

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

FERNANDO MANOEL ALEIXO

VOCABULÁRIO POÉTICO DO ATOR

Campinas
2009

FERNANDO MANOEL ALEIXO

VOCABULÁRIO POÉTICO DO ATOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para a obtenção do Título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Sara Pereira Lopes.

Campinas

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

AL25v	<p>Aleixo, Fernando Manoel. Vocabulário Poético do Ator. / Fernando Manoel Aleixo. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Processo de criação. 2. Corporeidade da voz. 3. Voz poética. 4. Dramaturgia do corpo. 5. Teatro contemporâneo. I. Lopes, Sara Pereira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título em inglês: “Actor’s Poetic Vocabulary.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Process of creation ; Bodily voice ;
Poetical voice ; body’s dramaturgy ; Contemporary theater.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes.

Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini M. de Almeida.

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva..

Prof. Dr. Narciso Telles.

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici (suplente)

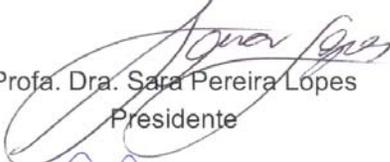
Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (suplente)

Data da defesa: 26-02-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Fernando Manoel Aleixo - RA 962377 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular



Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Titular



Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Titular



Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
Titular

Para minha mãe, minha esposa e minha madrinha...
por cada instante compartilhado e por todo apoio e amor.

AGRADECIMENTO

À **Ana Carolina**, esposa e companheira de todas as horas, com todo amor e carinho.

À **Maria de Nazaré**, pela dedicação, compreensão e apoio irrestrito.

À **Maria das Mercês**, pela amizade, respeito e carinho.

À **Profa. Sara Lopes**, mestre que com muita sabedoria - há doze anos - orienta e inspira meus caminhos artísticos.

Aos funcionários e professores do Departamento de Artes Cênicas e da Pós-graduação do IA - UNICAMP, onde no dia-a-dia destes treze anos de convívio encontrei amizade, compreensão e cooperação.

Aos colegas de trabalho do **COTUCA - UNICAMP** com quem pude compartilhar grande parte do percurso deste trabalho.

Aos colegas da **Universidade Federal de Uberlândia** pela parceria, respeito e amizade.

Ao **Grupo República Cênica** que fundamenta minha prática criativa e fortalece constantemente minhas utopias.

O que caracteriza um pensamento criativo é justamente o seu fluir por saltos através de uma desorientação repentina que o obriga a reorganizar-se de uma nova maneira abandonando a casca bem ordenada. (BARBA, 1994)

Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (BAKHTIN, 2006)

[...] o artista nada tem a dizer sobre o processo de sua criação, todo situado no produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra; e de fato é aí que iremos procurá-lo. (BAKHTIN, 2006)

Resumo

O texto aqui apresentado é resultado de pesquisa que investigou uma possibilidade de constituição do que acabamos por denominar **Vocabulário Poético do Ator**. O percurso do trabalho foi constituído pela identificação, elaboração, aplicação e verificação de um conjunto de atividades práticas-reflexivas voltadas para o desenvolvimento técnico-criativo do ator, a partir da perspectiva da **corporeidade da voz** e da **dramaturgia do corpo**. Nesta trajetória, os procedimentos adotados cobriram estudos teóricos e todo o processo da montagem do espetáculo teatral *Transparência da Carne*, produzido pelo grupo República Cênica. Como resultado - conceitual e de proposições práticas -, foi elaborada uma proposta de abordagem técnico-poética amparada no princípio da **corporeidade** como **acontecimento**. Esta sistematização foi estruturada a partir de dimensões circunstanciais - tríplice circunstância – por meio das quais os princípios do **silêncio**, da **rasura** e da **escrita** delimitaram um campo de estudo do **saber sensível** como fundador da escrita poética da cena.

Palavras Chave: processo de criação, corporeidade da voz, voz poética, dramaturgia do corpo, teatro contemporâneo.

Abstract

The text presented here is the result of a research that investigated a possibility for the constitution of what we called **Actor's Poetic Vocabulary**. Our work consisted in identifying, elaborating, applying and verifying a set of theoretical-practical activities directed towards the technical-creative development of the actor, from the perspective of the **bodily voice** and the **body's dramaturgy**. In this work, the procedures adopted comprised theoretical studies and the creative process of the theatrical performance *Transparência da Carne*, produced by the theatrical company República Cênica. As a result – with both conceptual and practical implications -, a technical-poetical approach was elaborated, supported by the principles of bodily as happening. The structural system of such approach consists of three-dimensional circumstances in which the principles of **silence**, of **erasure** and of **writing** delimited a field of study of sensitive knowledge as a founder of the poetical writing scene.

Key Words: process of creation, bodily voice, poetical voice, body's dramaturgy, contemporary theater.

Lista de Figuras

Figura 1 - Figura do caderno de desenhos produzidos durante os ensaios do espetáculo <i>Transparência da Carne</i> , criação de Elinaldo Meira.....	12
Figura 2 - Figura do caderno de desenhos produzidos durante os ensaios do espetáculo <i>Transparência da Carne</i> , criação de Elinaldo Meira.....	17
Figura 3 - Figura do caderno de desenhos produzidos durante os ensaios do espetáculo <i>Transparência da Carne</i> , criação de Elinaldo Meira.....	21
Figura 4 - Figura do caderno de desenhos produzidos durante os ensaios do espetáculo <i>Transparência da Carne</i> , criação de Elinaldo Meira.....	26
Figura 5 - Foto do espetáculo <i>A Fábula da Morte Rubra</i> . Fonte: Acervo República Cênica. Fotógrafo: Everaldo Silva.....	47
Figura 6 - Foto do espetáculo <i>Voz Mercê</i> . Atores: Fernando Aleixo e Ana Carolina Mundim. Fotógrafo: Marcelo Verdial.....	48
Figura 7 - Foto do espetáculo <i>Entre Goivas e Cinzel</i> . Atores: Robson Haderchpek, Ana Carolina Mundim e Fernando Aleixo. Fotógrafo: Marcelo Verdial.....	49
Figura 8 - Foto do espetáculo <i>Transparência da Carne</i> . Atores: Ana Carolina Mundim e Fernando Aleixo. Fotógrafo: Marcelo Verdial.....	69
Figura 9 - Foto do espetáculo <i>Entre Goivas e Cinzel</i> . Atriz Ana Carolina Mundim. Fotógrafo: Marcelo Verdial.....	71
Figura 10 - Foto do espetáculo <i>Entre Goivas e Cinzel</i> . Atores: Ana Carolina Mundim e Fernando Aleixo. Fotógrafo: Marcelo Verdial.....	74

Sumário

Introdução.....	01
Parte I – Potência	
A) Silêncio	
1 Silêncio	13
1.1 O silêncio e o corpo	17
1.2 O silêncio e a voz	21
B) Rasura	
1 Rasura	27
Parte II – Acontecimento	
A) Ponte de passagem	
1 Memórias e invenções	47
2 Conceitos de base do trabalho prático corpóreo-vocal	52
2.1 Princípios	52
2.2 Fundamentos	53
2.3 Procedimentos	54
3 Uma experiência prática sobre a corporeidade da voz	55
B) Escrita	
1 Percurso para um acontecimento	69
1.1 Tematização da escrita	70
1.2 Contextualizando	71
1.3 A abordagem poética	72
1.4 Potências e escolhas	75
Considerações Finais	83
Referências Bibliográficas	91
Apêndice 1 - Artigo <i>De corpo e alma na arte: breve reflexão sobre o conceito de corporeidade</i>.....	99
Apêndice 2 - Impressões sobre um corpo em cena.....	107

Anexos 1 - Programas das disciplinas de voz e interpretação ministradas ao longo da pesquisa.....	111
Anexos 2 - Roteiro do espetáculo <i>Transparência da Carne</i> ...	125
Anexos 3 - Crítica do espetáculo <i>Transparência da Carne</i>	135
Anexos 4 - Imagens do espetáculo: cartaz, folder e fotos	139
Anexos 5 - Caderno de desenho	157

Introdução

A pesquisa sobre o **Vocabulário Poético do Ator** se constitui 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, pactuando reciprocamente a vivência de processos criativos e menos de resultados artísticos acabados e fechados nas suas possibilidades de leituras, significados e experiências.

Esta perspectiva que redimensiona a relação entre o atuante e o público, 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. Conseqüentemente, entre os paradoxos do ator 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.

Neste contexto, constatamos que o lugar da abordagem proposta por este trabalho é especificamente definido pelo papel atribuído ao corpo do intérprete na construção da escrita poética da cena, no âmbito das pesquisas artísticas atuais. Observamos que o pacto aqui proposto entre a cena e a dramaturgia do corpo¹, não constitui um traço isolado, pois nas pesquisas do teatro 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, consideramos ainda que, primeiramente, é numa elaboração 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 está alinhada com as explorações de novos espaços cênicos, de novas concepções de

¹ O termo dramaturgia do corpo determina estritamente nesta pesquisa a relação da escrita corpórea da cena em que o corpo, ao compor a materialidade da ação no momento do acontecimento (como veremos adiante), propõe uma espécie de léxico de uma escrita sensível-poética.

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.

Diferentes experimentos artísticos demonstraram que este vínculo entre corpo e escrita poética da cena é reforçado por uma perspectiva que se apresenta como um forte argumento desta abordagem: a cena contemporânea, na transformação dos fundamentos estéticos da linguagem teatral, aprofunda a importância do corpo do ator como instrumento de criação e como suporte da construção poética (busca esta presente desde as pesquisas dos séculos XIX e XX), 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 considerado nos estudos realizados nesta 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, os resultados aqui apresentados decorrem de pesquisa que teve como objetivo principal o desenvolvimento e a análise da possível constituição de um caminho para a potencialização do poetizar do ator, o qual denominamos **Vocabulário Poético do Ator**. Para este percurso tomamos como

guia os pressupostos teóricos e os procedimentos técnico-poéticos sobre a corporeidade da voz e a dramaturgia do corpo, e vinculamos nestes (e a partir destes) eixos uma prática sistematizada para estabelecer uma proposição de trabalho capaz de subsidiar tecnicamente e conceitualmente o trabalho de criação do ator.

Os procedimentos metodológicos da pesquisa foram estabelecidos com base na criação de uma plataforma de instrumentalização técnica e de criação poética, alicerçada na prática de trabalho do Grupo República Cênica². As verificações se deram a partir da análise e da prática de experimentação realizada em diferentes contextos pedagógicos a considerar: minicursos ministrados nos anos de 2005 a 2008, as disciplinas *Laboratórios de Práticas Vocais* ministradas no Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (anos 2005, 2006 e 2008) e as disciplinas *Interpretação IV* e *Consciência Vocal* ministradas no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (ano 2008)³. Também, as verificações se deram a partir da definição, do acompanhamento e da pesquisa de um processo de criação compreendendo a escolha da temática do projeto, a estréia e a circulação do espetáculo *Transparência da Carne*⁴. Assim, a trajetória desta pesquisa perseguiu a validação de uma proposta de aplicação de um conjunto de procedimentos técnico-poéticos, fundado no princípio do saber sensível do ator, como caminho para alcançar a **corporeidade** enquanto acontecimento, ou seja, como aquilo que emerge no momento da relação entre o

² Grupo de pesquisa e criação artística que atua em Campinas/SP desde 1997 nas áreas do teatro e da dança contemporânea. Atualmente o grupo é coordenado pelo ator Fernando Aleixo e pela bailarina e doutora em dança Ana Carolina Mundim, cujas pesquisas "A dança da personagem" (mestrado) e "Caleidoscópio brasileiro: possibilidades técnico-criativas na cena contemporânea" (doutorado) colaboram muito no desenvolvimento deste trabalho. As referências destes materiais encontram-se na bibliografia.

³ Os planos de curso e programas das disciplinas com informações sobre conteúdos programáticos e metodologias seguem em anexo.

⁴ Espetáculo produzido pelo grupo República Cênica. A estréia foi em julho de 2007. Ficha Técnica: Intérpretes-criadores: Ana Carolina Mundim, Fernando Aleixo; Dramaturgia: João Nunes, Maurício de Almeida; Trilha Sonora: Ignacio de Campos; Preparação Corporal: Ana Carolina Mundim; Preparação Vocal: Fernando Aleixo, Figurino: Bukke Reis, Maria de Nazaré Mundim; Vídeo-arte: Elinaldo Meira; Cenotécnico: Célio Rampazzo; Desenho de Luz: Fernando Aleixo, Luciano Gentile; Fotografia: Marcelo Verdial; Arte Gráfica: Ivan Avellar; Instalação de Arte: Parceria realizada entre República Cênica, Eliete Bertoni e Colégio Objetivo Campinas. A circulação a qual consideramos se refere a estréia e a temporada realizada em Campinas no ano de 2007 e as apresentações realizadas em Curitiba no ano de 2008.

atuante e o público. Deste modo, a orientação das investigações realizadas foi a busca e o aprofundamento do saber sensível do ator: saber este que é o resultado de uma prática que provém da experiência e, portanto, é indissolúvel do fazer. Saber este que é, também, a potencialização do corpo como veículo da manifestação poética e a convergência dos conhecimentos sensíveis necessários à criação. Constatamos que a dilatação da sensibilidade do ator apresenta justamente a ascensão da liberdade expressiva, e resulta numa criação que 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.

Assim, como uma possível síntese, 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. Foi este sentido que guiou o levantamento e a aplicação dos conceitos de construção das **potências poéticas** apresentadas na primeira parte deste texto. Trabalhamos considerando a **corporeidade** como o momento da relação entre o atuante e o público, e definimos este momento como o **acontecimento** da poética. Esta consideração nos permitiu a compreensão de que todo o trabalho de estudo, instrumentalização e criação do ator o prepara para este momento, para este encontro.

Para a determinação dos procedimentos do trabalho prático, bem como para a organização e análise dos conceitos aplicados nesta pesquisa, elaboramos uma matriz conceitual a qual denominamos **Tríplice Circunstância**. Norteados por princípios gerados por esta matriz - o silêncio, a rasura e a escrita - desenvolvemos um percurso de estudo onde estabelecemos uma prática de

aprofundamento dos eixos corporeidade da voz e da dramaturgia do corpo, conforme apontados anteriormente.

No entanto, ainda que tenhamos a compreensão e a vivência de um consistente percurso de investigação, acreditamos não ser tarefa fácil falar de uma abordagem técnica específica cuja verificação da ação 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 elementos em diferentes práticas de formação, a abordagem do **Vocabulário Poético do Ator** permanece em processo.

Deste modo, decidimos apresentar o desenvolvimento desta pesquisa a partir de um recorte específico, organizado em duas partes: parte I – potência e parte II – acontecimento. Na primeira parte apresentamos os conceitos do *silêncio* e da *rasura* que determinam as potências poéticas. Na segunda parte apresentamos a descrição de uma prática de trabalho – a *ponte de passagem* – e a *escrita* que constituiu a montagem teatral.

Como as investigações para a proposição dos conceitos desta pesquisa foram construídas por meio de uma busca fundamentalmente prática-experimental, optamos por descrever mais detalhadamente o processo de composição do espetáculo, anexando referências visuais e dramatúrgicas, com a preocupação de não tornar a narrativa exaustivamente detalhada e, ao mesmo tempo, elencar base suficiente para uma reflexão sobre os objetivos do trabalho.

Tríplice Circunstância

Convém ainda esclarecer o caminho de elaboração da **Tríplice Circunstância**, pois foi a partir da organização desta matriz conceitual que determinamos os tópicos da pesquisa. A determinação deste conjunto de conceitos - enquanto provedor de referências e de princípios - se fez a partir da definição do que denominamos **parâmetro temático** dos trabalhos do grupo

República Cênica. Trata-se de um processo de estudo, reflexão e elaboração de um tema que permite a síntese de um percurso já desenvolvido e norteia as ações artísticas de pesquisa e criação do grupo.

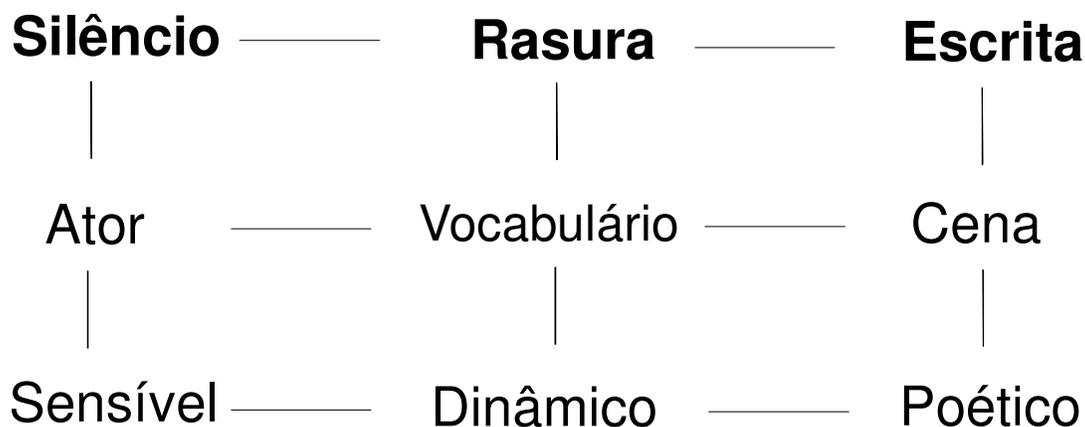
Ao longo do processo de identificação desta linha de trabalho foram avaliadas todas as ações realizadas no âmbito do coletivo do grupo, bem como os trabalhos produzidos pelos integrantes no período dos 12 anos de atividade (1997 - 2009). Nesta avaliação, observamos que algumas opções foram recorrentes em todas as produções e enfatizavam a presença do corpo como material das ações e das criações. A partir daí passamos a observar os procedimentos adotados e percebemos que as escolhas se deram em três dimensões e circunstâncias. Foi deste contexto que, com o intuito de elaborarmos uma direção para as pesquisas artísticas e teóricas-práticas dos núcleos de teatro e de dança do grupo, emergiu a temática **corpo-poder**. Esta temática ampla foi organizada dentro dos tópicos de atuação do grupo de pesquisa conforme o quadro abaixo:

Linha de Trabalho CORPO PODER	Fase do Trabalho	Abordagem tríplice		
		dimensões / circunstâncias		
	Desenvolvimento técnico /vocal	sensível	dinâmico	poético
	Processo criativo	silêncio	rasura	escrita
	Processo de formação	ator	vocabulário	cena
	Trabalho com texto	índices	palavras	musicalidade
	Dramaturgia da cena	espaço	ações	jogo
	Estudos coreográficos	impulso	movimento	coreografia
	Pesquisa teórica	pesquisa	produção	publicação
	Projetos artísticos educacionais	vivência	consciência	cidadania
	Projetos culturais	desejo	trabalho	criação
	Pesquisa de linguagem	técnica	composição	estética
	Militância artística	indivíduo	cultura	sociedade

Para o propósito desta pesquisa, que objetiva estudar um percurso de desenvolvimento do **Vocabulário Poético do Ator**, optamos por considerar as dimensões de trabalho vinculadas aos processos de criação e de formação do

intérprete e suas respectivas circunstâncias. Em consonância com os elementos pesquisados 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 pautar as práticas experimentais, as investigações e estudos teóricos da 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**, elaborado a partir das dimensões de processo de criação, processo de formação e desenvolvimento técnico-vocal, ficou constituído da seguinte forma:

Quadro da Tríplice circunstância:



Conforme apontado anteriormente, e por se tratar do estudo do processo de criação do ator, adotamos as dimensões do silêncio, da rasura e da escrita como princípios balizadores das práticas e das reflexões desta pesquisa. Observamos que os estudos práticos destes princípios concentraram, necessariamente, aspectos sobre a pedagogia do ator, sobre o processo de criação e sobre a

estética teatral. Para a abordagem destes aspectos, convém ainda elucidar que o manuseio das experiências vivenciadas se fez a partir de diferentes instrumentos e olhares provenientes de nossas atividades como pesquisador, docente e ator⁵. Acreditamos que estas perspectivas colaboraram para uma prática ampla que contempla a subjetivação sensível da criação, a sistematização pedagógica, bem como o distanciamento crítico e reflexivo para a análise do processo.

⁵ Nesta pesquisa consideramos nossa prática como pesquisador do projeto, com ator do espetáculo *Transparência da Carne* (juntamente com a bailarina Ana Carolina Mundim), como docente no Programa de Estágio Docente na UNICAMP (2005, 2006 e 2008) e, ainda, como professor efetivo do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (2008 - atual).

PARTE I
POTÊNCIA

A) SILÊNCIO

[...] A coisa mais preciosa no trabalho de colaboração íntima é a capacidade de ouvir. Ao ouvir, você penetra mais profundamente no significado e o 'inessencial' cai. Mas no barulho e nas trocas agressivas, nada realmente é trocado, somente a superfície predomina. Qualquer que seja a atividade, qualquer que seja o barulho, qualquer manifestação que lá exista, lá também pode estar uma qualidade de certo silêncio. É um processo e através dele algo mais valioso pode aparecer. (Peter Brook)



Figura 1 - Caderno de desenhos produzidos durante os ensaios do espetáculo *Transparência da Carne*, criação de Elinaldo Meira.

1. Silêncio

O silêncio como a condição para a plenitude da sensibilidade criativa do ator 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.

Este foi o princípio do silêncio aplicado ao longo desta pesquisa: a busca para alcançar a percepção 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 toda 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. (STANISLAVSKI, 1994, 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)

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, expandida, o silêncio é 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, sentindo-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)

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 de 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.

De certa maneira todos os processos passam, primeiramente, pela sensação criativa do criador. Hermam Parret (In: SILVA (Org.), 1996, p. 45 - 65), em seu artigo *A verdade dos sentidos: aula de semiótica lucreciana*, 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 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. Muitos agem de maneira introspectiva nesta fase que denominamos silêncio; outros têm a necessidade de externalizar idéias e impressões, não como proposta de escrita, nem tão pouco como fase de rasura como falaremos adiante, mas como reconhecimento das sensações a partir da sua expressão e revelação. Nestas manifestações e revelações até poderão aparecer ações que passarão a compor a obra, mas compreendemos que este momento significa, antes, 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)

1.1. O silêncio e o corpo

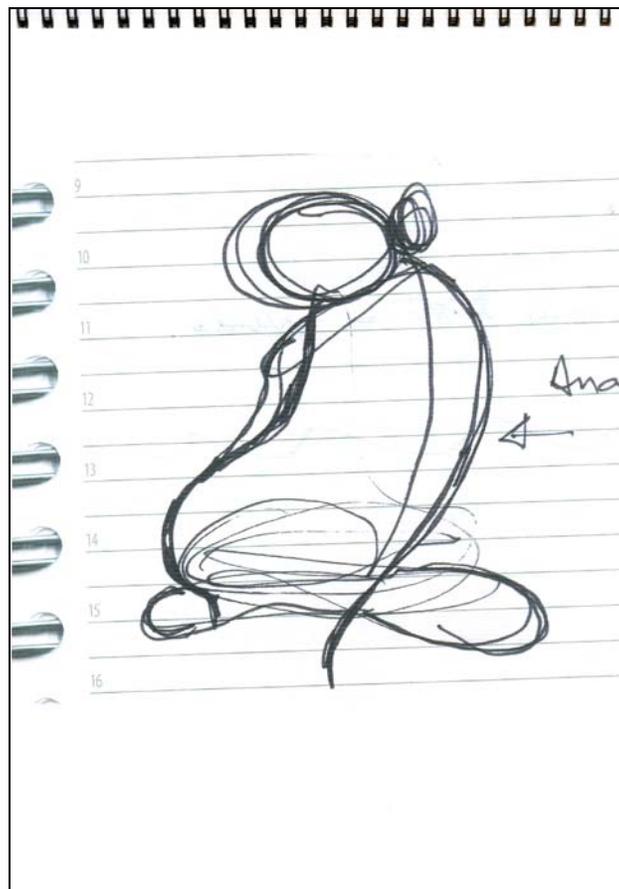


Figura 2 - Caderno de desenhos produzidos durante os ensaios do espetáculo *Transparência da Carne*, criação de Elinaldo Meira.

