robert Lewis; Tradução Pontes de Paula Lima. 5a. Ed. Rio de Janeiro: 1995.
- TOUCHARD, Pierre Aimé. **Dionísio: Apologia do Teatro: Seguido de O Amador de Teatro Ou A Regra do Jogo**. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.