A cada dia novos tabus são criados em torno da percepção e do empenho do corpo na vida contemporânea. Visão dicotômica que ao mesmo tempo o cultiva e o anula. Ou como afirma Daniel Lins (In: BRETON, 2003): “o paradoxo de uma modernidade cujo discurso aparente faz a apologia do corpo para melhor esvaziá-lo, transformando-o em mercadoria [...] que dita o próprio simulacro do corpo”.⁶ Corpo dissociado da identidade, moldável, imperfeito, limitado, acidentado, rascunho que carece ser corrigido, melhorado, recuperado,

⁶ Daniel Lins no prefácio do livro *Adeus ao corpo* (BRETON, 2003).

transformado, aperfeiçoado. Corpo maquinal sub-utilizado nas suas funções motoras e cinestésicas:

[...] a relação com o mundo é uma relação com o corpo. Certamente nunca como hoje em nossas sociedades ocidentais os homens utilizaram tão pouco seu corpo, sua mobilidade, sua resistência. O consumo nervoso (estresse) substituiu o consumo físico. Os recursos musculares caem em desuso, a não ser nas academias de ginástica, e toma o seu lugar a energia inesgotável fornecida pelas máquinas. Até as técnicas corporais mais elementares - caminhar, correr, etc. - recuam consideravelmente e só são solicitadas raramente na vida cotidiana como atividades de compensação ou de manutenção de saúde. (BRETON, 2003, p. 20)

Se a contemporaneidade se pauta e nos lança no mundo do “pós” - pós-moderno, pós-dramático, pós-biológico, etc. - a busca do ator deverá ser do “pré”, do anterior, não como regresso a estados primitivos do corpo e do pensamento, mas como recuperação de percepções sutis possíveis do mundo e da realidade, capazes de reconfigurar a dimensão do humano. Recuperação que será possível a partir do silêncio, da escuta das características predominantes no corpo. Em termos do trabalho corporal, tudo o que no mundo moderno se torna cada vez mais desnecessário e inútil - como as relações presenciais, as afetividades, os sentidos e as sensações -, na elaboração do corpo como material de criação poética torna-se fundamental. Se o ser útil é atender as demandas de uma sociedade embasada essencialmente na mercantilização da vida, dos sentimentos, das sensações, podemos então afirmar que o que buscamos é a condição subversiva de “sermos inúteis”. Pois é justamente nesta inutilidade que, diante de uma ordem operante da sociedade, alcançaremos a liberdade da expressão, os descondicionamentos dos sentidos, do pensamento, das percepções, criando, assim, uma condição que é, para o corpo, a matéria prima que reforça habilidades de movimento, de gestos, de comunicação, de percepção e de simbolização. Um corpo que, reconfigurado à sua condição sensível, é carne, músculos, ossos, órgãos, fluidos. Menos máquina mais símbolo. Menos estética mais dialética.

Do mesmo modo que o ator deve buscar a subversão do “ser inútil”, tem que trabalhar na perspectiva do “desconforto”. O corpo que basta para uma vida rodeada de facilidades e comodidades, para uma rotina de produção e consumo, para uma dinâmica cômoda e mórbida, não é suficiente para a edificação de uma arte que se faz concretamente de movimento e ação, de sensação, de sentimento, de emoções e de imaginação. Esta exigência de um corpo sensível, flexível e ativo impõe uma necessidade de preparação corporal específica para o ator, cujo objetivo será o de conquistar saberes sensíveis para criar corporeidades poéticas. O corpo na sua função poética carrega, necessariamente, a característica de *estar re-significado*, de re colocação diante do sentido determinado pela vida social cotidiana. Assume uma nova dimensão negando o plano do *corpo acessório* para alcançar o plano do *corpo sentido*.

Quando nos referimos à presença do corpo na criação do ator, não aludimos apenas o trabalho de construção física da personagem, ou a questão performática do corpo em cena. Consideramos que o corpo é a chave para o trabalho de todos os aspectos da criação do ator: imaginação, interpretação, ação física e vocal, improvisação, ação, gesto, etc. Todos os aspectos do trabalho de criação do ator passam pelo viés da corporeidade e, deste modo, é no corpo que devemos trabalhar a construção deste vocabulário poético.

Como etapa da construção deste vocabulário, o silêncio será a fase do trabalho sobre questões internas relativas aos impulsos, às percepções, à propriocepção, e, também, sobre questões externas do corpo como os movimentos que criam as potências poéticas, as qualidades e as partituras das ações e dos movimentos expressivos. No entanto, esta fase não é apenas preparação, como algo que se faz antes da ação criativa, o trabalho corporal na dimensão do silêncio já é um processo e um ato de criação. Esta etapa, como momento de potencialização das forças criativas do ator, já manifesta os impulsos da escritura cênica.

Javier Sologuren (SOLOGUREN, 1990, p. 9) ao ponderar a respeito do seu processo de criação, fala de um “inevitável afloramento de uma tensão interna”. Esta tensão é para ele o impulso de uma espécie de “transe de escritura”:

É certo que o processo de criação, meu poetizar, se assim se quer, produz-se sempre em termos de uma relação bipolar entre o ético e o estético; entre um dever ser, paradigmático, do texto (uma meta expressiva obscura e quase penosamente entrevista), de uma parte, e, de outra, a verbalização dessa experiência em formas que conjuguem transparência, liberdade e conciliador equilíbrio. Esta relação traz, por consequência, como se pode inferir, o inevitável afloramento de uma tensão interna que, por sua vez, transcreve uma temperatura anímica sui generis: sentimento de opressão, de incômoda gravidez. Ao “entrar” na escritura de um poema careço inteiramente do conhecimento prévio de sua “saída” pertinente, a noção de um rumo por seguir que, às vezes, pode ir clareando paulatinamente, ao longo da escritura, e, em outros casos, não se acha bússola ao navegar nestas águas incertas, somente rasgões, cintilações, em meio à obscuridade. Além do mais, penso que esta situação que atravesso não deve ser, no fundo, muito distinta da que deve se apresentar a todo poeta em transe de escritura. (SOLOGUREN, 1990, p. 9)

Segundo Stanislavski (1995, p. 96), “o ator deve cuidar de estabelecer um clima interior adequado, e tão firme que não possa admitir nenhum outro, de modo a que esse estado interior se torne, para ele, uma segunda natureza”. O pesquisador russo diz que todo o trabalho que o ator executa em si mesmo e em seu papel “visa preparar o terreno para dar início e crescimento a paixões vivas e à inspiração, que jaz adormecida no reino do superconsciente”. Neste caso, superconsciente é o lugar que não se pode vê-lo ou conhecê-lo por meio de qualquer sentido e que só pode ser acessado pela natureza-artística do ator. O caminho de acesso para este lugar da criação é a consciência plena, é a técnica, e é – contraditoriamente - o afloramento dos sentidos, das sensações, a sensibilidade do corpo, a experiência emocional criadora. É neste lugar da criação onde são potencializados os impulsos das expressões. Destes impulsos – próprios do silêncio - emergem as ações físicas e vocais, denominadas nesta pesquisa potências poéticas que, na relação com o público, determinarão a escrita como experiência poética. Pois, como distingue Stanislavski:

[...] o período de experiência emocional desenvolveu aquele desejo criador, convocou a aspiração, o impulso interior para a ação criadora, e assim nos preparou para a ação física, exterior, a própria encarnação do papel. (STANISLAVSKI, 1995, p. 97)

Deste modo, o trabalho corporal na circunstância do silêncio se constitui no despertar dos impulsos que criam as potências poéticas. No momento da relação entre o atuante e o público – corporeidade - estas potências, impulsionadas pela sensibilidade do ator, encorpam a poética da escrita da cena.

1.2. O silêncio e a voz



Figura 3 - Caderno de desenhos produzidos durante os ensaios do espetáculo *Transparência da Carne*, criação de Elinaldo Meira.

Além da dramaturgia do corpo – enquanto um dos elementos da escrita poética da cena – incluímos nesta pesquisa a perspectiva da corporeidade da voz. Na circunstância do silêncio, esta perspectiva constitui um entendimento da voz como corpo e, conseqüentemente, como a materialidade que a determina e, ainda, como potência fundada no impulso sensível do ator. Esta voz criada a partir da sensibilidade corpórea torna-se potência capaz de – no ato poético – criar outros padrões de sensibilidades. Como diz Décio Pignatari (PIGNATARI, 1977, p. 51): "as artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova". Essa ampliação se dá à medida que o ator – no acontecimento – proporciona outras possibilidades de dizer, de apreender, de fruir, de sentir, de compreender as significações já estabelecidas e cristalizadas. Mais especificamente, o ator, ao explorar as possibilidades técnico-poéticas da voz, pode expandir a relação com o público pois esta voz potencializada pelos impulsos torna-se capaz de criar novos padrões de sensibilidade.

Os impulsos sensíveis desta vocalidade, por sua vez, nascem do *antes*, do lugar secreto das emoções, das sensações, do pré-estésico. Se pensássemos a voz como apenas fenômeno anátomo-fisiológico, diríamos que, como movimento muscular, ela nasceria do imóvel, do estático. Porém, como experiência poética, a voz nasce do silêncio. E silêncio também é movimento: movimento de escuta do sensível, do estado de alma. O corpo - meio de produção da voz - apenas materializa em ações vocais estes impulsos advindos do silêncio, impulso criativo. Leão, ao refletir sobre o *silêncio da fala*, diz que "é ao silêncio que os homens, os poetas, os pensadores dão passagem em tudo que dizem quando falam e/ou se calam em cada desempenho" (LEÃO, 1992, p. 23 - 24). O silêncio na arte é também a possibilidade do jogo fundo/figura, como afirma Pignatari (1977, p. 18), um silêncio ativo que é parte integrante da poesia e que, por exemplo, em relação ao som, em relação à fala, em relação à música, em relação ao movimento, o

silêncio é o fundo. Contador Borges (BORGES, 1999, p.39) também fala do silêncio na poesia, diz que o silêncio é - da poesia - a possibilidade de forma e sentido. É seu manancial e sua origem que "prevalece ao sujeito que produz e esvanece nas palavras. Portanto, a força motriz que promove a morte do poema é a mesma a engendrar seu fluxo de permanência adversa." O poeta ainda indaga:

O silêncio. O que é num poema? Para que serve? O que nos reserva? "A poesia é ao mesmo tempo palavra e provocação silenciosa", escreve René Char. Daí seu mistério, seu fascínio. O diálogo das palavras com o silêncio ativa os sentidos a seu processo de floração endógena. Ler é também ouvir as palavras silenciosamente. (BORGES, 1999, p. 40)

É no silêncio que podemos escutar as sensações de um corpo sonoro, um corpo capaz de se expressar sonoramente, de revelar, por meio de vibrações vocais, um universo de sensorialidade e de percepções. É aqui também que o indivíduo abre outros canais sutis de interação com o outro, uma nova forma de estar no mundo. Atuar por meio de movimentos invisíveis - a voz - que ao mesmo tempo são repletos de visões, de materialidade, de imagens, "imagem primordial":

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (ZUMTHOR, 1997, p. 12)

A voz revela um mundo para o ator, ao mesmo tempo em que revela o ator por inteiro. Íntimo e profundo. Escancara seus limites, suas fraquezas, suas dificuldades. Afirma suas capacidades, seus saberes, seus domínios.

Ao se lançar no trabalho vocal, o ator deve ter clareza da necessidade do desenvolvimento de uma dinâmica de ruptura e superação; ruptura de tecidos próprios de defesas emocionais, penetração em camadas as mais íntimas, nos nervos mais delicados, rasgando certezas, rompendo convicções, dilacerando conceitos e implodindo modos de comportamento. A voz, trabalhada como manifestação sensível a partir do silêncio, ou seja, trabalhada a partir deste estado

de sensação plena, é ato de revolução e libertação que pretende alcançar - como potência - a poética da fala na criação vocal.

B) RASURA

Parto do princípio que poesia não é matéria resultante da arte ou ofício de se fazer, como um bolo, uma parede ou uma estrada. A rigor, entendo que ninguém inventa poesia. Não se trata de uma mera questão de ir encaixando palavras ou garimpando rimas, tentando encontrar uma melhor composição, algo como compor uma melodia de sonoridade simpática. Entendo que poesia mesmo é uma espécie de idioma, uma linguagem da percepção, uma certa fatia da capacidade sensitiva do indivíduo. Quem sabe até uma faculdade muito próxima da clarividência. Escrever poesias é, portanto, dentro deste raciocínio, mergulhar em busca da melhor semelhança entre aquilo que é captado pelos sentidos e as palavras que melhor possam expressar-lhes. Escrever poesias é demonstrar a habilidade em expor este estado sublime de entendimento. E quanto mais elevada esta capacidade de combinar os sinais captados e seus respectivos símbolos, através de uma linguagem acessível, mais apropriado será o trabalho poético e melhor será compreendida a intenção de seu autor. (Carlos Alberto Coelho "Sangue Novo na Anemia", da Confraria da Terra dos Poetas, dezembro de 2004)

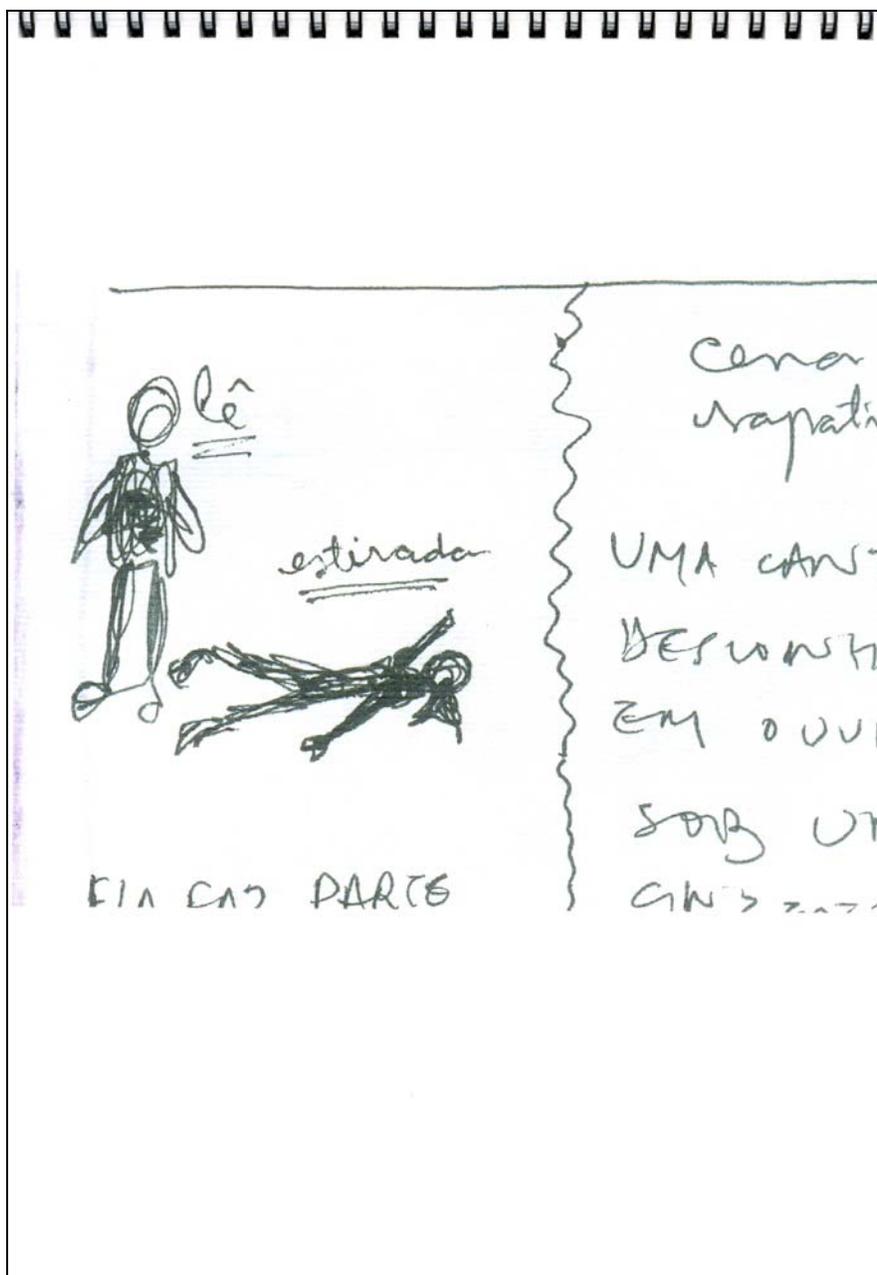


Figura 4 - Caderno de desenhos produzidos durante os ensaios do espetáculo *Transparência da Carne*, criação de Elinaldo Meira.

1. Rasura

Ao propormos um conceito de corporeidade que a compreende como o momento da relação intercorpórea entre o atuante e o público, delineamos um caminho para estudar o trabalho essencialmente sensível do processo de criação do ator, visando o instante deste acontecimento. Desta perspectiva, reconhecemos que, para a corporeidade, aflui uma conexão sutil sobre a qual a poética teatral é fundada. Assim, ao considerarmos que o trabalho de preparação técnica do ator compreende a aquisição de condições e de saberes sensíveis que o conduzirão para o momento deste acontecimento, podemos estabelecer que esta fase de potencialização é, também, a etapa de edificação da “ponte de passagem”: a construção e a ligação entre as potências do ator e a poética da cena, objetivando o momento da relação com o público.

É nesta fase de edificação da ponte de passagem, onde os pilares e as condições sensíveis são pesquisados e definidos, que identificamos a circunstância da rasura como elemento do poetizar do ator. Assim, no âmbito deste trabalho, consideraremos a rasura a partir de dois eixos distintos e complementares: a rasura como *etapa* e a rasura como *ocorrência*.

A rasura enquanto etapa do processo de criação é o fazer, o refazer, o rascunhar, são instantes em que o ator, ao experimentar caminhos possíveis para a criação, vivencia sentimentos de satisfação e de insatisfação com o seu próprio trabalho. 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 o mergulhar nas sensações como procedimento para buscar as qualidades das potências poéticas que serão empenhadas na escrita da cena. Neste sentido, rasura é procura, negação, espera, sugestão, escolha e proposição:

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 da perspectiva da *ocorrência*. 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). É na rasura, também, que o ator estruturará – por meio das potências poéticas – a escrita inacabada da cena. Esta escrita só se realizará poética no momento do encontro, enquanto acontecimento, entre os co-criadores.

Podemos, assim, afirmar que a rasura não se limita à fase de experimentação da criação, mas, principalmente, 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. Temos então que, como etapa, a rasura determina o espaço do experimento de uma escrita corpórea: busca das potências poéticas, formas de composições, partituras, concepções, etc. e, como ocorrência, é o estado constante de agir e interagir no momento do acontecimento, da corporeidade, momento no qual o ator materializa suas potências poéticas.

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, já que, para esta pesquisa, a presença do ator, necessariamente, constitui a base da composição teatral. Assim, a rasura é a investigação dos impulsos, as escolhas e a elaboração das potências poéticas. É, com isso, a busca dos meios, das formas, dos contornos e dos traços da expressão do corpo, que não se cristalizam na definição da escrita final da cena, pelo contrário, permeiam todos os momentos em que a criação torna-se possível na publicação da obra: na corporeidade.

Enquanto busca de um delineamento das potências poéticas – ações físicas e vocais – a rasura é o momento da elaboração dos parâmetros da finitude. Para esclarecermos o conceito de finitude utilizado nesta pesquisa, propomos a seguinte consideração: na infinidade das possibilidades da expressão poética da cena, a criação do ator é a finitude. Ou seja, das amplas possibilidades da (e de) escrita poética da cena, a corporeidade – enquanto acontecimento – é a finitude. E, como finitude, a corporeidade é o contorno elaborado por meio das escolhas realizadas pelo ator na rasura e no ato da criação. O termo finitude não se refere aqui a “algo fechado” mas, sim, à delimitação de uma materialidade sob conceitos amplos e, no caso, infinita nas suas possibilidades de significação e de simbolização. A finitude, então, é a ação enquanto o ator age, é o movimento enquanto o ator se movimenta, ou seja, das infinitas possibilidades de ação, movimentação, expressão, a finitude é a escolha de uma ação, de um movimento, de uma expressão. Neste caso, as potências poéticas são elaboradas a partir de experimentos e de escolhas que, como contornos finitos (toda ação realizada em cena tem - necessariamente - um começo um desenvolvimento e um fim manifestados em um espaço-tempo), delimitam sentidos retirados de amplos conceitos e propõem uma manifestação concreta que poderá gerar outras infinitas possibilidades de sentidos e leituras.

Assim, podemos considerar que do amplo conceito da proposta poética – de infinitas possibilidades – o trabalho do ator estabelece um recorte a partir de escolhas assumidas no momento da rasura enquanto *etapa* e enquanto *ocorrência*, materializando a finitude da corporeidade, ou seja, do acontecimento. E a partir deste acontecimento outras infinitas possibilidades de simbolização, de sentidos, de percepção se abrem.

Podemos, portanto, compreender a corporeidade como a espacialização e a temporalização das potências poéticas propostas pelo ator no momento do compartilhamento com o público. Uma ação no tempo presente instituída a partir de escolhas fundadas nas experiências sensíveis do processo de criação: a rasura. Essas potências poéticas, em ações concretas e finitas, ou seja, realizadas concretamente em cena, são proposições para a corporeidade. Assim, as potências poéticas criadas e manifestadas pelo ator só podem ser concebidas levando em consideração a participação, a co-criação do público. Esta afirmação parte de uma aceitação que o teatro é uma arte coletiva e que este acontecimento só existe na relação e, portanto, na corporeidade.

A experiência de criação da finitude – escolhas e proposições das potências poéticas - se realiza de forma autônoma a partir da sensibilidade individual do ator, quando na perspectiva da relação coletiva com o público. Ou seja, o teatro é uma arte coletiva onde o ator, individualmente, realiza suas escolhas para a criação das potências poéticas, como proposições para o estabelecimento da relação coletiva que é o lugar da escrita cênica. É deste modo que compreendemos o coletivo no teatro pois, ao falarmos do teatro como arte coletiva estamos nos referindo a uma manifestação poética que se realiza na relação entre várias individualidades, com suas contingências, referências e especificidades. Assim, o coletivo é a convivência entre inúmeras individualidades. E é justamente na relação com essas “inúmeras individualidades” que o ator realizará a escrita poética da cena. Deste modo, o ator ao propor potências poéticas apresenta convocações para uma relação corpórea entre ele e as

inúmeras individualidades: o público. Portanto, o ator deverá traduzir com precisão cada uma das suas escolhas na constituição e na manifestação de suas potências poéticas. Mesmo assim, ao espacializar e temporalizar essas potências na convocação da corporeidade, o ator não terá nenhuma segurança quanto às aceitações, percepções e recepções que esse coletivo - ou essas inúmeras individualidades - apresentará. Em outras palavras, o ator deve ter clareza e precisão das ações que realiza, sabendo, no entanto, que não terá domínio sobre como o público receberá estas ações.

Pensamos ser este um dos conflitos mais significativos e um dos elementos fundadores do risco próprio da criação artística. É no risco da criação e na instabilidade da composição do contorno finito diante da infinidade das possibilidades poéticas da cena que opera a relação técnica-criativa do ator. O risco da criação, quando confrontado pelo ator sem os devidos saberes técnico-poéticos, pode se transformar em impedimentos e barreiras nestes processos, limitando suas possibilidades criativas. Ou seja, sob o domínio da incerteza própria da criação, a escolha decisiva é uma necessidade, e o risco é uma condição. E ao realizar escolhas o ator deverá fazê-las a partir de sua sensibilidade criativa potencializada por meio de um trabalho que denominamos de saber sensível. Este saber, fundamentalmente associado ao fazer, ou seja, à praxe do ator, compreende o que podemos chamar de domínio técnico e sensibilidade criativa do ator.

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, metaforicamente, 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 estado de "consciência expandida" onde o ator é capaz de selecionar as potências criativas 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.

Por outro lado, para podermos compreender como além da relação entre o risco, as escolhas e a criação no trabalho do ator é possível falarmos em um Vocabulário Poético, que nesta pesquisa é o advento do saber sensível, é preciso refletir sobre as potências poéticas: ações físicas e vocais enquanto elementos da finitude que constituem a composição do ator frente às amplas possibilidades da poética teatral. Sabemos que as escolhas que definem o contorno da criação constituem a atitude extrema da experimentação. É o momento onde, na incerteza da busca de materiais, formas e conteúdos, o ator decide por fixar e realizar determinadas ações. Acreditamos que esta opção é operada no equilíbrio do campo da consciência expandida – racionalidade e discernimento – e no campo da intuição criativa – sensação e intuição. A rasura, neste caso, é o embate entre o que está no domínio do discernimento e o que está totalmente submetido no campo das sensações e subjetividades e, portanto, fora do alcance de nossa *consciência*. Neste caso, o ator dirige seu esforço para atuar a partir de sua potência criativa que é o corpo e o saber que esta matéria sensível porta. Este saber desencadeia uma experiência onde as sensações e as subjetividades passam a compor possibilidades de simbolizações, significações e expressões que, rompendo os limites da racionalidade, ampliam os repertórios sensíveis estruturantes das potências poéticas do ator. É este o saber - cuja existência está no corpo - que denominamos saber sensível.

O equilíbrio ao qual nos referimos acima é fruto da perspicácia deste saber, pois o discernimento - como atitude racional – conduz o ator a experimentar voluntariamente sensações corporais subjetivas que, em conexões com a imaginação e a intuição criativa, vão compor as potências poéticas como resultado das escolhas praticadas, conscientemente, por ele.

Contudo a definição deste equilíbrio não está isenta de dificuldade. Em primeiro lugar, a consciência expandida - aqui entendida como a racionalidade presente no processo de experimentar a criação - não está ausente em nenhum momento do percurso de concepção e construção artística, na medida em que o trabalho dos criadores é completamente "pensado" e planejado nas suas etapas de elaboração. É indispensável que se tenha consciência dos procedimentos de uma criação artística. Do mesmo modo, é fundamental que o trabalho permita uma entrega profunda às subjetividades das sensações e das emoções do corpo sensível. Quanto à racionalidade e à emoção, podemos pensá-las como duas polaridades do processo criativo. Dois caminhos possíveis da criação que certamente promoverão resultados distintos com significativos potenciais poéticos. De modo geral, esta contraposição presente na rasura - tanto na *etapa* quanto na *ocorrência* - toca no problema que define o limite da entrega no contorno da racionalidade e o equilíbrio necessário (ou não) destas polaridades.

Assim, 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. É por meio do corpo que o *acontecimento* se organiza: corpo poético que se instaura no equilíbrio dos canais do eu/eu e do eu/ele. Ou seja, no laço tênue de uma escritura que se faz no movimento expressivo, no ritmo como significado, na relação inter-corpos onde se entende a existência de uma comunicação poética, uma espécie de escrita de um texto sensível, composto pelos movimentos, pelas ações:

Um texto poético para Lotman não nasce no sistema eu/eu nem no eu/ele. Serve-se de ambos os canais e oscila no campo da tensão estrutural entre eles, numa espécie de balanço (swing) dessas estruturas. O texto poético é, portanto, um pêndulo que oscila entre um e outro, o ritmo é elevado à condição de significado, sendo os significados formados no ritmo. (FERREIRA. In: SILVA (Org.), 1996, p. 94)

Como estudo da escrita da cena, a rasura é a tensão entre a matéria imagética produzida pelos sentidos e pela sensação do ator, e o conteúdo material

colocado em função do acontecimento da poética. A rasura é a passagem entre o percebido e o revelado, o sentido e o anunciado, entre o impulso e a escrita:

Esta tensão entre o conhecido e não conhecido, movida pela paixão da ignorância, surge em um momento preciso no manuscrito, na rasura. Esse fenômeno extremamente importante do processo escritural, o rabisco, o apagamento, a eliminação de uma palavra, de um parágrafo ou de um capítulo, é sinal da presença de uma pulsão e luta, sem saber, contra a paixão da ignorância. (FERREIRA. In: SILVA (Org.), 1996, p.156)

Tornar evidente esta pulsão e esta luta é, assim, estabelecer um campo de legítima busca e experimentação. Tornamos a constatar a necessidade do risco e da entrega: o que a rasura promove como procura exige que o ator – ao gerar potências poéticas - vá para além de uma idéia criativa e alcance uma expressão plenamente sensível, ou seja, própria do campo da produção e fruição estética e da corporeidade.

A consideração da rasura como campo de experimentação e delimitação da finitude diante do risco nos conduz à própria essência da arte. Pode-se dizer que o risco é "o aspecto negativo da possibilidade, o poder não ser [...] No existencialismo o risco é considerado inerente à escolha que o eu faz de si mesmo e a toda decisão existencial" (ABBAGNANO, 2007, P. 1016).

Com isso, reafirmamos que a cena - como proposição da escrita poética e da corporeidade - é a finitude determinada pelas potências poéticas, portadora de infinitas possibilidades de simbolização e comunicação. Cabe dizer ainda que as artes cênicas, enquanto manifestações que se realizam no encontro, edificam-se no entorno dos corpos participantes, ou seja, na capacidade de simbolização e de relacionamentos sutis e sensíveis. Assim, o lugar da técnica no âmbito do trabalho do ator pode ser definido como o saber sensível que o conduzirá nos caminhos criativos direcionados ao alcance da plenitude na manifestação teatral, ao alcance da corporeidade. Neste sentido, a técnica de

trabalho, ao interferir no corpo, transforma o ator e conseqüentemente a relação deste com o teatro.

A interferência da técnica no corpo é transformadora pois na rasura o ator levará às últimas conseqüências suas possibilidades de promover a corporeidade. Para isso, o ator poderá recorrer ao o que nos apresenta Laban (1978, p. 144) ao falar que o controle e o desenvolvimento dos movimentos pessoais do ator lhe dará a chave do mistério da significação do movimento. E, também, ao que afirma Stanislavski (1995) quando diz que é o trabalho do impulso interior que promoverá a ação criadora e que prepara o ator para criar e realizar as ações físicas, encarnar a personagem.

É no aprofundamento do trabalho técnico-criativo para ampliação do Vocabulário Poético que reconhecemos a integração corpo-voz. Esta integração, quando considerada fundamento do trabalho do ator, intensificará as possibilidades de estudo dos impulsos e da criação das potências poéticas. Assim, a rasura é, também, o lugar da busca pela ampliação da expressividade do ator, envolvendo expressões no âmbito do movimento expressivo e do corpo-sonoro. É nesta direção que, nas perspectivas da rasura, entendemos a vocalidade como possibilidade poética: a exploração da função da voz como materialidade dos amplos sentidos das palavras, de imagens e significações, de impressões e sensações.

A voz - considerando seus múltiplos padrões de vibração e sonoridade - é o elemento com o qual o ator poderá explorar as possibilidades polissêmicas das palavras, o alargamento dos sentidos dos textos, dos diálogos, dos discursos, a criação das metáforas, a construção da vocalidade própria do acontecimento poético. Essa exploração se faz no mergulho nas profundezas das sensações, no uso da intuição, da percepção, na sensibilidade como conhecimento. Michel Maffesoli (2005, p. 161) já reivindicou no seu livro *Elogio da Razão Sensível* o uso da intuição como método de conhecimento pois, junto com a metáfora, a intuição

"empenham-se em ultrapassar as mediações para alcançar, diretamente, o próprio coração das coisas."

Por essa capacidade de apreender o mundo de um modo direto, pelo olhar novo que ela lança sobre ele, a intuição está no oposto do sistema conceptual que apropria das coisas a partir do exterior. (MAFFESOLI, 2005, p. 135)

Neste sentido, enquanto contorno sonoro – finitude, materialidade – de infinitas possibilidades de sentidos e simbolizações, a voz, na qualidade de potência poética, convoca, comove, interage, transforma, altera. A fala poética, ou seja, a fala no ato da corporeidade, se constitui de uma ação concreta, objetiva, realizada pelo ator que, ao carregar suas características corpórea para a relação com o público, funda infinitas possibilidades de percepção, de impressões, de sensações e de entendimentos.

Para retomarmos aqui a relação da rasura com o risco, consideraremos a afirmação de Augusto de Campos que diz que a “poesia é risco”. A voz, enquanto manifestação edificada na subjetividade do ator e na objetividade de suas características materiais sonoras, demanda riscos. Contudo, no âmbito da rasura podemos considerar que se tratam de riscos prazerosos à medida que, no conflito dos elementos que a compõem, a voz nos apresenta um mundo sob novas perspectivas: ludicidade e imaginação; ampliação de possibilidades de ação, comunicação e expressão; alargamento do espaço que ocupamos corporalmente; aumento e variação do nosso repertório de movimento, de intervenção, de interação.

Como potência poética, o material vocal do ator é possibilidade de alteridade, de contágio e de experiência. A corporeidade da voz, como acontecimento na relação atuante-público, por sua materialidade e concretude – contorno finito – promove amplas possibilidades de relações, de leituras, de sensações, de impressões e de sentidos. Deste modo, é primordial que o ator saiba instaurar diferentes qualidades desta energia que é a voz como movimento.

Laban (1978, p. 28) fala de uma representação vital que "quase sempre decorre do reconhecimento do fato que os meios visíveis e audíveis da expressão do artista são exclusivamente compostos por movimento". Com isso, ao se empenhar na rasura como lugar do experimento, o ator – explorando todo o seu contingente sensível - poderá explorar cada possibilidade de vibração da voz, cada intensidade do som, cada expansão, deslocamento, os mais sutis, dos mais intensos aos mais suaves para, assim, elaborar potências poéticas.

Na dimensão da rasura, a voz é transmissão, é comunicação, é (con)tato. Tecnicamente, para que a voz esteja a serviço da criação das potências poéticas, é preciso que o ator tenha propriedade na produção, na emissão, na articulação, na projeção e na intensidade vocal. Estes aspectos deverão ser saberes incorporados pelo ator. Para isso, os procedimentos adotados para o desenvolvimento vocal deverão estar voltados para o reconhecimento das características individuais do ator, de forma que possam designar abordagens próprias ao seu corpo, aos seus impedimentos psicofísicos, a certos condicionamentos de diferentes naturezas - sociais, comportamentais, etc. - que, de certo modo, estejam limitando outros padrões de movimento vocal.

Ainda na rasura, observamos que será no estudo e exploração da palavra - como som, como movimento, como expressão e como impressão sonora - que o ator constituirá os princípios da construção da fala poética enquanto portadora de sensações, impressões e imagens. No plano da cena como escrita da sensibilidade, podemos considerar que a fala se constitui uma espécie de sintaxe de imagens, de sensações e de emoções. Esta fala, fazendo uso ou não da palavra, é a voz na condição sublime da expressividade e da poética. No acontecimento da cena, esta fala é a potência da relação intercorpórea, é a ligação, o elo da participação e empenho do corpo, pois, ao experimentarmos o fluxo destas relações descobrimos outros corpos possíveis em nós, encontramos possibilidades de, ao mesmo tempo, sermos muitos, reinventarmos nossa essência, nos transformarmos.

No texto poético, o nosso corpo é convidado a participar, a confundir-se com o corpo do poema. Lemos em voz alta, ouvimos o poema e ouvimos também a nossa voz modificada na leitura do poema. Ao lermos em voz alta, atuamos como um leitor que imprime uma voz – a sua - ao texto e, diante desse texto, descobrimos outras vozes em nós, ouvimos as possibilidades de nos inventarmos outros, de sermos diversos, palavra que tem o mesmo étimo de divertimento, que nos remete, portanto, ao fato de que, ao lermos, divertimo-nos porque somos outros, somos diversos, diferentes do que somos no cotidiano. (SILVA, 2004)

Evidencia-se aqui que, na rasura, a palavra a ser trabalhada na construção poética precisa ser expandida, ou melhor expondo, descoberta no sentido de extrair coberturas de significados usuais. Esta palavra precisa ser reconquistada à sua condição de som, de sensação, de emoção, de dispositivos corporais de afetividade e sentimento. É a voz que - quando potencializada tecnicamente - libertará a palavra da condição de significado fechado, aprisionada no uso mecânico do cotidiano:

Assim é a palavra na poesia moderna, que procura recuperar a voz da materialidade adormecida, sufocada sob a crosta signica da palavra em seu uso corrente. (SILVA, 1996, p. 10)

O teatro, quando pensado como linguagem que se edifica - também - na palavra poética, possibilita o emprenho da palavra como experiência sensorial e sonora. Ao ator, como poeta da palavra viva, cabe buscar revelar o sentido gasto da palavra para romper com a automatização perceptiva. Segundo Suzana Souto Silva (SILVA, 2004) as palavras estão gastas, "estão reduzidas, no dia a dia, a uma função, a um uso pragmático, que restringe as suas possibilidades." Diz ainda que "caberia, então, ao poeta [...] revitalizá-las, dar vida às palavras, recuperar o seu poder de sedução sobre os nossos sentidos [...]". É preciso, então, na rasura, saturar cada significado da palavra, eliminar o superficial, soprar as areias e poeiras do tempo impresso, escrito, buscar os "afectos criativos" que

criam os “compostos de sensação”⁷. E, uma vez que a palavra se torna matéria-prima renovada, o ator deve preenchê-la com novos sentidos, com novas intencionalidades. O ator deve tornar a palavra - enquanto potência poética - menos enunciado e mais uma espécie de "mímica existencial" do pensamento. Deve torná-la seu corpo e, a partir daí, permitir que a palavra e a fala recuperem sua "primeira camada de significação que lhes é aderente e que oferece o pensamento enquanto estilo, enquanto valor afetivo, enquanto mímica existencial antes que como enunciado conceitual." (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

A voz presente resgata a matéria primeira da palavra: som, ritmo e melodia. É o calor e o sopro, como apontado por Zumthor (1997, p. 13), cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue. Como apanágio do corpo, a palavra é o homem, como diz Gilberto de Macedo (1986, p. 9), é o símbolo do homem, do seu pensamento e da sua ação:

Na palavra defini-se o Homem: o culto e o inculto, o artista e o técnico, o filósofo e o irreflexivo, o teórico e o prático, o poeta e o prosador, o escritor e o escrevente, o literário e o escrivão, o sábio e o leigo, o criador e o copista, o político e o demagogo, o crítico e o simulador... Sua presença faz-se sempre de maneira significativa, em todas as dimensões do Homem. É sinal e signo dele. (MACEDO, 1986, p. 21)

Neste processo de experimentação e de escolhas é necessário que o ator penetre no reino íntimo das palavras que, segundo Drummond, é o lugar onde “estão os poemas paralisados”. É necessário, ainda, pesquisar a polissemia das palavras, suas várias possibilidades sonoras, suas metáforas e, deste modo, permitir o acúmulo de outros sentidos. Para isso, como procedimento, o ator poderá jogar com a elasticidade dos fonemas, com a textura das palavras, com as amplas possibilidades sinestésicas: imagens, sensações, enunciados. A polissemia é, segundo Paul Ricoeur, "a possibilidade de acrescentar um novo

⁷ Nos termos apontados por Deleuze e Guattari “[...]os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público [...]”. *O que é filosofia?*, pág. 227.

sentido às acepções precedentes da palavra sem que estas desapareçam; a estrutura aberta da palavra, sua elasticidade, sua fluidez já fazem alusão ao fenômeno da mudança de sentido" (RICOEUR, 2005, p. 191).

Ao explorar a palavra como som e, assim, propiciar a busca das possibilidades de revelar impressões, sensações e imagens por meio das potências poéticas, o ator poderá atuar na ampliação das sonoridades e na "transposição de sentido" das palavras. Ou seja, o ator criará na corporeidade da voz uma fala poética capaz de tocar outros sentidos dos participantes. Uma fala que convida o outro a estar junto, a ver as imagens, a sentir as impressões, a saborear os sentidos do texto, da palavra, da ação. O poeta Contador Borges, ao homenagear Orides Fontela, diz que na função poética as palavras:

[...] assumem mais livres sua vocação semântica. Os signos se atraem preferencialmente mais por afinidades musicais do que por meras exigências de sentido. Este resulta de sua diferença na leitura, em meio à cintilação das imagens. As palavras se valem de seu sentido de origem para despertar novos significados no encontro amoroso com outras, mudando de sentido e função. (BORGES, 1999, p. 40)

Musicalidade, sonoridade, outros sentidos. Na rasura, a relação com a palavra enquanto busca de novas sonoridades para a expansão das possibilidades do texto, permitirá ao ator dizer - por meio das potências poéticas - aquilo que não está escrito, pois, segundo Pierre Aimé Touchard (TOUCHARD, 1978, p. 111) "[...] o sucesso da peça não vem do texto, mas do drama não escrito, interpretados pelos atores que a representam". Contudo, precisamos considerar que o acesso ao que não está escrito se faz por meio do texto escrito, é na palavra que está a chave deste lugar primordial, espaço da poesia e da vocalidade. Neste aspecto, cabe uma reflexão sobre a palavra como som a partir de considerações realizadas pelo ator Yoshi Oida (2001, p. 143). Segundo ele, os sons das palavras têm suas próprias ressonâncias ou sentidos, e o bom autor, ao escrever um texto, escreve mais do que uma história com falas e diálogos, ele escolhe os sons. Assim, afirma Yoshi Oida:

[...] o texto é como a ponta de um iceberg: vemos apenas a ponta, enquanto que abaixo da superfície existe uma massa enorme que passa despercebida [...] precisamos descobrir todo o resto do material que não está disponível no texto. (OIDA, 2001, p. 151)

Merleau-Ponty diz que é preciso que a fala e a palavra se tornem a materialidade do pensamento no mundo sensível, que "deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 247).

Da palavra ao silêncio, do silêncio à rasura, da rasura à fala como potência poética. Ir em direção à... É a palavra em movimento, como força, a força penetrante da palavra, que transmite e transforma. Macedo diz que a força da palavra é penetrante e que "pode levar à esperança e ao desespero, à salvação e à perdição, definir a verdade e revelar a mentira... modificar, mudar, inovar, criar. A palavra autêntica é revolucionária, histórica" (MACEDO, 1986, p. 17).

PARTE II

ACONTECIMENTO

A experiência poética é o abrir das fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo. (PAZ, 1982, pag. 189)

A) PONTE DE PASSAGEM

A arte é a invenção de um momento puramente ativo de ser. Ora, ação, criação e invenção são pontes de passagem. Entre a realização e o nada negativo age o instante criador. Toda a arte está aí inserida nos interstícios. [...] O instante de invenção não apenas não se repete, como não se aprende. Todo instante se improvisa num risco e se arrisca numa improvisação. (LEÃO, 1992, p. 49)

[...] existência, caminho e ponte formam, no silêncio, uma mesma unidade, a unidade da diferença entre realidade e realização. (LEÃO, 1992, p. 29)

1. Memórias e invenções

As fases precedentes que determinaram os parâmetros desta pesquisa percorreram um percurso prático e reflexivo que possibilitou o acúmulo de diferentes conhecimentos e de experiências pedagógicas e artísticas. Os primeiros estudos foram realizadas nos anos de 1997 e 1998 por meio de um projeto de iniciação científica intitulado "Movimento e fala: um exercício para a voz do ator".

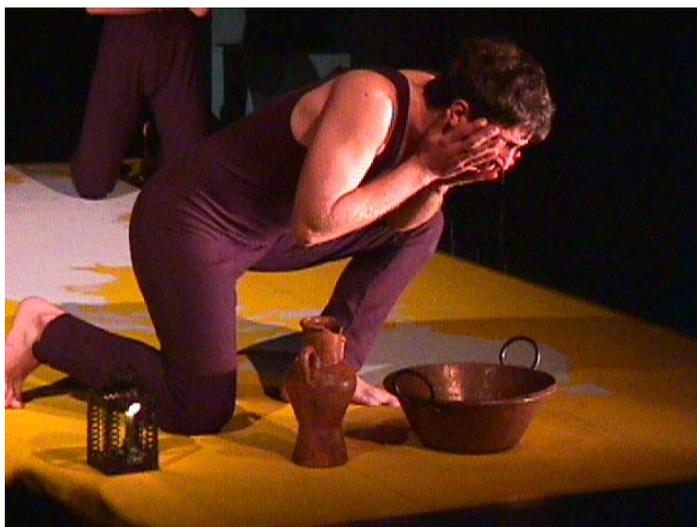


Figura 5 - Foto do espetáculo *A Fábula da Morte Rubra*. Fonte: Acervo República Cênica. Fotógrafo: Everaldo Silva.

Este projeto foi realizado no curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas com o financiamento da FAPESP. Desta etapa, resultaram relatórios técnicos, exposições em congressos e um espetáculo de teatro "A Fábula da Morte Rubra"⁸. Outra etapa que subsidia a presente proposta foi a

pesquisa desenvolvida no Mestrado em Artes da UNICAMP com o título "Corporeidade da voz: estudo da vocalidade poética", cuja dissertação foi finalizada e defendida no ano de 2004. Desta etapa resultaram a elaboração de uma dissertação, a publicação do livro *Corporeidade da voz: voz do ator*, publicado pela editora Komedi no ano de 2007, a criação e circulação do

⁸ Espetáculo produzido pelo Grupo República Cênica no ano de 1999 em Campinas. Ficha Técnica - Elenco: Cátia Massotti, Dirceu de Carvalho, Fernando Aleixo; Direção: Luciano Gentile; Dramaturgia: Fábio Fonseca; Direção Musical: Luiz Cannoa; Musicalização: Ulysses Bourbon; Cenografia: Tatiana Severo Lins; Figurinos: Janaina Queiroz, Luciano Gentile, Tatiana Severo Lins; Iluminação: Luciano Gentile, Tatiana Severo Lins.

espetáculo *Voz Mercê*⁹, inúmeras práticas pedagógicas de capacitação e de treinamento vocal desenvolvidas em diferentes regiões e estados brasileiros e a publicação de artigos em diferentes periódicos e revistas especializadas.



Figura 6 - Foto espetáculo *Voz Mercê*. Atores: Fernando Aleixo e Ana Carolina Mundim. Fotógrafo: Marcelo Verdial.

A experimentação, a análise, a identificação e a seleção de procedimentos para a proposta de um percurso de desenvolvimento do **Vocabulário Poético do Ator**, ao longo desta pesquisa no âmbito do doutorado, foram desenvolvidas em diferentes práticas pedagógicas e artísticas. As atividades promovidas junto ao grupo República Cênica nos permitiram vivências práticas de treinamento técnico do ator, práticas pedagógicas em oficinas de teatro e dança contemporânea, além do trabalho de preparação vocal dos

⁹ Espetáculo produzido pelo Grupo República Cênica no ano de 2000. Ficha Técnica - Produção e dramaturgia: processo colaborativo do grupo República Cênica; Elenco: Ana Carolina Mundim e Fernando Aleixo; Direção 1a. fase: Luciano Gentile; Direção 2a. fase: Grupo República Cênica.

espetáculos *Entre Goivas e Cinzel* (Teatro - 2005), *Transparência da Carne* (Teatro - 2007) e direção do espetáculo de dança contemporânea *Sobre Caviar, Chucrute e Chuleio* (2007).

Ainda como preparador vocal atuamos em diferentes montagens que nos permitiram compreender as distintas exigências técnicas que as proposições poéticas estabelecem. Nesta trajetória, inúmeras atividades foram desenvolvidas que possibilitaram uma sistematização de trabalho voltado para o estudo da construção da vocalidade poética. Nessas experiências foram contemplados os elementos de potencialização dos recursos vocais do ator, a relação entre o aperfeiçoamento técnico e as diferentes abordagens cênicas, a construção da narrativa, da oralidade, da ação vocal e a inter-relação da vocalidade e os vários elementos constituintes da dramaturgia da cena.



Figura 7 - Foto do espetáculo *Entre Goivas e Cinzel*. Atores: Robson Haderchpek, Ana Carolina Mundim e Fernando Aleixo. Fotógrafo: Marcelo Verdial.

Há 11 anos trabalhamos de modo interdisciplinar com a linguagem da dança contemporânea, principalmente no que se refere ao processo de preparação do intérprete e da relação do corpo integrado que contém o universo do movimento expressivo, os códigos de gestualidade, a ação física e o movimento vocal. Neste período foram desenvolvidas diferentes práticas de cursos de técnica vocal para bailarinos, preparação técnica para grupos e a preparação vocal dos espetáculos *Reminiscências* (2001), *Ambulante* (2004), *Sobre Caviar Chucrute e Chuleio* (2007), *Tattoo* (2007) e *Beijando Dentes* (2008). Esses trabalhos permitiram potencializar significativamente o estudo sobre a corporeidade da voz e dramaturgia do corpo, ampliando os fundamentos e as verificações práticas das potências vocais e do acontecimento.

Também, com ênfase no estudo da corporeidade da voz e da dramaturgia do corpo, realizamos a preparação vocal do elenco em duas montagens teatrais promovidas no ano de 2005: *QIO.GEM?*, com direção de Alice K, e *Decameron*, com direção de Roberto Mallet. Nestas oportunidades trabalhamos a questão da oralidade na construção da narrativa, pesquisando junto aos atores participantes um percurso para a criação de personagens estilizadas/tipificadas na relação com o texto e o jogo da cena. No ano de 2006 outras duas montagens foram realizadas no mesmo contexto pedagógico: *O Processo*, com a direção de Roberto Mallet e o espetáculo *Morte e Vida Severina*, com direção de Alice K. No trabalho do espetáculo *O Processo*, no que se refere ao vocabulário poético, a grande questão pesquisada foi a relação da corporeidade da voz como um instrumental para o desenvolvimento da escrita da cena. Além do trabalho técnico, os atores vivenciaram situações de improvisações e jogos criativos para o exercício da presença corpóreo-vocal. Com o trabalho do espetáculo *Morte e Vida Severina* a corporeidade da voz foi estudada como modo de potência poética, como movimento do corpo-sonoro no espaço e no jogo, com ênfase na musicalidade da fala.

A questão da voz na relação corpo/texto/narrativa foi a linha da pesquisa abordada na preparação vocal do elenco do espetáculo *Transparência da Carne* do grupo República Cênica (2007). Trata-se de um trabalho profundo sobre a dramaturgia da cena e a criação colaborativa, a partir de referências relacionadas com o vocabulário poético. Mais adiante, no texto sobre a *escrita*, apresentaremos os conteúdos deste processo.

No ano de 2008, vinculado ao estágio de docência plena, desenvolvemos o trabalho de preparação vocal para a montagem dos alunos do 3o. ano curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do IA - UNICAMP. Nesta ocasião foi produzido o espetáculo *De onde se vê o mar...* que contou com a direção de Verônica Fabrini e com a dramaturgia de Cassiano Sydow. Também, apresentaremos mais adiante o conteúdo trabalhado nesta montagem e os conceitos daí inferidos.

Ainda como acúmulo de experiências desenvolvemos práticas pedagógicas em cursos e oficinas de curta e média duração. Estas experiências didáticas de curta, média e longa duração possibilitaram o intercâmbio de trabalho com diferentes grupos, bem como a aplicação, a validação e o aperfeiçoamento de procedimentos técnicos do vocabulário poético do ator. Desde 2005, delimitando o período da pesquisa abordado por este texto, desenvolvemos inúmeras experiências de oficinas e cursos de teatro para atores e bailarinos, com ênfase no trabalho sobre a dramaturgia do corpo e a corporeidade da voz.

Ainda cabe destacar as atividades docentes realizadas no âmbito do ensino universitário. Na Universidade Estadual de Campinas acumulamos as experiências didáticas nos *Laboratórios de Práticas Vocais* realizados nos anos de 2005, 2006 e 2008. A docência plena nestas disciplinas possibilitou a elaboração e a aplicação de um programa pedagógico sobre a corporeidade da voz, em consonância com um projeto político pedagógico de formação de atores (Bacharelado em Artes Cênicas) na etapa de montagens cênicas. Outra

experiência universitária é o atual vínculo que temos com a Universidade Federal de Uberlândia. Como docente responsável pelas disciplinas de Interpretação e Técnica Vocal assumimos no segundo semestre de 2008 as disciplinas de *Interpretação IV* e *Consciência Vocal*. Na disciplina de Interpretação elaboramos e aplicamos um plano de trabalho para o estudo da ação física no contexto da dramaturgia do corpo que resultou no trabalho *O avesso do meu silêncio*. Já na disciplina de Consciência Vocal aplicamos os conteúdos que constituem a pesquisa sobre a corporeidade da voz.

Este conjunto de experiências permitiu o levantamento, a identificação, a experimentação, a seleção, a aplicação, a verificação e validação de elementos de preparação técnica do ator e de subsídios para a criação poética. A análise dos resultados inferidos deste processo permitiu a elaboração de procedimentos técnico-criativos para o trabalho do **Vocabulário Poético do Ator**.

2. Conceitos de base do trabalho prático corpóreo-vocal:

2.1. Princípios:

- **Silêncio e sensibilização do corpo/voz** - trabalhado por meio de exercícios de percepção dinâmica das características do corpo; trabalho de respiração; de relaxamento; e de consciência corporal.
- **Rasura e potencialização do corpo/voz** - trabalhado por meio de exercícios de articulação corporal com exploração do centro de equilíbrio e da possibilidade de produção e intensificação dos movimentos expressivos; experimentos de seqüências e frases de movimento; elementos de fragmentação corporal, do impulso do movimento, das oposições e das relações espaciais do corpo e do movimento; aspectos da plasticidade do corpo, da relação com objetos e os diferentes padrões de movimento; dinâmicas de improvisações.

- **Escrita poética da cena** - trabalhado por meio da aplicação das potências poéticas; estudo de composição cênica; prática de elaboração de uma dramaturgia do corpo; investigação da relação corpo/linguagem, corpo/estética e corpo/poética; atividades para a construção do corpo/narrativa.

2.2. Fundamentos:

A prática do vocabulário poético como uma experiência sensível capaz de promover o desenvolvimento do saber do corpo é essencial no trabalho do ator. Esta prática envolve a sensibilidade corpórea e, assim, possibilita o comprometimento pleno do ator no ato da criação, redimensionando suas capacidades de agir de modo sinestésico e poético. Deste modo, como prática que atua na dimensão sensível do ator - seus aspectos corporais, emocionais, afetivos e culturais - o processo de potencialização do vocabulário poético deve compreender um percurso de aplicação de um conteúdo específico e, também, deve permitir que o ator se aproprie dos princípios aplicados e desenvolva estudos voltados para atender suas especificidades técnicas-poéticas a partir dos seguintes fundamentos:

- a) Sensibilização do ator para sua potencialidade de expressão e de criação, bem como redimensionar - por meio de exercícios e treinamento - as suas capacidades corpóreo-vocais empenhadas na construção das potências poéticas;
- b) Espacialização propícia para o ator tomar contato com suas características físicas pessoais, reconhecendo seus recursos sensíveis como suporte para um processo de aprendizado corpóreo-vocal;

- c) Proposição de uma dinâmica prática para investigar, sensivelmente, a manifestação da memória, da emoção e do “impulso” no corpo, como determinantes das potências poéticas;
- d) Exercícios específicos que elevem a energia dos sistemas do corpo enquanto um todo, melhorando a tonicidade, o alongamento e a resistência do sistema muscular, bem como a flexibilidade e soltura do sistema articulatório e o uso dos sistemas ósseo, fluído e orgânico como fonte de expressão poética;

2.3. Procedimentos:

- a) Estudo do movimento expressivo com ênfase no reconhecimento do centro de equilíbrio do corpo (centro / abdômem) como referência para a base corporal da voz e como eixo referencial para o movimento do corpo;
- b) Exploração de seqüências de movimento evidenciando o estudo das forças de oposição que atuam no corpo, bem como os impulsos que determinarão as potências das ações corporais e vocais;
- c) Análise e exercício da relação entre a respiração e o movimento corporal: relação de percepção e reconhecimento das características respiratórias pessoais e expansão das possibilidades de resistência e domínio dos fluxos respiratórios;
- d) Conscientização sobre a postura e o alinhamento corporal que, articulado com o trabalho das oposições, estabelece uma base para estudo dos ressoadores e de variações de movimentos e ações corporais e vocais;
- e) Reorganização do corpo em relação à gravidade a partir do estudo de pontos de apoio do corpo, e na exploração das dinâmicas das alavancas

do corpo para estudo das percepções das qualidades de atração e da repulsão do movimento;

- f) Trabalho do movimento corporal em relação aos níveis espaciais alto, médio e baixo, explorando as qualidades dos movimentos e as variações dos fluxos energético e respiratório e, na ativação do corpo, aprofundado conceitos de queda e recuperação, de expansão e recolhimento, de circularidade e tridimensionalidade do movimento e do corpo. Exploração das qualidades de relação por meio do movimento do corpo com ênfase no estudo sobre a atração e a repulsão, o impulso, os saltos, as diferentes qualidades de movimentos.
- g) Pesquisa dos ressoadores enquanto qualidade corpórea da voz e na relação intrínseca entre os movimentos vocais e os fatores do movimento corporal como o peso, o tempo, o espaço e a fluência, sobretudo - a partir das referências conceituais de análise apontadas por Laban - para o estudo da voz/movimento que parte de diferentes pontos do corpo.

3. Uma experiência prática sobre a corporeidade da voz

Na perspectiva da Tríplice Circunstância esquematizada na introdução deste texto, a voz primeiramente deve ser trabalhada na dimensão sensível que é, também, o âmbito do silêncio. Este trabalho precede a abordagem direta da fala poética, pois sensibiliza e potencializa a voz para a criação. Por sua vez, a criação vocal é uma prática que se realiza a partir das características específicas de cada estilo da linguagem teatral e das exigências que estes estilos colocam enquanto opções poéticas. Ou seja, vocalmente o ator deve estar preparado para atender as necessidades que cada processo lhe apresenta, de modo a compor sua criação vocal dentro dos parâmetros dos estilos propostos. Tecnicamente, o ator deve saber percorrer diferentes caminhos de criação, disponibilizando para estes o domínio da produção vocal - aspectos fonéticos, articulatórios, vibratórios,

intensidade e colorido vocal - e, ainda, o domínio da caracterização da fala poética. Na prática profissional, o ator necessita ter propriedade para atuar dentro de um processo de montagem que parta, por exemplo, da análise clássica de um texto teatral e das inúmeras possibilidades que este caminho apresenta. Outra situação possível é a vocalidade trabalhada a partir de proposições de um jogo cênico - voltadas para a criação de atmosferas, ambientes sonoros e imagéticos - que propõe impulsos de movimentos corpóreo-vocais para composição das cenas.

Uma experiência prática de abordagem da voz a partir do conceito do silêncio pôde ser desenvolvida na composição do espetáculo *De onde se vê o mar*. Este espetáculo, como resultado poético do percurso criativo, se constituiu como um lugar de contemplação estética, de fruição artística, de jogo dramático. Este lugar, metaforicamente, é uma "plataforma poética" criada em 2008 pelos alunos do 3o. ano do Curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. A experiência foi uma prática pedagógica de montagem teatral que contou com a orientação/encenação da professora Verônica Fabrini e da orientação/dramaturgia do professor Cassiano Sydow Quilici. Neste Projeto Integrado de Criação Cênica (PICC) participei como responsável pela disciplina de Laboratório de Práticas Vocais, onde apliquei um conteúdo prático teórico sobre o trabalho de treinamento vocal a partir dos princípios do silêncio, da rasura e da escrita.

A composição do espetáculo *De onde se vê o mar* percorreu, didaticamente, os movimentos de elaboração do *Vocabulário Poético do Ator*. A provocação inicial partiu da idéia de se falar de "ilha" e, no escutar do silêncio criativo do grupo, o trabalho foi sendo elaborado a partir de motivos do texto *A Tempestade*, de Willian Shakespeare.

Nesta criação, dada a proposição da linguagem poética determinada, a questão da criação vocal foi conjugada com um modo de abordagem que mais se aproximou de uma dramaturgia performática. Assim, desde o início da definição da

proposta de montagem, optou-se por uma criação que fugisse do "texto-centrismo" e que buscasse estabelecer novas possibilidades de relação entre a poética da cena e o público. A partir daí, procurando conectar o trabalho de preparação vocal dos atores com a proposta da encenação, paramos de pensar em criar a fala de uma personagem, com seus aspectos psicológicos, seus conflitos e suas características determinantes de uma vocalidade, e passamos a estudar a musicalidade e a espacialidade da fala, como forma de orquestrar ambientes sonoros, impregnados de impressões e de imagens, e voltados para a construção de uma musicalidade fundadora de um jogo teatral.

Foi nesta perspectiva que conduzimos a disciplina *Laboratório de Práticas Vocais I*, enfatizando a elaboração de um processo de preparação para o trabalho de *atuação*. Como cada termo carrega um sentido conceitual, procuramos distinguir um possível percurso de trabalho do ator voltado para a representação e a interpretação, e o caminho do trabalho do ateador voltado para a ação, interação, intervenção, ocupação e preenchimento do espaço cênico. Vocalmente, esta consideração possibilitou reordenar as práticas e os procedimentos de treinamento do elenco, bem como ampliar as dinâmicas do processo de criação.

Com a aplicação destas considerações, optamos em direcionar a atividade do Laboratório para uma dimensão além da abordagem sobre a construção vocal da fala de uma personagem, com seus aspectos psicológicos, seus conflitos e suas características determinantes, e passamos a estudar a musicalidade, espacialidade e o que chamamos de plasticidade da fala, como forma de orquestrar ambientes sonoros, impregnados de impressões e de imagens, e voltados para a criação de uma musicalidade fundadora de um jogo teatral.

Neste momento da prática passamos a pesquisar uma qualidade de produção e elaboração de uma *vocalidade performática*. No caminho desta pesquisa tivemos, necessariamente, que abrir mão de procedimentos já

experimentados e validados em vivências anteriores para atender com novas proposições técnicas as necessidades da proposta da montagem cênica. No levantamento de materiais referenciais, na análise dos procedimentos, na pesquisa e seleção de elementos para aplicação nas aulas do laboratório, encontramos preciosas conexões entre conceitos atuais sobre o ator e a atuação, a partir de referências de diferentes campos do conhecimento que acabaram compondo uma espécie de panorama teórico-prático do que pode vir a ser uma abordagem contemporânea de criação vocal.

Pesquisamos e analisamos estas referências à luz dos princípios do silêncio, da rasura e da escrita. Este proceder nos permitiu a sistematização de um caminho para o estudo da criação de uma *vocalidade performática*, compreendendo diferentes etapas de praticas experimentais, de treinamento técnico corpóreo-vocal, dinâmicas de improvisações e laboratórios de criação.

Inicialmente, considerando a fase do silêncio como sensibilização e escuta, começamos com exercícios de percepção vocal e, também, na busca de referências de empenho da voz como impressões, musicalidade, sensações e como novas sonoridades. Levantamos diferentes referências de distintas áreas das quais destacamos:

- Os registros dos espetáculos "Akropolis" e "O Príncipe Constante", de Jerzy Grotowski. Trabalhos resultantes de um profundo processo de potencialização da voz, de aplicação de treinamento sobre as caixas de ressonâncias e da corporeidade.
- Uma pesquisa sobre a poesia sonora organizada por Philadelpho Menezes na obra *Poesia sonora: poética experimentais da voz no século XX*. Esta coletânea de diferentes experiências apresenta pesquisas vanguardistas que inauguram um novo modo de pensar e fazer a poesia como "arte da vocalidade" que, segundo Philadelpho, é uma manifestação "não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-

comunicabilidade (não anti-comunicabilidade) através da criação de uma língua que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo".(Menezes, 1992). Ainda segundo o autor, esse poema sonoro se constitui como uma oposição à forma padronizada da oralidade que se processa no mundo contemporâneo, sobretudo na oralidade conversacional das mídias impregnadas de normatizações e impedem a expressividade do falar. Neste sentido, a poesia sonora se situa no campo da oralidade instável e experimental.

- A pesquisa realizada pelo compositor grego Georges Aperghis (em especial a obra *Recitations* interpretada por Martine Viard). Neste caso, a pesquisa de desconstrução da declamação do texto, como forma de construção de ritmos, melodias, impressões, sensações e imagens, apontou caminhos preciosos de como é possível explorarmos o aspecto sonoro das palavras e, na investigação da musicalidade do texto, transpormos os significados primeiros das palavras, não negando-os, mas, indo além. Sílabas, vogais e consoantes, enquanto sons explosivos, fricativos, chiados, criam ritmos e melodias que nos abala corporalmente, pelo viés da sensação, dos sentidos.
- O trabalho da compositora, cantora, coreógrafa e performance multidisciplinar Meredith Monk que, ao incorporar elementos teatrais, de performances multidisciplinares, nos apresenta inúmeros estímulos para a exploração dos impulsos, da sonoridade e do colorido da voz, expandindo as possibilidades de produção e expressão sensível e poética vocal.
- Outra referência a qual utilizamos foi o trabalho percursivo e musical do corpo/voz realizado pelo cantor norte americano Bobby MCFerrin. Conhecido por sua técnica de canto de grande alcance vocal, capaz de criar efeitos polifônicos a partir de diferentes padrões de vibração e registro vocal, sua criação redimensiona a relação do corpo sonoro e abre vários caminhos para experimentação física do som e da música. Ainda nos referenciamos nos estudos dos harmônicos da voz dos cantos vibratórios

de Tuva¹⁰ (Voices from the Land of the Eagles). Essas vibrações e os harmônicos da voz nos transportam para um plano de sensações que podemos denominar de sensações míticas e simbólicas do som.

As referências acima citadas foram motivações para as experimentações práticas de ampliação das capacidades de sonorização da voz na busca de novos padrões vibratórios e de possibilidades de criação. É importante reforçar que a música - como referencial técnico e prático - pode contribuir significativamente para o trabalho vocal do ator, mas, no entanto, não é suficiente para uma abordagem do que é a técnica vocal do ator. A voz falada se difere da voz cantada nos âmbitos respiratório, ressonantal, fono-articulatório e estético. Áreas do conhecimento como o da fonoaudiologia, da fonética, da acústica e da música podem auxiliar no processo de trabalho da voz para o ator, porém, esta vocalidade, enquanto voz falada, exige procedimentos específicos e próprios desta linguagem da presença e da expressão de sensações, de sentimentos e de emoções.

Deste modo, a construção da *vocalidade performática*, no âmbito da montagem do espetáculo *De onde se vê o mar*, enquanto prática amparada por múltiplos estímulos e referências sobre o empenho da voz na expressão poética, foi trabalhada como uma trajetória direcionada para a instrumentalização do ator como plataforma técnica para a criação de uma poesia corpóreo-vocal. Esta dinâmica possibilitou-nos experimentar a criação de novas sonoridades vocais e, neste sentido, nos aproximamos, de certa maneira, dos princípios da paisagem sonora apontados por Lehmann:

Se procuramos um conceito que apreenda as novas formas de representação do texto, ele precisa englobar a noção de "espaçamento" no sentido em que a concebe Derrida: a materialidade, o decurso temporal, a extensão espacial, a perda da teleologia e da identidade própria. Optamos pelo conceito de paisagem textual, porque ele designa a conexão da linguagem

¹⁰ Técnica dos harmônicos da voz de garganta própria de povos do centro-asiático.

teatral pós-dramática com as novas dramaturgia do visual e ao mesmo tempo mantém o ponto de referência da "peça-paisagem". Texto, voz e ruído se misturam na idéia de uma paisagem sonora - evidentemente em um sentido diferente daquele do realismo cênico clássico. (LEHMANN, 2007, p. 254)

Outras referências que alimentaram as práticas foram levantadas dos estudos bibliográficos que realizamos nas obras de pesquisadores do teatro moderno e contemporâneo. Neste aspecto, nos apoiamos na pesquisa "Corporeidade da voz: proposta de uma vocalidade poética", realizada no mestrado e publicada em 2007 (Aleixo, 2007), que disponibiliza um inventário sobre a abordagem da voz segundo alguns pesquisadores teatrais: Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski e Barba. Revisitamos estes conteúdos buscando bases conceituais para o trabalho da voz dentro da perspectiva da pesquisa de novas sonoridades e da possibilidade de intervenção, de ação e de movimento vocal.

No viés deste pensamento, observamos que as considerações de Artaud já anunciavam um projeto "pró-libertação" da voz como caminho de construção de uma arte plena de impressões e sensações:

Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela [a linguagem de teatro] faz sortilégios com as palavras. Ela empurra a voz. Utiliza vibrações e qualidades da voz. Marca ritmos alucinados. Martela sons. Procura exaltar, entorpecer, encantar, estancar a sensibilidade. (Antonin Artaud - Le Théâtre de la Cruauté, premier manifeste. ARTAUD apud RUBINE, 1987, p. 38)

Também Stanislavski já apontava a importância do trabalho do vocal voltado para a exploração da sonoridade anterior às palavras. Segundo o diretor do Teatro de Arte de Moscou, "quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora" (STANISLAVSKI, 1994, p. 106).

Outro pesquisador que deixou um importante estudo e uma preciosa proposição prática para o trabalho do ator foi Grotowski. O diretor polonês, desde

os trabalhos do Teatro Laboratório até o período da pesquisa da Arte como Veículo, aprofundou a questão da corporeidade da voz a ponto de alcançar inúmeras transformações e revoluções no comportamento vocal do ator. Este conteúdo teórico e prático, como influência presente na sistemática que temos elaborado para o trabalho vocal, forneceu referências práticas para o estudo da vocalidade performática, sobretudo sobre o aspecto da corporeidade da voz.

Eugenio Barba, diretor do Odin Teatret, também nos fornece uma visão transformadora do teatro. Tecnicamente, o pesquisador nos fornece uma profunda pesquisa sobre o corpo, a voz e a criação do ator. Especificamente sobre a voz, trabalhamos com a referência do impulso da voz e a materialidade do espaço, e da lógica emotivo-sensorial do som:

O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como o onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavras e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço, reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade. (BARBA, 1991, p. 56)

Desde o início, utilizar a voz como sonoridade que não reproduzisse as cadências e as entonações do falar cotidiano esteve no centro das preocupações do Odin Teatret. Estávamos em busca daquela que é a lógica emotivo-sensorial da emissão dos sons e das frases; uma lógica que nos ajudasse a potencializar a situação dramática, visto que, no nível semântico, do significado das palavras, tínhamos uma grande dificuldade porque nossos atores, procedentes de diversos países, falavam línguas diferentes. (BARBA, 1991, p.79)

Na conjugação destas referências consultadas com os princípios do **Vocabulário Poético do Ator**, desenvolvemos os laboratórios práticos por meio dos quais percorremos todas as etapas e procedimentos estabelecidos. Neste processo de criação, vivenciamos acentuadamente a dimensão do silêncio. Assim, nos primeiros encontros com o grupo, realizamos um intenso trabalho voltado para o despertar das sensações dos atores sobre o sentido da ilha. Acompanhando as atividades da direção e do dramaturgista, como forma de integrar os trabalhos e de reconhecer quais as exigências das opções poéticas tomadas ao longo do

processo, aprofundamos as atividades de treinamento voltadas para a potencialização da respiração, a escuta das características do corpo e da relação coletiva (*entrecorpos*), a percepção do espaço (externo e interno), os impulsos dos movimentos, a propriocepção corporal, a presença corpóreo-vocal, o ritmo e a preparação para o jogo cênico.

Desta fase de silêncio, como impulso criador, passamos a trabalhar com a rasura. O risco precioso de se lançar na fundação da linguagem, no experimento da escrita, de tentativas, de erros e acertos. Nesta fase, tanto o texto dramático como as cenas passaram a ser "rascunhados", elaborados praticamente numa constante aproximação e recusa, num riscar e rabiscar das ações, dos movimentos e da concepção da obra.

Os laboratórios abordaram de modo geral os seguintes tópicos:

- a) **Sensibilização da voz (do) corpo:** sempre começamos as práticas com uma seqüência de alongamento e flexibilização da musculatura. Também, trabalhamos as articulações e a potencialização das energias criativas do corpo. Nesta fase desenvolvemos exercícios respiratórios como forma de liberar as tensões e, também, vivenciamos práticas de movimentação para equilibrar o tônus muscular e para promover estudos sobre os eixos e o alinhamento corporal.
- b) **Vibração, imaginação e dinâmicas vocais:** abordamos tecnicamente as diferentes regiões corporais de vibração da voz. Exploramos os diferentes padrões vibratórios, ampliando os registros vocais dos atores e permitindo a expansão e o aprofundamento da qualidade vocal. O desenvolvimento da imaginação vocal como elemento de criação foi abordada a partir de exercícios propostos por estímulos concretos de ocupação do espaço por meio da voz, e de ação por meio de verbos de ação com a voz (empurrar, agir, perfurar, espremer, puxar, etc). Ainda,

praticamos dinâmicas de jogos baseadas na relação entre coro e corifeu para trabalhar o ritmo e a criação musical da fala.

- c) **Rasuras, escritas e poética da fala:** por meio do exercício do "Diálogo mudo" trabalhamos os articuladores a partir da relação entre os participantes na exploração de articular a fala sem a emissão de qualquer ruído. Nestes exercícios, os atores - distantes uns dos outros - dialogavam sobre diferentes temas sem a emissão de som ou ruídos. Também, trabalhamos o elemento *Foco elástico / impulso e base da voz*. Trata-se de uma dinâmica para reconhecimento e exercício da base da voz e do impulso de criação e expansão da fala: trabalho em dupla por meio de uma relação de condutor e conduzido. O condutor determina o foco de atenção na palma da mão. A pessoa conduzida deve articular vogais, consoantes e sílabas como se estivesse projetando para o foco. A mediada que a distância deste foco é modificado, varia também a estruturação corporal para projetar o som em relação à nova distância. A imagem do elástico é fundamental, pois, quanto mais distante este foco, maior será a tensão do elástico e, conseqüentemente, a necessidade de tónus para projetar o som a partir da base vocal, ou seja, a força oposta que o ator deve ter para dar sustentação à expansão da voz. No livro *O tao da voz* (CHENG, 1999, p. 23) podemos observar um conceito sobre a oposição, ou forças opostas presente na projeção da voz. Nesta obra, o autor aborda sobre a "interação de forças opostas e 'puxando para dentro' o som", a partir de três princípios: a interação de forças opostas, o movimento circular contínuo e a importância da visualização e da imaginação.
- d) **Desconstrução da palavra / ritmo e musicalidade:** com o auxílio de um metrônomo trabalhamos um fragmento do coro do texto *Ifigênia*. Dividimos as sílabas do texto e articulamos cada sílaba em diferentes tempos rítmicos, variando a dinâmica sem perder a qualidade da articulação e da musicalidade construída a partir das células rítmicas. Este trabalho, embora exaustivo, deve ser praticado diariamente para que os atores possam

adquirir familiaridade com as palavras e com as possibilidades rítmicas do texto.

Feito o primeiro "esboço" do roteiro dramaturgico e das cenas, a escrita começou a ser determinada. As metáforas motivadoras da criação foram sendo procuradas, desvendadas, lapidadas, definidas. O corpo da cena começou a ser criado e preenchido pelos corpos dos atores. Corpos redimensionados, ampliados nas significações, no jogo sensível e poético.

B) Escrita

Escrever é riscar o fósforo
E sob seu pequeno clarão
Dar asas ao ar – distância, destino
Segurando a chama contra
A desatenção do vento, mantendo
A luz acesa, mesmo que o pensamento
Pisque, até que os dedos se queimem

(Armando Freitas Filho, *máquina de escrever*)

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressam escapa à linguagem articulada. (ARTAUD, 1999, p. 36)



Figura 8 - Foto do espetáculo *Transparência da Carne*. Atores: Ana Carolina Mundim e Fernando Aleixo. Fotógrafo: Marcelo Verdial.

1. Percurso para um acontecimento

Nesta pesquisa, a hipótese da escrita da cena como o acontecimento do poetizar do ator - etapa que carrega subjacente o trabalho do silêncio e da rasura - é que todos os elementos que compreendem o percurso de desenvolvimento do vocabulário poético convergem para o momento da corporeidade, ou seja, para o momento da relação com o público.

Assim, a escrita da cena é a fase da aplicação do vocabulário poético que compreende ao mesmo tempo uma experiência sintética e analítica de pesquisa. O espetáculo como síntese do processo de composição que nos permite uma visão ampla dos elementos técnicos aplicados nos possibilita, ainda, uma análise das partes constitutivas da criação como os conteúdos do silêncio e da rasura.

É nesta perspectiva que apresentamos o caminho realizado para a criação de uma escrita teatral, adotando como referência o processo de criação do espetáculo *Transparência da Carne*, produzido pelo grupo República Cênica. Nesta fase, a dimensão da prática desta pesquisa foi conduzida a seu tema central: a passagem da potência poética para a escrita da cena, enquanto experiência processada no corpo, que revela a corporeidade como o lugar simbólico estabelecido no *entre* da relação dos participantes do ato poético. A criação deste espaço intrínseco é, conforme proposto nesta pesquisa, para onde converge todo o trabalho técnico do ator, a considerar, o Vocabulário Poético.

1.1. Tematização da escrita

A produção do espetáculo se fez por meio do desenvolvimento do projeto “Do naco ao mosaico II: interrogando a memória do corpo”¹¹. A tematização - corpo-memória - inicialmente foi estabelecida 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, 1977), “A arquitetura da destruição” (Peter Cohen, 1992) e do documentário “Minha Luta” (Erwin Leiser, 1961). Posteriormente, ao longo da criação, esta temática foi se estruturando até o enredo final do espetáculo, conforme apresentado no programa:

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.

¹¹ A primeira parte deste projeto "Do naco ao mosaico I" foi realizado em 2005 por meio de um projeto de residência artística financiado pela Secretaria do Estado da Cultura por meio da Oficina Cultural Hilda Hilst. A pesquisa constituiu a montagem do espetáculo *Entre Goivas e Cinzel* (República Cênica, 2005).



Figura 9 - Foto do espetáculo *Entre Goivas e Cinzel*. Atriz Ana Carolina Mundim. Fotógrafo: Marcelo Verdial.

1.2. Contextualizando

O espetáculo *Transparência da Carne* é uma escrita cênica constituída a partir da localização do teatro como sendo uma experiência fundada no poetizar do ator. O processo de composição, no desenvolvimento da temática abordada, procurou promover *com* o público o exercício de reconhecimento da nossa condição de agentes históricos para, assim, talvez, colaborar com uma reflexão sobre nossas vidas em seus valores afetivos e humanos. Transparência, neste contexto, foi trabalhada como a visão do humano através do humano, da sua carne que é a materialidade de seus sentidos, do seu plano de existência. É 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 (2007, p. C8) 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".

Transparência da carne não pretende ser um relato, uma denúncia, uma reivindicação, uma reclamação, tampouco se preocupa em concordar ou discordar. O espetáculo - poeticamente - deseja ir mais, ir além, pretendendo delimitar uma poética carregue a possibilidade de - sensivelmente - nos transportar imaginariamente para nossa própria realidade. E ali, ao estarmos ir-real na nossa própria realidade, poderemos nos encontrar com aquilo que somos, com a realidade que criamos, com os atos que praticamos. O espetáculo procura dizer de um modo 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.

1.3. A abordagem 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 a poesia é:

[...] 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 enalço de utopias pode ser considerado, portanto, com alguma boa vontade, ocupação sensata e produtiva. (CULT, 2000, p. 6)

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: 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 cultura, o corpo e a política; além de tópicos circunstanciais como: corpo/mercadoria, corpo/consumo, corpo/violência, corpo/poder, corpo/memória.

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. A partir destas dinâmicas surgiram 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, no processo criativo, a tentar olhar com os olhos dos

refugiados, das crianças aflitas, dos soldados, dos traficantes, dos policiais, das vítimas e dos opressores.

Nas vivências que se sucederam nesta fase na qual trabalhávamos na dimensão do silêncio, 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. Desta fase de escuta e exercício de percepção plena começaram a pulsar as primeiras inquietações, o desejo do grito, a febre de um incômodo imensurável: latejo, estremeção, palpitação simbólica.

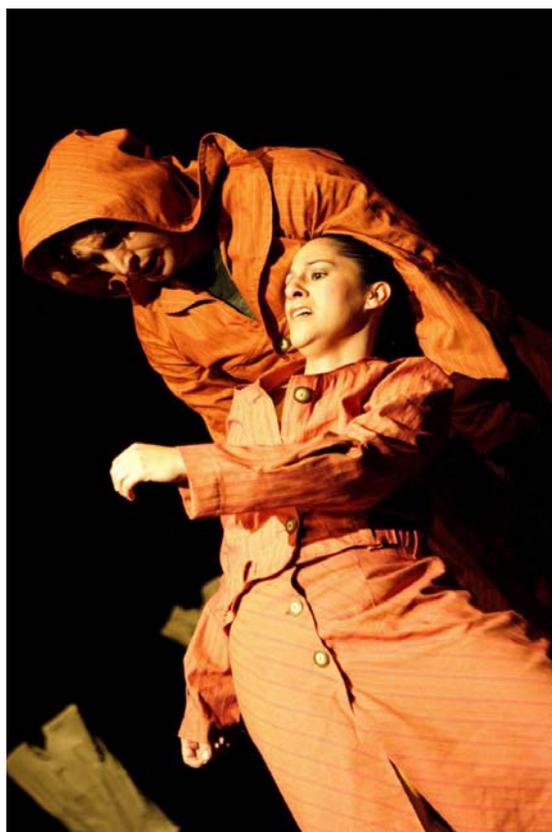


Figura 10 - Foto do espetáculo *Entre Goivas e Cinzel*. Atores: Ana Carolina Mundim e Fernando Aleixo. Fotógrafo: Marcelo Verdial.

1.4. Potências e escolhas

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 foram praticadas mediante esforços dos atores para superarem seus próprios limites, na busca de representação de outros corpos e códigos de sensibilidades. Superação e resgate, abandono e aprofundamento. As atividades iniciais foram de experimentação sensível de movimentos e de ações que melhor se conectavam e traduziam o ambiente temático do espetáculo, ou seja, que melhor davam fluência poética para todo o palpitar interno potencializado no silêncio.

As primeiras rasuras 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 contornos - 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 conseqüência de toda criação poética".

Nas dinâmicas da rasura levantamos os primeiros rascunhos da criação na elaboração das potências poéticas para a escrita da cena. No trabalho do grupo, a primeira fase contou somente com o trabalho dos intérpretes e, a partir do levantamento das primeiras potências organizadas em sequências de materiais, o processo passou a contar com a interferência da criação dos dramaturgos, dos figurinistas, do artista plástico e do músico. Sobre as primeiras impressões das potências criadas pelos atores, o dramaturgo João Nunes relatou:

A principal dificuldade que senti foi iniciar um trabalho às cegas, mesmo tendo um tema básico proposto [...] 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)

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 um conjunto de ações que revelasse, por exemplo, relações entre opressão e oprimido, ou situações de aviltamento e violência do corpo. Trabalhamos, neste sentido, 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 avaliar que no processo de composição deste espetáculo as opções poéticas assumidas ao longo do trabalho resultaram na construção de uma dramaturgia fragmentada. A estruturação das cenas foi composta a partir dos jogos experimentados ao longo dos ensaios, e das dinâmicas daí inferidas que qualificaram os diálogos para além da revelação de conflitos. 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 do espetáculo. 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)

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 o sentido próprio de estarmos, neste momento atual, abordando a violência. Em outras palavras, diante de uma questão levantada pelo dramaturgo (qual história se quer contar?) buscamos a resposta no como contá-la.

Como não partimos de um texto previamente definido para a montagem, as respostas à indagação se deram mais no “Para quê?” e no “Como?” contar. O contato com os primeiros materiais estudados despertou-nos um forte interesse em abordar a unidade 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 na premissa do corpo/memória em relação com o tema, e com estas considerações, que fundamos 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:

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)

Buscamos incessantemente no aprimoramento técnico a criação das condições necessárias ao acontecimento artístico da cena pois, 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”¹² (STANISLAVISK, 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 possibilidade 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 fez aflorar 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:

¹² "A tarefa do ator e de sua técnica consiste em transformar a ficção da obra no acontecimento artístico da cena".

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

b) estar na narrativa

c) ser a narrativa

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 suas nuances, suas profundezas, suas informações, seus sentidos e suas dinâmicas.

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 estruturação do roteiro do texto teatral¹³ e produziram a fluência da teatralidade no jogo e na relação público/atuante.

Narrar: os atores assumem em determinados momentos do espetáculo uma função de narradores da história. Uma história que está lá, fora, para ser

¹³ O roteiro criado para o espetáculo está anexado no final deste material.

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 como 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 um 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:

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)

Considerações finais

A força criativa do ator reside na sua capacidade de jogar ludicamente com a possibilidade de comunicação, de relação e de expressão poética dos sentimentos e das emoções, convivendo neste processo de jogo e elaboração com a presença constante do risco: a busca do *ser* diante da possibilidade de *não ser*. No enfrentamento deste risco próprio da criação, 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. O conteúdo abordado 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 prática para o desenvolvimento das possibilidades 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, observamos ser necessário o revigoramento não só dos procedimentos mas, sobretudo, dos objetivos de cada sessão prática. 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. Foi assim também que buscamos evitar o que se costuma chamar de trabalho mecanizado, técnica fria, automatizada, e passamos 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 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 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 relação: o corpo. Laurence Louppe (2004, p. 61), 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.

Neste sentido, debruçamo-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 criação artística, mas porque a materialidade da poetização do ator, que sua composição física toma lugar, funda-se nos pressupostos da tríplice circunstância, pois 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 sob as conquistas destas vivências, enquanto material sensível do ator, que se edificará a escrita da cena.

Deste modo, a própria configuração do conceito da dramaturgia do corpo - ao compreender a instituição da cena a partir das potências poéticas produzidas pelo ator - a coloca, juntamente com a corporeidade da voz, como

substrato da criação: de 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 ator - consolidou um processo integrado de composição no qual criou-se 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 ator 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 do ator 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.

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, compreendendo, primeiramente, um movimento de desconstrução dos sentidos estabelecidos na organização semântica das palavras e, após 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 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, a problemática do liame técnica-criação.

Neste trabalho integrado - técnico/poético - constatamos que o trabalho do 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 expressou 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 ator passa pela potencialização do corpo, e que a sensibilidade é o viés do despertar da criatividade.

Outra dimensão concorre para o desenvolvimento do vocabulário poético, na medida em que complementa o trabalho do silêncio que por sua vez está voltado para o criador e seus potenciais: a rasura. A rasura, conforme apontado ao longo do texto, como *etapa* e como *ocorrência* implica no exercício da criação das potências poéticas dimensionadas no acontecimento, ou seja, na relação com o público. Observamos que a ausência do espaço da rasura e do risco pode levar o ator a recorrer a fórmulas já conhecidas e de fácil reconhecimento da expressão teatral. Peter Brook (1970, p. 11) quando fala do Teatro Morto cita um exemplo de Nova York onde algumas montagens, dado o fator econômico e de mercado, precisavam ser montadas em três semanas e, portanto, nenhuma experiência podia "ser realizada e nenhum risco artístico ser possível" pois, o diretor e o ator têm que "despachar a mercadoria ou serem despedidos". Neste aspecto, a criação do ator padece de um paradoxo: claro que o fato de termos mais ou menos tempo não será, necessariamente, um fator que determinará a qualidade da produção. Há inúmeros processos de montagens que duram períodos consideráveis e ainda assim podemos observar a utilização dos mesmos recursos e soluções fáceis.

A concepção da rasura, própria do nível experimental da escrita da cena, apóia-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 ator 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 ator, a rasura é a imersão corporal no emaranhado da sensibilidade e da simbologia próprias da infinitude do fenômeno poético. 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 ator 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 ator, 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 foram tratadas diretamente, mas incorporadas nas questões próprias do percurso de construção do vocabulário poético do ator, sobretudo, como dinâmicas integradas e inseparáveis que determinam o poetizar do ator.

Por fim, dos princípios identificados no processo da pesquisa que se vinculam à 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

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALEIXO, Fernando M. *Corporeidade da voz: voz do ator*. Campinas: Editora Komedi, 2007.
- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: Um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ARFELIS, Carme Tulon. *La voz - técnica vocal para la rehabilitación de la voz en las disfonías funcionales*. Badalona: Editorail Paidotribo, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. - 4a. ed. - São Paulo: Matins Fontes, 2003.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- _____. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1991.
- BARROS, Robertson Frizero. *Poesia e Concreto*. Disponível em: <http://locutorio.blog.com//Poesia+em+tempo+de+prosa/>. Acesso em 22/09/2007.
- BERTHERAT, Thérèse. *O corpo tem suas razões - Antiginástica e Consciência de Si*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BERRY, Cicely. *La voz y el actor*. Barcelona: Alba, 2006
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORGES, Contador. A surpresa do ser. *Cult - revista brasileira de literatura*, São Paulo, número 28, p. 38 - 40, novembro de 1999.
- BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas, SP: Papiros, 2003.

- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- _____. *O ponto de mudança: 40 anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BURNIER, Luiz Otávio. *A Arte do Ator – Da Técnica à Representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- CAFIEIRO, Carlota. A violência de cada dia. *Correio Popular*. 18 de julho de 2007, Caderno C, p. C8.
- CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CHENG, Stephen Chun-Tao. *O Tao da voz: uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. - 2a. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CULT – Revista brasileira de literatura*. São Paulo, nº 40, 2000.
- DAMÁSIO, Antônio R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.
- DAMÁZIO, Reynaldo. Poesia de antípodas. *Cult - revista brasileira de literatura*, São Paulo, número 24, p. 20, julho de 1999.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELGADO, Maria M.. HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Maria M. Delgado e Paul Heritage, 1999.
- DUARTE JR., João-Francisco. *O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2001.
- FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.
- FERREIRA, Jerusa Pires (organização). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio a Paul Zunthor*. São Paulo: EDUC, 1999.

FLASZEN, Ludwik (coordenador). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 — 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1999.

GALLO, Sílvio (coordenador) e GESEF. *Ética e Cidadania - caminhos da filosofia*. Campinas: Editora Papyrus, 2004.

GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KAST, Verena. *A dinâmica dos símbolos - fundamentos da psicoterapia junguiana*. São Paulo: Loyola, 1997.

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

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

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

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar - Volume II*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1992.

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

LEHMANN, Hans-Thiers. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LEMINSKI, Paulo. *Poesia: A paixão da Linguagem*. In: CARDOSO, Sérgio. et al. *O sentido da paixão*. São Paulo: companhia das Letras, 1987.

MACEDO, Gilberto de. *A política da palavra*. Maceió: Edufal - Editora da Universidade Federal de Alagoas, 1986.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MENEZES, Philadelpho (organização). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo Território do Sagrado*. Edições Loyola. São Paulo, 2000.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. Adecomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Editora Iluminuras: 2002.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Dança da Personagem: um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2004. 64 p. Dissertação de Mestrado em Artes.

_____. *Caleidoscópio brasileiro: possibilidades técnico-criativas na cena contemporânea*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2009. 498 p. Tese de Doutorado em Artes.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca produções Culturais, 2001.

_____. *Um ator errante*. São Paulo: BECA, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEZIN, Patrick (direction). *Étienne Decroux, mime corpores: textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens éditions, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

PIEERA, Gisèle. *Le corps, la voix, le texte*. Paris: L'Harmattan, 2006.

PLATÃO. *Os pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorail, s.l.u., 2005.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. - 2a. ed. - São Paulo: Edições Loyola, 2005.

- RODRIGUES, José Carlos. *O Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real em la escena contemporânea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- _____. *Dramaturgias de la imagen*. - 3a. ed. corr. - Cuenca: Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- SOLOGUREN, Javier. *Uma poética de leveza*. Minas Gerais. Belo Horizonte, 21 de abril de 1990. Suplemento Literário. v. 23, n. 1144, p. 8-10. (entrevista)
- SILVA, Ignacio Assis (Org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual da Paulista, 1996. (Seminários e debates)
- SILVA, Suzana Souto. *O corpo do poema*. Uma publicação do Centro de Ciências de Educação e Humanidades - CCEH -Universidade Católica de Brasília - UCB. Volume I - Número 2 - Novembro 2004 - ISSN 1807-538X. Disponível em: <http://www.humanitates.ucb.br/2/corpo.htm>. Acesso em 21/09/2007
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mesmo en el processo creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u., 2003.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo em el processo creador de la encarnación*. República Argentina: Editorial Quetzal, 1997.
- _____. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- _____. *A Criação de um Papel*. Prefácio Robert Lewis; tradução Pontes de Paula Lima. 5a. ed. Rio de Janeiro: 1995.
- _____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- 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.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *Pensamento e linguagem*. - 3a.ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a Voz: A "Literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec. 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

APÊNDICE 1

ARTIGO

DE CORPO E ALMA NA ARTE: BREVE REFLEXÃO SOBRE O CONCEITO DE CORPOREIDADE

Cadernos da Pós-Graduação

Instituto de Artes - UNICAMP

ano 8 - vol. 8 - nº 1 - 2006

ISSN 1516-0793

De corpo e alma na arte: breve reflexão sobre o conceito de corporeidade

*Fernando Manoel Aleixo
Sara Pereira Lopes*

Resumo:

Este trabalho se propõe a fornecer algumas provocações teóricas para uma reflexão e possível delimitação sobre o conceito de corporeidade. Mais especificamente, o conteúdo abordado busca dar subsídios para o desenvolvimento dos procedimentos práticos da pesquisa “Vocabulário Poético do Ator: o teatro como poesia do corpo”.

Nas atuais pesquisas das linguagens artísticas, em suas diferentes manifestações, a questão da corporeidade é um tema comum e recorrente. Trata-se de abordagens que penetram no universo do corpo para representá-lo, para comunicá-lo, para evocá-lo, para conhecer, refletir e expandir suas fronteiras orgânicas, sociais e poéticas.

Com isso, é comum encontrarmos diferentes contextos e conceitos de corporeidade. Fala-se de corporeidade como matéria e realidade, como símbolo e sentido, como comunicação e cultura, como objeto e conceito, entre outros olhares e definições.

Torna-se necessário, com tudo, uma reflexão sobre que noção de corporeidade a sociedade contemporânea se pauta para seu próprio entendimento enquanto ser social, cultural e poético. Qual a dimensão da corporeidade nas relações cotidianas?

Certamente a resposta não se limita a uma ou outra definição que restrinja o complexo deste conteúdo paradigmático do corpo.

Este material, como parte da pesquisa de doutorado “Vocabulário Poético do Ator: o

teatro como poesia do corpo”, em desenvolvimento no curso da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, sob a orientação da Profa. Dra. Sara Pereira Lopes, se lança no levantamento de parâmetros conceituais para uma reflexão sobre a dimensão da corporeidade em seus desdobramentos sociais, culturais e artísticos. Tal reflexão objetiva a delimitação de referências norteadoras para a realização de atividades técnicas dentro do trabalho do ator e, ao mesmo tempo, busca ampliar sua ação para contribuir com estudos de diferentes linguagens e manifestações artísticas que tenham o corpo como foco de abordagem.

Em pleno século XXI vivemos a extraordinária evolução científica e tecnológica, bem como uma acentuada aplicação racional de conceitos para explicação detalhada e sistematizada da vida e dos fenômenos que nos envolvem. Diante desta realidade, importantes desafios são colocados para a sociedade no que se refere ao entendimento de si e do mundo. A questão do corpo é, sem dúvida, pauta destes atuais debates sobre a existência humana e o convívio social e cultural. Contudo,

observando modestamente a história evolutiva da humanidade, podemos considerar que, pela ausência e pela presença, o tema do corpo sempre foi polêmico e contraditório.

Pensamentos de filósofos antigos nos provocam a refletir que o homem, no período das culturas primitivas, não tinha a noção de consciência de um corpo, de individualidade. Não havia desenvolvido uma percepção do corpo em meio ao mundo material de objetos. Tal percepção só veio ocorrer com o início das atividades reflexivas, onde o homem passa então a ter contato com a individualidade por meio da introspecção.

Com o estímulo de uma atividade que coloca o homem em uma trajetória de busca da sua identificação e da sua relação diante do outro e do mundo, Sócrates contribuiu, em muito, com o início de uma atividade reflexiva. Já Platão, estabelece uma relação colidente entre corpo e alma onde podemos de modo geral considerar:

Alma: Divina, imortal, inteligente, simples, indissolúvel, sempre igual e semelhante a si mesma;

Corpo: Humano, mortal, sensível, composto, solúvel, sempre mutável e nunca semelhante a si mesmo;

Nesta relação o corpo é limitador da ascensão da alma, é uma barreira que impede seu desenvolvimento:

"Ideal que a alma se afaste deste estado, para um lugar análogo a ela, divino, imortal, repleto de sabedoria, em que usufrui felicidade, livre dos erros do corpo, de sua ignorância, de seus receios, de suas paixões tirânicas e de todos os outros males próprios da natureza humana".

O corpo - humano, mortal, solúvel - é apenas um meio pelo qual a alma busca referências para seu trânsito no mundo material,

sendo que, com isso, o corpo representa um enorme perigo de embriaguez e vertigens para a alma.

"Quando a alma se serve do corpo para apreciar algum objeto por meio da visão, da audição ou de qualquer outro sentido, já que a única função do corpo é perceber os objetos pelos sentidos, é atraída pelo corpo para as coisas instáveis, perde-se, abala-se, titubeia e tem vertigens, como se estive embriagada (...)"

O cristianismo, de certo modo, mesmo adotando valores simbólicos de um corpo sagrado, vai retomar a dualística de Platão: corpo e alma. Neste contexto o corpo - pecaminoso, execrável e corrupto - é a "não-espiritualidade" que obtêm todo e qualquer prazer carnal:

"Os escritos qumrânicos³ revelam um corpo fortemente marcado por uma asepsia moral e dualista, objeto de jejuns, pureza ritual, abluções constantes, regras de casamentos, etc. A preocupação com a pureza leva alguns a um verdadeiro encratismo (...)"^{4, 5}

A Ciência Experimental, instituída na Idade Moderna, estabelece uma nova concepção do homem. Este, por meio da sua técnica e de sua ciência, amplia seu conhecimento da natureza e do universo. O homem passa a ser o objeto do conhecimento. Com isso, quanto mais o homem amplia o entendimento de si mesmo, por meio de suas descobertas tecnológicas e dos mecanismos artificiais, mais ele se distancia de si enquanto espécie da natureza.

O racionalismo de René Descartes, filósofo francês que influenciou todo o pensamento moderno, afirmava de modo geral que, para conhecermos a verdade, é necessário, antes, duvidarmos de todos os nossos conhecimentos. No aprofundamento da dúvida - por

meio de uma aplicação metódica do questionamento - o filósofo foi considerando como incertas e imprecisas todas as percepções sensoriais, todas as impressões de realidade dos objetos materiais. Prosseguiu interrogando a existência e tudo que constitui a realidade até, finalmente, estabelecer que a única verdade totalmente certa é a existência de seus pensamentos (Penso, logo existo). A consciência é uma verdade mais certa que a própria matéria corporal. As percepções sensoriais são responsáveis pelos freqüentes erros do conhecimento humano.

Antônio Damásio nos apresenta uma leitura dos preceitos de Descartes e os efeitos de suas verdades sobre a dimensão da corporeidade:

“É esse o erro de Descartes: a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico, de um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível, de outro; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adveniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Especificamente: a separação das operações mais refinadas e da mente, por um lado, e da estrutura e funcionamento do organismo biológico, para o outro⁶.”

Diante desta dicotomia, a filosofia se põe a investigar as questões da alma enquanto o cientista investe na pesquisa fisiológica do corpo.

No entanto, novas correntes filosóficas surgem para apresentar uma oposição à visão mecanicista do corpo. Estas correntes, por meio de diferentes abordagens, tomam como objeto principal de consideração, além do fenômeno da história, a experiência da vida e a irreducibilidade da existência pessoal. Observamos nesta linha de abordagem os histori-

cistas, os vitalistas, os existencialistas e a fenomenologia. Os vitalistas, por exemplo, recusam a hipótese mecanicista afirmando que o corpo é dotado de sensibilidade, emoções, afeições, e que a compreensão está contida na matéria.

O existencialismo, na medida em que invoca o fato irreduzível da pessoa e do existente, estabelece novos parâmetros para a percepção da corporeidade. A existência humana passa a ser o ponto de partida e o objeto fundamental de reflexão: a existência, a relação do homem consigo mesmo e com o outro, com as coisas e com a natureza. De um modo simplificado, podemos pensar que esta corrente reflexiva tenta ir adiante da visão dicotômica que está presente em grande parte da trajetória da humanidade, e que reduz o corpo a condição de veículo da alma.

Neste desígnio, a consciência (alma ou espírito) só existe no corpo, e o único meio de conhecermos o corpo é vivenciá-lo.

“É muito difícil captar a relação corpo-consciência (corpo-alma), que não fica muito clara em virtude do fato de considerarmos o corpo como uma “coisa exterior”, dotada de leis próprias, ao passo que a consciência só pode ser percebida pela intuição íntima que lhe é particular. Mas o corpo não é uma resultante de leis definidas, e, sim, um nó de relações viças que interagem e transcendem a si mesmas continuamente. Se o único meio de estar em contato com o mundo é ser do mundo, estar no mundo e viver o mundo, dizer que “vim ao mundo” e que tenho um corpo é a mesma coisa, pois meu meio de relações com o mundo é esse corpo que existe. Se eu fosse consciência pura, apenas espírito, não poderia me relacionar com o mundo e as coisas: vagaria feito alma penada⁷.”

O sentido de conexão do corpo nos permite, atualmente, entendermos a corporeidade como um aspecto amplo e complexo que

se faz na relação e na vida. Na dimensão poética, os sentidos de corporeidade expandem fronteiras das percepções e adquire referências simbólicas e sensíveis.

Diferentes áreas do conhecimento estão voltadas para o estudo sobre o corpo: antropologia, sociologia, filosofia, ciências médicas, psicologia, arte, teologia, entre outras que, de um modo afirmativo ou negativo, nos permite uma reflexão sobre a dimensão da corporeidade.

Nestes estudos, há uma profusão de teorias sobre o corpo que buscam atender diferentes interesses de uma realidade contraditória e caótica. Fala-se do corpo orgânico, do corpo holístico, do corpo máquina, do corpo modelo, do corpo forma, do corpo mercadoria, do corpo objeto, do corpo sagrado, do corpo matéria, entre tantas outras considerações e explorações do corpo.

Observamos que, cotidianamente, estamos tão habituados com a estreita relação entre o consumo e o prazer, entre a tecnologia e o comportamento, entre a razão e o conhecimento, entre a máquina e o músculo, a ponto de não identificarmos, nesta complexidade, o que é propriamente corporeidade.

Deste modo, torna-se preciso levantar parâmetros para a aplicação deste conceito no âmbito das artes. No trabalho do ator, é comum utilizarmos a corporeidade como argumento de técnicas e dos conceitos poéticos e estéticos. No entanto, aplicamos inúmeras considerações que hora se contrariam, hora se completam, hora se confundem, hora se repetem e hora se sobrepõe. É comum entendermos corporeidade, por exemplo, como sendo a materialidade comumente utilizada no sentido espiritual: fazer manifestar-se sobre forma material, tornar-se corpóreo, corporificação do espírito. Do mesmo modo, empregamos organicidade como sendo um processo natural relativo ou próprio do organismo,

inato ao corpo e contrário ao ideado. É comum também, fazermos uso da corporeidade para expressarmos a tatilidade, a sensibilidade e a concretude.

Certamente que essas aproximações não são incorretas e/ou negativas para um processo reflexivo sobre o fenômeno do teatro. O que ocorre com essas múltiplas focagens é uma dificuldade de precisar um conceito que possibilite uma transmissão eficiente dos conteúdos pretendidos.

Adotaremos ao longo da pesquisa sobre a construção de um vocabulário poético do ator um conceito de corporeidade que se constitui de maneira tridimensional: corpo biológico, corpo cultura e corpo poético. Pretende-se, com isso, trabalhar com a interseção destas vertentes confluindo para a noção de uma corporeidade ampla e precisa.

Corpo biológico: órgãos, vísceras, músculos, esqueleto, respiração, energia vital, fisiologia.

Corpo cultura: identidade, cognição, informações, costumes, processo social, valores, comportamento.

Corpo poético: sentidos, linguagem, comunicação, abstração e imaginação.

Por fim, é desta premissa de corporeidade que partiremos para estudar o teatro como uma poesia que se faz no corpo. Certos do risco de, em muitas vezes, cairmos em obviedades e em repetições. No entanto, entendemos que essa trajetória e esse risco são algo inevitável neste processo de pesquisa, pois, tal como o corpo, a vida e as verdades estão em constantes mudanças.

Notas

1. PLATÃO. *Os Pensadores*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999, p. 147.

2. Idem, p. 145.
3. Tradição escrita judaica-cristã.
4. Encratismo - Doutrina dos encostistas, discípulos de Tatiano (170 d.C.), que consideravam a matéria abominável e abstinham-se de todo e qualquer prazer carnal.
5. MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo Território do Sagrado*. Edições Loyola: São Paulo, 2000, p. 15.
6. DAMÁSIO, Antônio R. *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996, p. 280.
7. GALLO, Sílvio (coordenador) e GESEF. *Ética e Cidadania - caminhos da filosofia*. Campinas: Papyrus, 2004, p. 65.

Referências Bibliográficas

- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: Um Caminho para a Percepção Corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- BERTHERAT, Thérèse. *O Corpo tem suas razões - Antiginástica e Consciência de Si*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DAMÁSIO, Antônio R. *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.
- GALLO, Sílvio (coordenador) e GESEF. *Ética e Cidadania - caminhos da filosofia*. Campinas: Papyrus, 2004.
- GELB, Michael. *O Aprendizado do Corpo: introdução à técnica de Alexander*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo Território do Sagrado*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- PLATÃO. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- RODRIGUES, José Carlos. *O Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

Fernando Manoel Aleixo, Doutorando em Artes - Instituto de Artes - UNICAMP. Graduado em Teatro e Mestre em Artes pela mesma Instituição. Ator, arte-educador e pesquisador teatral. Coordena o Núcleo de Teatro do Grupo República Cênica.

E-mail: aleixo@iar.unicamp.br

Orientadora: Profa. Dra. Sara Pereira Lopes, Depto. de Artes Cênicas - Instituto de Artes - UNICAMP.

E-mail: slopes@iar.unicamp.br

APÊNDICE 2

IMPRESSÕES SOBRE UM CORPO EM CENA

(TEXTO PRODUZIDO DURANTE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO
ESPETÁCULO *TRANSPARÊNCIA DA CARNE*)

IMPRESSÕES SOBRE UM CORPO EM CENA

(TEXTO PRODUZIDO DURANTE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *TRANSPARÊNCIA DA CARNE*)

Fernando Aleixo
2007

Seu corpo é cheio de música, põe-me a dançar pelos sentidos fazendo levitar minha imaginação, sustentando-me no mais alto de minha sensibilidade, tornando-me frágil e, ao mesmo tempo, com um poder infinito, um poder que é símbolo e que coloca em minhas mãos minha própria existência. Meu desejo é de fuga e de permanência na paisagem que seu corpo me apresenta, para onde ele me transporta. Obriga-me a romper uma cadeia de sentidos aprisionados, força-me pelo prazer de romper tais sentidos e de ampliar o instante de ser eterno. Seu corpo, agora meu também, entrega-me as chaves do desconhecido, do lugar que, de tão comum, tornou-se estranho, diferente, tão dentro e tão distante.

Sinto-me em seu corpo, participo desta comunhão mágica de alteridade e de sonho. Seu corpo escreve um alfabeto claro em

movimentos que narram, que vivenciam, que representam. Eu leio seu poema carne como quem participa de um ritual. Viajo em amplos universos, em amplas temáticas, e me encontro nas frestas de meus sentimentos, nas fissuras de minhas emoções.

Sobrevoou com meus sentidos a geografia de tua pele e, nas áreas acidentais das emoções, me perco em viagem profunda de sensações. O deslocar do seu corpo no espaço, de tão simples e único, me conduz para universos vários cuja distância é a potencialidade de abstração e de imaginação.

Respiro profundo seus movimentos e, ofegante, contemplo a luz irradiante refletida na (e da) sua carne. O tempo do seu ser - corpo e movimento - pulsa em fina harmonia com meus batimentos cardíacos, e o silêncio de teus

gestos acelera meu pulsar, sacode minhas emoções me transporta para outros sítios de sentimentos.

Um corpo que é carne e som. Põe-me em movimento, pois, do silêncio dos sentidos vejo nascer um mundo de imagens e impressões. Vejo uma constelação de sensações e me completo nas imagens apresentadas. Vivencio suas cores, suas texturas,

compreendo que elas me dizem pois dizem não mais que aquilo que eu mesmo tenho a me dizer. E me digo por meio dela, da fala do ator, dos seus gestos vocais, dos seus movimentos sonoros, vibrantes e impressionantes. Põe-me em movimento, me convoca a estar lá, a participar, a entrar de carne e osso nesse amplo imaginário, neste fabuloso instante.

ANEXO 1

PROGRAMAS DAS DISCIPLINAS DE VOZ E INTERPRETAÇÃO
MINISTRADAS AO LONGO DA PESQUISA

FONTES: DAC-IA-UNICAMP
DEMAC-FAFCS-UFU



AC-010

Semestre: 2º/2005

CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS/IA

PROGRAMA DE DISCIPLINA

Disciplina: **Laboratório de Práticas Vocais II**
Carga Horária Semestral: 60 horas Professor: Sara Pereira Lopes

EMENTA:

Essa disciplina elegerá uma ou mais técnicas vocais adequadas ao PICC II, com o objetivo de instrumentalizar tecnicamente e estimular criativamente a composição sonora, musical e vocal requerida pelo citado projeto.

OBJETIVOS:

- Introduzir o texto dramático para exploração e desenvolvimento do corpo vocal poético.
- Estimular o uso de exercícios dirigidos que elevem a energia dos sistemas do corpo enquanto um todo, melhorando a tonicidade, alongamento e resistência do sistema muscular, a flexibilidade e soltura do sistema articular e o uso dos sistemas ósseo, fluido e orgânico como fonte de expressão sonora.
- Encorajar o processo de repetição de exercícios, procedimentos e experimentos que auxiliem no aprimoramento do processo vocal expressivo.
- Aprofundar no processo de improvisação para composição sonora, vocal e musical.
- Explorar o corpo sonoro na composição da voz de um texto.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

Unidade I: O Treinamento(20hs/aula).

- Treinamento corporal: som e experiência do movimento.
- A descoberta do treinamento adequado: individual e grupal.
- Introdução ao texto dramático.

Unidade II: O Texto (40hs/aula).

- Improvisação com texto dramático.
- Composição a partir da improvisação.
- Entendimento e Interpretação.

METODOLOGIA:

Aulas práticas teóricas, proporcionando a reflexão dos conteúdos expostos estabelecendo o engajamento do estudante de artes cênicas com a pesquisa de movimento vocal para o desenvolvimento do seu trabalho.

BIBLIOGRAFIA:

- Bardi, Patrícia - 1995 - Physical Voice in the Moving Body - SNDDO -Amsterdã.
- Bertherat, Thérèse – 1983 (7ª Edição) – O corpo tem suas razões – Martins Fontes – São Paulo.

- Beuttenmüller, Glorinha – 1995 – O Despertar da Comunicação Vocal – Enelivros – Rio de Janeiro.
- Beuttenmüller, Maria da Glorinha e LAPORT, Nelly. Expressão vocal e expressão corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974. 132p.
- Dowd, Irene - 1990 - Taking Root to fly - Champaign - Human Kinetics – Londres.
- FERREIRA, Leslie Piccolotto (org.). Voz profissional: O profissional da voz. Carapicuíba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995. 209p.
- FRY, Dennis. Homo-Loquens - O homem como animal falante. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 171p.
- González, Eladio Pérez – 2000 – Iniciação à Técnica Vocal – Eladio Pérez-González – Rio de Janeiro.
- Linklater, Kristin – 1976 - Freeing the Natural Voice – Drama Book Publishers – Nova York.
- Morris, Gay (Edited by) - 1996 - Moving words – Routledge – Londres.
- NUNES, Lilia. Manual de voz e dicção. Rio de Janeiro: SNT, 1972. 198p. (série cartilhas de teatro).
- QUINTERO, Eudósia Acuña. Estética da voz: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989. 119p.
- Rodenburg, Patsy – 1992 – The Right to Speak – Methuen Drama – Londres.
- Roubine, Jean-Jacques – 1987 – A Arte do Ator – Jorge Zahar Editora – Rio de Janeiro.
- SOARES, R.M.Freire e PICCOLOTTO, Leslie. Técnicas de impostação e comunicação oral. São Paulo: Loyola, 1977. 109p.
- Steinman, Louise - 1986 - The Knowing Body: Elements of Contemporary Performance & Dance - Shambala - Londres e Boston.
- Villela, Eliphaz Chinellato, 1961 – Fisiologia da Voz – São Paulo.

OBSERVAÇÕES (recursos didáticos, materiais, condições...):

- Sala ampla, limpa, com tablado próprio para aulas práticas.
- Colchonete.

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO:

- Observação dos participantes e comentários sobre os exercícios realizados.
- Discussão grupal dos temas abordados.
- Auto avaliação.
- Feedback das transformações ocorridas no decorrer do processo de trabalho.
- Trabalho prático individual

Professor

Coordenador



AC-010-A

Semestre: 2º/2006

CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS/IA

PROGRAMA DE DISCIPLINA

Disciplina: **Laboratório de Práticas Vocais II**
Carga Horária Semestral: 60 horas Professor: Sara Pereira Lopes

EMENTA:

Essa disciplina elegerá uma ou mais técnicas vocais adequadas ao PICC II, com o objetivo de instrumentalizar tecnicamente e estimular criativamente a composição sonora, musical e vocal requerida pelo citado projeto.

OBJETIVOS:

- Introduzir o texto dramático para exploração e desenvolvimento do corpo vocal poético.
- Estimular o uso de exercícios dirigidos que elevem a energia dos sistemas do corpo enquanto um todo, melhorando a tonicidade, alongamento e resistência do sistema muscular, a flexibilidade e soltura do sistema articular e o uso dos sistemas ósseo, fluido e orgânico como fonte de expressão sonora.
- Encorajar o processo de repetição de exercícios, procedimentos e experimentos que auxiliem no aprimoramento do processo vocal expressivo.
- Aprofundar no processo de improvisação para composição sonora, vocal e musical.
- Explorar o corpo sonoro na composição da voz de um texto.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

Unidade I: O Treinamento(20hs/aula).

- Treinamento corporal: som e experiência do movimento.
- A descoberta do treinamento adequado: individual e grupal.
- Introdução ao texto dramático.

Unidade II: O Texto (40hs/aula).

- Improvisação com texto dramático.
- Composição a partir da improvisação.
- Entendimento e Interpretação.

METODOLOGIA:

Aulas práticas teóricas, proporcionando a reflexão dos conteúdos expostos estabelecendo o engajamento do estudante de artes cênicas com a pesquisa de movimento vocal para o desenvolvimento do seu trabalho.

BIBLIOGRAFIA:

- Bardi, Patrícia - 1995 - Physical Voice in the Moving Body - SNDDO -Amsterdã.
- Bertherat, Thérèse – 1983 (7ª Edição) – O corpo tem suas razões – Martins Fontes – São Paulo.

- Beuttenmüller, Glorinha – 1995 – O Despertar da Comunicação Vocal – Enelivros – Rio de Janeiro.
- Beuttenmüller, Maria da Glorinha e LAPORT, Nelly. Expressão vocal e expressão corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974. 132p.
- Dowd, Irene - 1990 - Taking Root to fly - Champaign - Human Kinetics – Londres.
- FERREIRA, Leslie Piccolotto (org.). Voz profissional: O profissional da voz. Carapicuíba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995. 209p.
- FRY, Dennis. Homo-Loquens - O homem como animal falante. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 171p.
- González, Eladio Pérez – 2000 – Iniciação à Técnica Vocal – Eladio Pérez-González – Rio de Janeiro.
- Linklater, Kristin – 1976 - Freeing the Natural Voice – Drama Book Publishers – Nova York.
- Morris, Gay (Edited by) - 1996 - Moving words – Routledge – Londres.
- NUNES, Lilia. Manual de voz e dicção. Rio de Janeiro: SNT, 1972. 198p. (série cartilhas de teatro).
- QUINTERO, Eudósia Acuña. Estética da voz: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989. 119p.
- Rodenburg, Patsy – 1992 – The Right to Speak – Methuen Drama – Londres.
- Roubine, Jean-Jacques – 1987 – A Arte do Ator – Jorge Zahar Editora – Rio de Janeiro.
- SOARES, R.M.Freire e PICCOLOTTO, Leslie. Técnicas de impostação e comunicação oral. São Paulo: Loyola, 1977. 109p.
- Steinman, Louise - 1986 - The Knowing Body: Elements of Contemporary Performance & Dance - Shambala - Londres e Boston.
- Villela, Eliphaz Chinellato, 1961 – Fisiologia da Voz – São Paulo.

OBSERVAÇÕES (recursos didáticos, materiais, condições...):

- Sala ampla, limpa, com tablado próprio para aulas práticas.
- Colchonete.

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO:

- Observação dos participantes e comentários sobre os exercícios realizados.
- Discussão grupal dos temas abordados.
- Auto avaliação.
- Feedback das transformações ocorridas no decorrer do processo de trabalho.
- Trabalho prático individual

Professora Doutora Sara Pereira Lopes

Coordenadora Heloísa Cardoso Villaboim de Carvalho



AC-008-A

Semestre: 1º/2008

CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS/IA

PROGRAMA DE DISCIPLINA

Disciplina: **Laboratório de Práticas Vocais I**
Carga Horária Semestral: 60 horas
Professor: **Sara Pereira Lopes**

EMENTA:

Esta disciplina elegerá técnica(s) vocais adequadas ao projeto Integrado de Criação Cênica I, com o objetivo de instrumentalizar o aluno e sensibilizá-lo criativamente para a realização das propostas vocais/musicais exigidas pelo referido projeto.

OBJETIVOS:

- Introduzir o texto dramático para exploração e desenvolvimento do corpo vocal poético.
- Estimular o uso de exercícios dirigidos que elevem a energia dos sistemas do corpo enquanto um todo, melhorando a tonicidade, alongamento e resistência do sistema muscular, a flexibilidade e soltura do sistema articular e o uso dos sistemas ósseo, fluido e orgânico como fonte de expressão sonora.
- Encorajar o processo de repetição de exercícios, procedimentos e experimentos que auxiliem no aprimoramento do processo vocal expressivo.
- Aprofundar no processo de improvisação para composição sonora, vocal e musical.
- Explorar o corpo sonoro na composição da voz de um texto.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

As 60hs/aulas serão divididas em 15 encontros de 2hs/aula cada, assim distribuídos:
Todos os encontros começarão com 60 minutos de aquecimento e preparação, utilizando basicamente exercícios de atividade respiratória da dança vocal e atividades sonoras complementares. A segunda parte da aula trabalhará com pesquisa sonora que desenvolva os conteúdos necessários para o desenvolvimento da expressão sonora do ator, utilizando como base para o trabalho os textos de base do projeto..

01. Aquecimento. Reconhecimento das necessidades do corpo vocal neste estágio do processo.
02. Aquecimento. Leitura de textos em movimento cênico.
03. Aquecimento. Leitura de textos em movimento cênico, observando o ritmo do texto.
04. Aquecimento. Mudança de ritmo e velocidade do texto. Dinâmica Vocal.
05. Aquecimento. Dinâmica Corporal-Vocal em relação ao texto.
06. Aquecimento. A Descoberta da Voz do Personagem.
07. Aquecimento. A Descoberta da Voz do Personagem.
08. Aquecimento. A Voz do personagem em relação a sua movimentação cênica.
09. Aquecimento. A Voz do personagem em relação a sua movimentação cênica.
10. Aquecimento. Ação, voz, atuação.
11. Aquecimento. Ação, voz, atuação.
12. Aquecimento. Ação, voz, atuação.
13. Aquecimento. Ação, voz, atuação.
14. Aquecimento. Ação, voz, atuação.
15. Aquecimento. Ação, voz, atuação.

METODOLOGIA:

Aulas práticas teóricas, proporcionando a reflexão dos conteúdos expostos estabelecendo o engajamento do estudante de artes cênicas com a pesquisa de movimento vocal para o desenvolvimento do seu trabalho, no projeto de PICCI.

BIBLIOGRAFIA:

- Bardi, Patrícia - 1995 - Physical Voice in the Moving Body - SNDDO -Amsterdã.
- Bertherat, Thérèse – 1983 (7ª Edição) – O corpo tem suas razões – Martins Fontes – São Paulo.
- Beuttenmüller, Glorinha – 1995 – O Despertar da Comunicação Vocal – Enelivros – Rio de Janeiro.
- Beuttenmüller, Maria da Glorinha e LAPORT, Nelly. Expressão vocal e expressão corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974. 132p.
- Dowd, Irene - 1990 - Taking Root to fly - Champaign - Human Kinetics – Londres.
- FERREIRA, Leslie Piccolotto (org.). Voz profissional: O profissional da voz. Carapicuíba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995. 209p.
- FRY, Dennis. Homo-Loquens - O homem como animal falante. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 171p.
- González, Eladio Pérez – 2000 – Iniciação à Técnica Vocal – Eladio Pérez-González – Rio de Janeiro.
- Linklater, Kristin – 1976 - Freeing the Natural Voice – Drama Book Publishers – Nova York.
- Morris, Gay (Edited by) - 1996 - Moving words – Routledge – Londres.
- NUNES, Lilia. Manual de voz e dicção. Rio de Janeiro: SNT, 1972. 198p. (série cartilhas de teatro).
- QUINTERO, Eudósia Acuña. Estética da voz: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989. 119p.
- Rodenburg, Patsy – 1992 – The Right to Speak – Methuen Drama – Londres.
- Roubine, Jean-Jacques – 1987 – A Arte do Ator – Jorge Zahar Editora – Rio de Janeiro.
- SOARES, R.M.Freire e PICCOLOTTO, Leslie. Técnicas de impostação e comunicação oral. São Paulo: Loyola, 1977. 109p.
- Steinman, Louise - 1986 - The Knowing Body: Elements of Contemporary Performance & Dance - Shambala - Londres e Boston.
- Villela, Eliphaz Chinellato, 1961 – Fisiologia da Voz – São Paulo.

OBSERVAÇÕES (recursos didáticos, materiais, condições...):

- Sala ampla, limpa, com tablado próprio para aulas práticas.
- Colchonete.
- Textos apropriados.

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO:

- Participação em aula.
- Entrega de trabalhos práticos e ou teóricos.
- Desenvolvimento pessoal.
- Feedback das transformações ocorridas no decorrer do processo de trabalho.
- Demonstração de exercício cênico.

Profa. Dra Sara Pereira Lopes

Coordenadora Prof. Heloísa Cardoso V. de Carvalho


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

PLANO DE CURSO PARA O 2º SEMESTRE DE 2008

Disciplina		Código:
Consciência vocal		
Professor (a):		
Curso de Graduação em Teatro: Modalidade Licenciatura		Disciplina: Obrigatória (X) Optativa ()
C. Horária:		Departamento: DEMAC
Horário de aula:	Seg. 16 às 17h40	Sala: Encenação
Horário de atendimento:	Seg. 9 às 12 horas	Sala: Professores – bloco 1 V
Objetivos gerais:		
<p>O processo pedagógico previsto para esta disciplina objetivará o desenvolvimento da voz do ator por meio da aplicação de procedimentos práticos precisos, voltados ao fornecimento de referências sobre como o ator pode relacionar-se com seus aparatos físicos e vocais, focalizando a conscientização e a potencialização de seus recursos de expressão e criação, e preservando as condições adequadas e saudáveis de seu instrumental. Trata-se de uma trajetória a ser percorrida, respeitando as características psico-físicas do indivíduo, para uma compreensão corporal do processo de produção da voz e das possibilidades de aplicação e de construção da fala poética.</p>		
Objetivos específicos:		
<ul style="list-style-type: none"> • Sensibilizar do aluno/ator para sua potencialidade de expressão e de criação vocal, bem como redimensionar - por meio de exercícios e treinamento - as suas capacidades vocais empenhadas na construção da fala poética. • Estabelecer um espaço propício para o ator tomar contato com suas características físicas pessoais, reconhecendo seus recursos sensíveis como suporte para um processo de aprendizado corpóreo-vocal; • Desenvolver uma dinâmica prática para investigar, sensivelmente, a manifestação da memória, da emoção e do "impulso" no corpo, como determinantes da produção da voz; • Promover dinâmicas para o desenvolvimento de um saber sensível do ator no que se refere à produção da voz e à criação da ação vocal; • Aplicar exercícios específicos que elevem a energia dos sistemas do corpo enquanto um todo, melhorando a tonicidade, o alongamento e a resistência do sistema muscular, bem como a flexibilidade e soltura do sistema articulatório e o uso dos sistemas ósseo, fluído e orgânico como fonte de expressão sonora; • Encorajar o processo de repetição de exercícios, procedimentos e experimentos que auxiliem no aprimoramento do processo vocal expressivo; • Introduzir o texto dramático para exploração e desenvolvimento do corpo vocal poético; • Explorar as possibilidades do corpo sonoro na composição da voz de um texto; • Proporcionar ao aluno o conhecimento e o aperfeiçoamento de elementos técnico/vocais integrantes da fala, dirigidos à interpretação teatral. 		
Ementa:		
Conscientização da voz como elemento fundamental na composição do trabalho de ator.		

Conteúdo programático:

A - Corporeidade da voz (sensibilização da voz/corpo)

- Corpo identidade, cultura e sensibilidade, como aspectos das características vocais;
- Alinhamento corporal, eixos posturais, respiração e fragmentação como determinantes da produção vocal;
- Trabalho de conscientização do corpo por meio da percepção da respiração e utilização gradativa de apoios e peso do corpo, bem como de movimentos das articulações, dos ressoadores e dos articuladores do mecanismo da fala;
- Compreensão do corpo/voz em relação aos elementos externos como tempo, espaço, ritmo, dinâmicas de produção e movimento;
- Desenvolvimento de atividades que relacionem a fragmentação corpórea e o movimento de fluência, com as diferentes qualidades de padrões vibratórios da voz.

B - Vocabulário Poético

- Silêncio, impulso, rasura e escrita poética;
- Leitura e compreensão de um texto (estrutura e proposições);
- Estudo das vogais e consoantes;
- Musicalidade da fala;
- A gramática do som e o ritmo da fala;
- Pontuação, pausas e o fluxo da fala;
- Acentuação tônica;
- Entonação, inflexão;
- Desenho e colorido vocal;
- Partitura vocal.

Cronograma de trabalho:

Aulas agosto e setembro: atividade prática de instrumentalização vocal

Aulas setembro e outubro: continuação da instrumentalização e aspectos anatomo-fisiológico da voz.

Aulas novembro e dezembro: finalização do conteúdo e atividades de avaliação da disciplina

Creritrios de Avaliaçao:

- Avaliaçao Sistêmica: participaçao e dedicaçao em sala de aula;
- Desenvolvimento do aluno ao longo do desenvolvimento da disciplina;
- Avaliaçao das transformaçoes ocorridas no decorrer do processo de trabalho;
- Apresentaçao de trabalhos práticos e/ou teóricos;

Bibliografia:

ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da voz: a voz do ator*. Campinas: Komedi, 2007.

ARFELIS, Carme Tulon. *La voz - técnica vocal para la rehabilitación de la voz en las disfonías funcionales*. Badalona: Editorail Paidotribo, 2006.

ASLAN, Odete. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.

_____. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BERRY, Cicely. *La voz y el actor*. Barcelona: Alba, 2006.

BONFITTO, M. *O Ator Compositor – As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BURNIER, Luiz Otávio. *A Arte do Ator – Da Técnica à Representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CHENG, Stephen Chun-Tao. *O Tao da voz: uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as*

tradições orientais e ocidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FLASZEN, Ludwik (coordenador). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 — 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz: partitura da ação*. 2.ed. São Paulo, Plexus, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.). *Voz em cena - volume 1*. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

_____. *Voz em cena – volume 2*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

JANUZELLI, Antonio (Jano). *A Aprendizagem do Ator*. São Paulo: Ática, 1986.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac& Naif, 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires (organização). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio a Paul Zunthor*. São Paulo: EDUC, 1999.

MENEZES, Philadelpho (organização). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC 1992.

PICCOLOTO FERREIRA, Leslie. *Trabalhando a voz*. São Paulo: Sumus, 1988.

PIEERA, Gisèle. *Le corps, la voix, le texte*. Paris: L'Harmattan, 2006.

QUINTEIRO, E. A. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

SÁNCHEZ, I. B (coordenação). *La voz: la técnica y la expresión*. Barcelona: Editorial Paidotribo, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A criação do papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a Voz: A "Literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Local e data

Professor (a)
Fernando Manoel Aleixo


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

PLANO DE CURSO PARA O 2º SEMESTRE DE 2008

Disciplina		Código:
Interpretação / Atuação IV		
Professor (a): Fernando Aleixo		
Curso de Graduação em Teatro: Modalidade Licenciatura		Disciplina: Obrigatória (X) Optativa ()
C. Horária: 90 h/a		Departamento: DEMAC
Horário de aula:	Segunda e terça das 19 as 21h40	Sala: Interpretação
Horário de atendimento:	Seg. 9 às 12 horas	Sala: Professores – bloco 1 V
Objetivos gerais: Promover uma espaço propício à uma vivência prática sobre a interpretação do ator, com ênfase no estudo sobre a ação física no contexto do teatro contemporâneo.		
Objetivos específicos: - Trabalhar a expressividade do corpo e da voz; - Subsidiar o ator para o desenvolvimento de um treinamento de preparação e aprofundamento técnico. - Promover práticas de criação com ênfase na dramaturgia do corpo - Aplicar um conjunto de procedimentos voltados para o aprimoramento dos elementos técnicos de criação do ator. - Incentivar e encorajar a montagem de cenas a partir do material expressivo do ator		
Ementa: Técnicas de interpretação com base nas investigações sobre a <i>ação física</i> no trabalho do ator, fundamentadas nas releituras práticas das obras de pensadores e encenadores do teatro contemporâneo.		
Conteúdo programático: - Potencialização da expressividade do corpo - Estudo do movimento expressivo - Fragmentação, impulso e célula expressiva - Estudo sobre ação física - Partitura de ações - Dramaturgia do corpo - Ação física em contexto de representação: conceitos e procedimentos práticos - Perspectiva da atuação no teatro contemporâneo - Estudo dirigido de improvisação - Composição de cenas teatrais		
Cronograma de trabalho: Aulas de agosto a setembro: aulas práticas para a aplicação dos procedimentos e princípios da ação física; Aulas de setembro a outubro: treinamento e aprofundamento dos materiais práticos produzidos nas aulas anteriores; Aulas de novembro a dezembro: finalização das atividades, ensaios e apresentações dos exercícios finais da disciplina;		
Critérios de Avaliação: <ul style="list-style-type: none"> • Avaliação Sistêmica: participação e dedicação em sala de aula; • Desenvolvimento do aluno ao longo do desenvolvimento da disciplina; • Avaliação das transformações ocorridas no decorrer do processo de trabalho; • Apresentação de trabalhos práticos e/ou teóricos; 		
Bibliografia: ASLAN, Odete. <i>O ator no século XX</i> . São Paulo: Perspectiva, 1994. ARTAUD, Antonin. <i>O Teatro e o Seu Duplo</i> . 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.		

BABLET, D.; JACQUOT, J. *Le lieu theatral dans la société moderne*. Paris: CNRS, 1969.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas : UNICAMP, 1991.

BONFITTO, M. *O Ator Compositor – As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. *O ponto de mudança*. 40 anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURNIER, Luiz Otávio. *A Arte do Ator – Da Técnica à Representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1999.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

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

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2000.

MEICHES, Mauro. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: BECA, 2001.

_____. *Um ator errante*. São Paulo: BECA, 1999.

RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. London; New York: Routledge, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SÁNCHEZ MARTÍNES, José antônio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A criação do papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

Local e data

Professor (a)
Fernando Manoel Aleixo

ANEXO 2

ROTEIRO DO TEXTO DO ESPETÁCULO
TRANSPARÊNCIA DA CARNE

Transparência da Carne

Intérpretes-criadores: Ana Carolina Mundim e
Fernando Manoel Aleixo

Dramaturgia: João Nunes e
Maurício de Almeida

Trilha Sonora: Ignácio de Campos

Vídeo-arte: Elinaldo Meira

*“Transparência da Carne” foi representada pela primeira vez em
Campinas a 18 de julho de 2007, no Espaço Cultural República Cênica.*



Personagens

Personagem 1: Traficante de drogas

Personagem 2: Usuário de drogas que deve algum dinheiro ao seu fornecedor.

Abertura

Apresentação das partes do corpo e leitura de manchetes de jornais.

Personagem 1 – Aumenta o número de vítimas de bala perdida.

Cena acontece nos arredores de um algum lugar ermo de uma grande cidade. Estamos na Guerra do Tráfico no Brasil. O Personagem 1 é atingido por uma bala. É noite. Ele cai ferido, gemendo de dor. Personagem 2, um tanto assustado, corre para socorrê-lo.

Plano Real

Personagem 2 – (examina-o rapidamente e grita) ...Ai, meu Deus, o que foi que eu fiz?
O que foi que eu fiz?

Personagem 1 – Me ajuda aqui. Tá doendo...

Personagem 2 – Você tá bem? Fale comigo.

Personagem 1 – (gemendo) O que aconteceu?

Personagem 2 – Não sei... acho que você levou uma bala perdida...

Personagem 1 – Onde me pegaram?

Personagem 2 – Aqui, na região do estômago... foi tudo muito rápido! A bala veio da direção daquele prédio...só ouvi o barulho e você caiu.

Personagem 1 – Não consigo mexer as pernas.

Personagem 2 – Calma, fica quieto aí. Não tente mexer nada. Mas sua perna tá legal, o ferimento é no estômago...agüente firme. Só um pouco. E agora? O que vou fazer?

Personagem 1 – Tá começando a ficar escuro.

Personagem 2 – Calma, calma. Não morre. Preciso fazer alguma coisa. Não posso fugir.

Personagem 1 – O que é isso?

Personagem 2 – Não é nada.

Personagem 1 – ...você viu na TV? Quando as drogas chegam no ponto...na boca de fumo...eles soltam um monte de rojões. Às vezes, parecem fogos de artifício, mas não são... (ele pára)

Personagem 2 – Continue falando...

Personagem 1 – Quem é você?

Personagem 2 – (assustado) Ninguém.

Personagem 1 – Ninguém? Andando por aqui sozinho a essa hora? (ri ironicamente)

Personagem 2 – Ninguém, cara.

Personagem 1 – O que está acontecendo? Que barulho é esse?

Personagem 2 – O que vou fazer com esse cara? A culpa foi minha, essa bala era pra mim. Mas eu disse que “ia” pagar...

Personagem 1 – ...o trem...o barulho do trem não sai da minha cabeça...

Personagem 2 – Do que você está falando?

Personagem 1 – Lembra? A gente sendo levado feito gado no trem?

Personagem 2 – Do que trem você falando?

Seqüência coreográfica. Ana faz cena do corpo ferido com dedos em cima da mala. Fernando pega as malas e anda acompanhado de Ana, que rasteja.

Personagem 2 – Nunca um adeus ao trem foi tão despedida na ida ao não sei.

Nunca um trilho foi tão distante da humanidade que tornou-se incapaz da volta.

Nunca pares de olhos foram tão pouco iluminados porque a poeira não lhes permitia brilhar.

Nunca blocos de gente foram tão pouco gente.

Arianos, judeus, negros, brancos, amarelos, crianças, homens, mulheres, velhos, ricos, pobres, papel queimado.

Massa de bolo a dar de alimento a severos bigodes enquanto menos massa porque raquítica cor.

E também, findos futuros bigodes, porque derrotada vida em só.

Plano da alucinação – Trem

(Estamos na Segunda Guerra/Holocausto)

Personagem 1 lê trecho do texto de Peter Weiss, “O Interrogatório”

Personagem 2 levanta cantando e escreve no quadro: “Um cantiga de mãe desconhecida cai em ouvidos mortos num céu cinzento e vazio”.

Dança das botinhas.

Personagem 2 – Crianças mendigavam e brincavam nas ruas na esperança de enganar mais um dia a morte.

Entra marcha, coturno e botinhas marcham juntos até botinhas serem derrubadas.

Personagem 2 – Quando eu era criança eu tinha um sonho. Sonhava em ser cachorro, porque nos cachorros os guardas não batiam.

Plano Real

Personagem 1 – Acho que não vou agüentar. Tô com sede, me ajuda

Personagem 2 – Agüenta mais pouco. Vou conseguir ajuda, você vai ficar bem. Não durma...fale comigo...me conte o que você faz da vida...

Personagem 1 – Eu faço muita gente feliz

Personagem 2 – Ah, é? Como assim?

Personagem 1 – Eu dou o que todo mundo quer, faço o bem...

Personagem 2 – (nervosamente) Então, mais um motivo para você continuar vivo.

Personagem 1 – Mas acontece que é uma guerra.

Personagem 2 – Que guerra? Você fala como se tivesse estado numa guerra, sei lá onde...

Personagem 1 – E estou.

Personagem 2 – Você está delirando. Isso tudo está confuso...

Personagem 1 – É muito simples: existe uma bala guardada para cada pessoa. Hoje foi a minha. Mas a sua vez irá chegar. Não tem como evitar.

Personagem 2 – Pára de falar besteira. Tenho que cair fora daqui, não tenho nada com isso...

Personagem 1 – Tem sim...

Personagem 2 – (nervoso) Aquela bala não era pra mim!

Personagem 1 – Bala, revólver, canhão... Eu adoro livros, filmes e histórias de guerra. Tudo o que tem a ver com ela...é por isso que eu sei...

Personagem 2 – Você não sabe, nunca teve em uma...

Personagem 1 – Eu vivo no meio de uma guerra...

Plano da Alucinação

(Estamos na Guerra de Ruanda)

Personagem 1 – Que mais você quer que eu diga? Não basta olhar em meus olhos e ver que não sobrou muito? Veja a confusão que me restou. Era apenas desconcertante. Uma cidade dura e áspera feita a terra batida de suas ruas. Olhos me espreitavam com pupilas ocas enquanto eu andava pelas ruas irregulares de Ruanda. E eu podia sentir sob os pneus dos carros os corpos que serviam de asfalto, os corpos que não eram mais corpos, mas peles estiradas como tapetes. Estranho...pessoas caminhavam pelos cantos indiferentes à rua, atentas apenas às sacolas que carregavam, ao desconforto do calor que se impunha. E ninguém olhava para o céu além das crianças que empinavam pipas. Mas todos ouviam os rádios dependurados nas janelas abertas.

Personagem 2 – Somos mais, para além do verbo, muito antes da ação. Estávamos aqui tão logo a criação do tudo, tão antes do início que por si só era o próprio verbo. E agora, abaixo de nós, o próprio mundo só é mundo graças à ação de nossos braços mais fortes que a força, de nossas unhas mais afiadas que o corte.

Personagem 1 e 2 – Há corpos mortos em todas as ruas, mas os vivos não os vêem, pois estão com suas visões voltadas para dentro. Eles sabem que poderão ser eles amanhã.

Retalhos de mim mesma dilacerados em montes

Montes de cidades, de entulhos, de entranhas, de existência

Esparramados em destroços de uma vida sem escolha

Restos de risos, sobras de sonhos

Sombras

Em pó

Deixam-se os olhos para chorar

No entanto, é sem choro ou lágrima que os sinais de sofrimento são apagados.

Ou a dor e o desconcerto são eternos?

Montes de sobras e sombras e sustos

Num mosaico de horror e silêncio e soluços

Lençol e sombras.

(Estamos na Guerra de Canudos)

Personagem 1 – Ainda hoje, tanto tempo depois, trago na memória imagens que, parece, nunca mais vão se apagar: corpos de crianças, mulheres e homens mutilados e empilhados uns sobre os outros, transformados num grotesco monte de lixo. Não havia qualquer ato de compaixão e misericórdia que se deve ter para com os mortos. Tudo obedecia ao ritual macabro de ser prático e insensível diante de um espetáculo digno de repúdio sob qualquer aspecto. Jogados como se fossem animais, era possível ver detalhes repugnantes: rostos contraídos, sangue a escorrer pelos narizes e bocas, peles sujas e machucadas, olhos opacos. Corpos lacerados, transportados aos montes para as valas comuns, onde eram enterrados como se pudessem ser apagados da memória, como se nunca tivessem existido.

Não queríamos nada desta vida. Éramos um povo unido que almejávamos a terra prometida, que imaginávamos que um dia o sertão fosse virar mar. Mas depois que os soldados mataram, dia após dias, de todos os habitantes da pequena cidade governada por um homem santo sobraram quatro pessoas: “Um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados”.

Plano Real

Personagem 1 – (gemendo) Tô sentindo frio

Personagem 2 – Você tá perdendo sangue, tá delirando! Preciso ligar pra ambulância.

Personagem 1 – Não vai ligar pra ninguém, tá me ouvindo?

Personagem 2 – Mas você está ruim, cara. Eu estou com medo...

Personagem 1 – Eles vão chegar logo.

Personagem 2 – Você não tá entendendo. Eles querem me acertar, eu preciso dar o fora daqui. Tô devendo uma grana. E você sabe, traficante não dá descanso.

Personagem 1 – Não dão descanso, é?

Personagem 2 – São uns desgraçados. Esses caras não são humanos, eles matam sem pensar...

Personagem 1 – Mas se você está devendo tem que pagar...

Personagem 2 – Qual é! Só pego umas de vez em quando.

Personagem 1 – Tô ficando tonto outra vez...

Personagem 2 – Vou chamar uma ambulância e cair fora.

Personagem 1 – Não vai chamar ninguém! Fica aqui que eles estão chegando...

Personagem 2 – Você tá ficando maluco. Preciso ir pra casa, tenho família, minha mãe está me esperando...

Personagem 1 – ...Minha mãe...que saudade da minha mãe...

Plano da Alucinação

(Estamos numa guerra sem nome/A escravidão negra)

Personagem 2 – A imagem mais forte que tenho de minha mãe, remonta dos meus quatro ou cinco anos. Eu era apenas uma criança nascida nos confins do continente africano. Lembro-me de que ela me colocava no colo e quase me

obrigava a dormir. Talvez porque fosse cedo ou quem sabe porque eu ainda dispunha de muita energia para gastar, o fato é que eu não queria dormir. Então ela me olhava com aqueles penetrantes olhos negros e eu me sentia hipnotizado e me aconchegava no colo e me ajeitava entre seus braços. Não estou certo se havia canção de ninar ou histórias que antecediam o sono. Acho que não, mas não havia necessidade. Bastava que me sentisse acolhido entre seus seios e sentisse suas mãos acariciar minha cabeça, mãos que passeavam sobre minha testa e envolviam meu cabelo. Acho que ela sussurrava algo como ‘dorme, meu filho’ ou ‘dorme, querido’. E eu me entregava sem receios, completamente relaxado, a zombar dos meus medos que iam rapidamente embora. Ainda ficava, aqui e ali, a escutar os pios de pássaros noturnos, o estalido da madeira que queimava no fogão, e a brisa que tocava as árvores e mexia com as folhas. E, então, não me restava senão mergulhar na imensidão do sono, a procurar sonhos para sonhar, e a concluir que dormir era como estar no céu. Só assim que descobri o que era a saudade, muito depois de me embarcarem num navio, atravessar o Atlântico e aportar no continente americano para servir de escravo ao homem branco. Só assim, também, descobri o que era a raiva.

(Estamos no massacre de curdos no Iraque)

Personagem 1 – Não havia nada sobre a terra. Mas debaixo dos meus pés estava a esperança de não ser demorada a digestão da vida. Aquele era um deserto grávido de uma infinidade de fetos mortos. E por isso mesmo meus passos eram desconfiados. Eu tinha uma pá e um sopro de voz que sussurrava o constante imperativo de que eu deveria cavar. No entanto, eu resistia. Mas pisava suavemente naquela terra fofa do Iraque, e me detia ao som de tiros e escavadeiras.

Personagem 2 – São sempre os severos bigodes que escondem numa cova rasa seus estragos. E mesmo depois de enforcados continuam vivos, comandando tratores que plantam as sementes que nunca chegarão à superfície. Cave. Retire grão a grão para podar a idéia de que debaixo da terra tudo é vida.

Personagem 1 – Eu não podia ter mexido um dedo sequer. Mas de uma só vez meus joelhos afundaram na terra e me coloquei a cavar com as próprias mãos. Eu deveria extirpar da terra o substrato apodrecido e guardar debaixo das unhas um pouco da raiva que contaminava tudo. Eu cavei. E encontrei a aterradora escuridão de crânios inexpressivos. Continuei a cavar. Meus braços formigavam, pois era mesmo como se eu estivesse a cavoucar um formigueiro. Eu estava tomado.

Os dois abrem o lençol e começam a caminhar. Vídeo é projetado no lençol.

Plano Real

Personagem 1 – Me ajuda. Não posso morrer agora...tenho muitas coisas pra fazer ainda.

Personagem 2 – Eu também.

Personagem 1 – Olhe, parece que cidade está mais bonita... as luzes nunca foram tão coloridas... piscando como se fossem estrelas... você está vendo?

Personagem 2 – Eles vão me matar, sem essas de luzes.

Personagem 1 – Onde estamos? Estou ouvindo um barulho...

Personagem 2 – São tiros, cara.

Personagem 1 – São estrelas saindo do meu estômago, não são?

Personagem 2 – Pára com isso!

Personagem 1 – Só eu poderia ajudar, a gente precisava de mais grana... As sirenes...

Personagem 2 – Alguém deve ter chamado uma ambulância

Personagem 1 – Preciso fugir (tentando levantar).

Personagem 2 – Fugir do quê?

Personagem 1 – Da polícia que está vindo.

Personagem 2 – Você... você é um traficante?

Personagem 1 – Se a policia me pegar eu morro, tá entendendo? Isso aqui é uma guerra.

Personagem 2 – Não atira em mim, vou pagar sua grana...

Personagem 1 – Fica quieto, não chama a atenção assim!

Personagem 2 – Vocês se matam pelos pontos de droga, todo mundo sabe. Foi você quem começou o tiroteio. Não tenho nada a ver com isso.

Personagem 1 – Pessoas como você sustentam esta merda. O tiro era pra você também.

Personagem 2 – Eu não sou que nem você.

Personagem 1 – Você é pior. Finge que não tem nada a ver com isto... Presta atenção (geme). Você está nessa tanto quanto eu. Todo mundo está. Pegue esta arma e fuja. Num guerra ninguém pergunta antes de atirar.

Plano que não é nem o real nem o alucinatório

O que seria a amizade senão uma invenção do ser humano para sentir-se menos só? O poder inventou seus amigos. Milhões deles. O povo, carente, compactuou com sangue, assim como fazem as crianças ao furarem seus dedos e os unirem em um laço de vida. Vida que lhes custou morte e a outros tantos sem culpa e sem solidão.

O que resta depois de um tiro ou dois? O que há depois do fim? Talvez nem sequer haja fim, pois tudo continua numa marcha monótona rumo ao indizível. Do sol entre as ruínas da guerra sobra a beleza que, por ser tão contraditória, é mais bela. E as ruínas que se impõem ao sol, por serem tão emblemáticas, são mais ruínas. E depois tudo continua impassível, como se o silêncio fosse a única continuidade possível. Ou impossível, não sei.

Não há muito que perguntar a um tiro ou dois. De nós pouco sobra, o inevitável fim da carne deixa para a terra apenas o que fomos. E é preciso um grande esforço para se encontrar algo no sol entre as ruínas, na história escrita nos corpos que não existem mais, pois a vida se esconde nas brechas do improvável.

Entram as estruturas com roupas rasgadas

Camila Fernandes Vasques, 14 anos. Esfaqueada 15 vezes no abdômen. Era prostituta e estava grávida de 2 meses.

Juscelino Tavares, 83 anos, aposentado. Quando soube que o filho tinha sido seqüestrado, teve ataque cardíaco fulminante.

Larissa de Pádua, 1 ano, 4 meses, 2 dias. Foi estrangulada pela própria mãe.

Landino Ngabu, 27 anos. Levou quatro facadas num ataque ao centro de Ruanda. Era mecânico.

Michel Selak, 22 anos. Morreu na guerra da Palestina.

Leandro Ricardo Alves, 12 anos, 1 mês, 5 dias. Batia carteiras e vendia balas no semáforo. Morreu atropelado.

Abdel Mustafá Mahni, 44 anos. Fuzilado num deserto ao sul do Iraque. Era curdo e vendia tapetes.

Alexandre Gomes, 18 anos. Morreu enquanto assaltava um banco.

ANEXO 3

CRÍTICA DO ESPETACULO *TRANSPARÊNCIA DA CARNE*

FONTE: CAFIEIRO, Carlota. A violência de cada dia. *Correio Popular*. 18 de julho de 2007, Caderno C, p. C8.

A violência de cada dia

/ TEATRO /
República Cênica
estréia hoje o
espetáculo
*Transparência
da Carne*

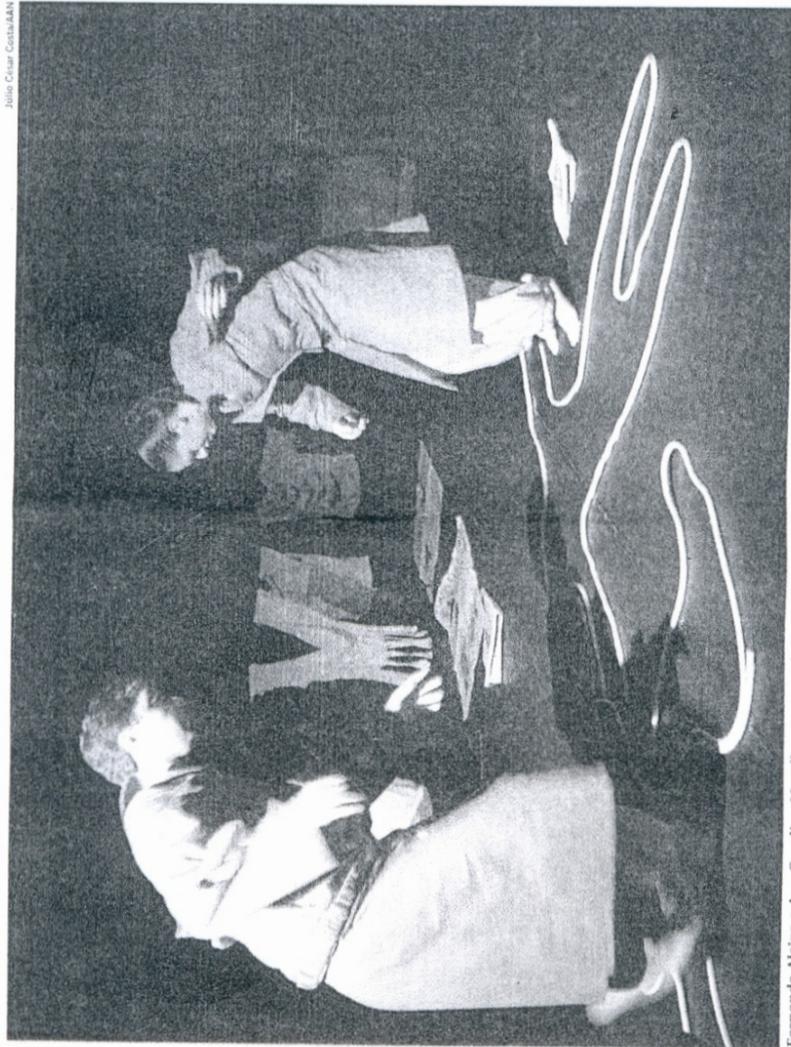
Carliota Calferio
DIRETORIA DE CULTURA
carliota@rac.com.br

Dos navios-negreiros vindos da África para o Brasil até fins do século 19, aos vagões de trem repletos de judeus desviados para os campos de concentração alemães em meados do século passado; das botinas dos soldados do 3º Reich às botinas dos soldados da Polícia Militar subindo os morros cariocas, a violência é sempre a mesma. Espectáculo-mosaico ou caleidoscópico, *Transparência da Carne* — que o grupo República Cênica estréia hoje em Campinas — trata de maneira delicada e poética da facilidade do ser humano em produzir dor e sofrimento, independentemente da época e do lugar.

Texto é de autoria de João Nunes e Maurício de Almeida

Resultado de uma série de oficinas coordenadas pelo grupo e outros colaboradores ao longo do primeiro semestre, o espetáculo é protagonizado pelos iníerpretes-criadores Ana Carolina Mundim e Fernando Aleixo, e conta com dramaturgia de João Nunes (editor-assistente do *Caderno C*) e Maurício de Almeida. Multimi- dia mistura vídeo, dança e tea-

Jilke César COSTA/AN



Fernando Aleixo e Ana Carolina Mundim em cena de *Transparência da Carne*; montagem tem cerca de uma hora de duração

tro de sombras para contar sobre os instantes finais da vida de um homem atingido por uma bala perdida, na rua de uma cidade qualquer. Ao perder muito sangue, o personagem sofre alucinações e faz uma viagem através do tempo e das guerras.

Com cerca de uma hora de

duração, o espetáculo traz poucos elementos no palco, como malas de viagem, cordões, botinas e uma lousa, além de uma interessante instalação feita de camisetas brancas revestidas de gesso, que ganham volume, como vestígios dos corpos que abrigaram. Espalhada pelo palco,

a instalação ganha sentido nas mãos dos atores, no final do espetáculo, e encerra muito mais que "corpos transparentes". O figurino concebido por Bukke Reis e confeccionado por Maria Nazare Mundim é versátil e faz referências sutis às roupas de presos em campos de concentração.

Texto
A dramaturgia criada por João Nunes e Maurício de Almeida mistura o texto narrativo à poesia, provocando imagens naturalmente do espectador, que "viaja" com os personagens para tantas guerras, declaradas ou não, abordadas no espetáculo. Nunes conta que o grupo iria

SAIBA MAIS

- ✓ **O quê:**
Estreia do espetáculo teatral *Transparência da Carne*, do grupo República Cênica
- ✓ **Quando:**
Hoje, amanhã, sexta, sábado e dia 22/7, 20h
- ✓ **Onde:**
Rua Américo de Moura, 124, Taquaral, paralela à Avenida Barão de Itapuru, 32095-8503
- ✓ **Quanto:**
R\$ 10,00 e R\$ 5,00 (estudantes e idosos). Recomendado para maiores de 15 anos

abordar somente o tema do Holocausto, partindo da peça *O Interrogatório*, de Peter Weiss, mas quando consultado pelos atores, sugeriu que o texto tratasse também de outros conflitos. Nunes participou ativamente do processo de criação, coordenando a inclusão a oficina *Roteiro Dramatúrgico: do Tema à Poética Teatral*, com intervenções de Lígia Tourinho.

Desenvolvido com apoio do Edital do Fundo de Investimentos Culturais de Campinas (Ficc), da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), o espetáculo marca a inauguração da sala multiuso da República Cênica, em sua sede no Taquaral, com duas arquibancadas com capacidade para cerca de 80 pessoas, além de camarim e mesas de som e iluminação. O espaço é resultado de dez anos de investimentos feitos pelo grupo formado pela bailarina e atriz Ana Carolina Mundim e pelo ator Fernando Aleixo.

ANEXO 4

IMAGENS DO ESPETÁCULO
TRANSPARÊNCIA DA CARNE:

CARTAZ, FOLDER E FOTOS



apresenta:

Espetáculo Teatral

Transparência da Carne

18 a 22 de julho de 2007

Horário: 20h

Local: Espaço Cultural República Cênica
Rua Américo de Moura, 124 - Taquaral
(paralela à Av. Barão de Itapura)

Ingressos: R\$ 10,00 (inteira), R\$ 5,00 (meia).

Informações: (19) 3295-8503

Recomendado para maiores de 15 anos



Foto: Gráfico: Ivan Avellar

Cartaz do espetáculo

Transparência da Carne



O Grupo

O República Cênica é um grupo de pesquisa que concentra suas investigações nas linguagens do teatro e da dança contemporânea. Nos estudos artísticos desenvolvidos pelo grupo são priorizados os processos de instrumentalização do intérprete - sua capacidade técnico-criativa - dimensionados na esfera da construção da linguagem poética.

Desde a sua origem, no ano de 1997, na cidade de Campinas, os pesquisadores do grupo desenvolvem investigações artísticas e científicas amparadas por bolsas de pesquisa de órgãos como o CNPQ, CAPES e FAPESP. São estabelecidos, também, vários intercâmbios nacionais e internacionais por meio da aplicação de cursos de formação e das participações em festivais e congressos de arte.

Como resultado deste conjunto de atividades e pesquisas elaboradas, o grupo possui um repertório de espetáculos e cursos de formação nas áreas de teatro e dança, onde são desenvolvidas as metodologias alcançadas em seus estudos. Dentre os espetáculos produzidos, podemos destacar: A Fábula da Morte Rubra, A História que Eu contei... (patrocinado pela Petrobrás), Voz Mercê; Reminiscências; Ambulante; Entre Goivas e Cinzel (parceria com a Oficina Cultural Hilda Hilst); Sobre caviar, chucrute e chuleio (apoio PAC/ Quadra Pessoas e Ideias); Transparência da Carne (apoio FICC).

Outra meta predominante no trabalho do Grupo República Cênica é a ação permanente de integração social da arte e a formação de público. Neste sentido, o PADES (Projeto Artístico para o Desenvolvimento Social), desenvolvido desde 2001, é preciso no atendimento de comunidades com especificidades sociais.

O projeto

Do naco ao mosaico II: Interrogando a memória do corpo - projeto desenvolvido com apoio do Edital FICC (Fundo de Investimentos Culturais de Campinas) consistiu em um conjunto de atividades culturais, que compreendiam o oferecimento de três mini-cursos para o público em geral, visando a composição cênica do novo espetáculo do Grupo República Cênica, a partir de um processo colaborativo.

As oficinas ministradas, no primeiro semestre de 2007, foram: Vocabulário Poético do Ator: o teatro como poesia do corpo (Coordenação: Fernando Aleixo); Corpo Brasileiro: gesto, movimento e ação (Coordenação: Ana Carolina Mundim); Roteiro Dramatúrgico: do tema à poética teatral (Coordenação: João Nunes, com intervenção da convidada Lígia Tourinho).

Paralelamente aos cursos, o Grupo República Cênica estava em processo criativo e, periodicamente, compartilhava etapas desse percurso com os integrantes das oficinas e com outros parceiros, os quais interviem na construção do trabalho. Desse modo, o espetáculo foi construído em um sistema de intercâmbio artístico, que incluiu a participação dos seguintes colaboradores criativos: Lígia Tourinho; Eliete Bertoni e seus alunos do Colégio Objetivo Campinas; participantes da Oficina "Roteiro Dramatúrgico"; Luciano Gentile; Fernando Villar; Fátima Viegas; Valmir Perez; equipe técnica envolvida na criação do espetáculo.

Transparência da Carne foi construído coletivamente, visando a produção de um trabalho teatral sensível, lírico e comovente que fala sobre a vida e seu estado efêmero.

O 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.

Ficha Técnica

Intérprete-criadores:	Ana Carolina Mundim Fernando Manoel Aleixo
Dramaturgia:	João Nunes Maurício de Almeida
Trilha Sonora:	Ignácio de Campos
Figurino:	Bukke Reis Maria de Nazaré Mundim
Preparação Corporal:	Ana Carolina Mundim
Preparação Vocal:	Fernando Manoel Aleixo
Vídeo-arte:	Elnaldo Meira
Cenotécnico:	Célio Rampazzo
Desenho de Luz:	Fernando Manoel Aleixo Luciano Gentile
Fotografia:	Marcelo Verdial
Arte Gráfica:	Ivan Avelar
Instalação de Arte:	Parceria realizada entre República Cênica, Eliete Bertoni e Colégio Objetivo Campinas.

"O projeto da arte educadora Eliete Bertoni 'Apropriação e individualização no processo criativo', levou alunos do Colégio Objetivo de Campinas a apropriarem-se de roupas para criarem esculturas que geraram questionamentos e reflexões intra e interpessoais, enriquecendo a individualização de cada um. Por meio da parceria com o Grupo República Cênica esse processo continua vivo, contribuindo também com o processo de individualização da platéia do espetáculo *Transparência da Carne*."

Eliete Bertoni.

Agradecimentos

Colégio Objetivo Campinas; Colaboradores Criativos e Equipe Técnica;
DAP/IIA/UNICAMP; Marcelo Verdial (www.marceloverdial.com.br).

Contatos:

www.republicacenica.com.br
republica@republicacenica.com.br
Tel.: (19) 32958503 / Tel./Fax: (19) 32123691.

Folder do espetáculo

Transparência da Carne



foto: Marcelo Verdial

Transparência da Carne



foto: Marcelo Verdial



Transparência da Carne

Transparência da Carne



foto: Marcelo Verdial

Transparência da Carne



foto: Marcelo Verdial



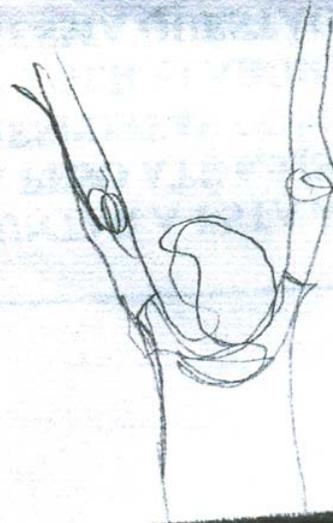
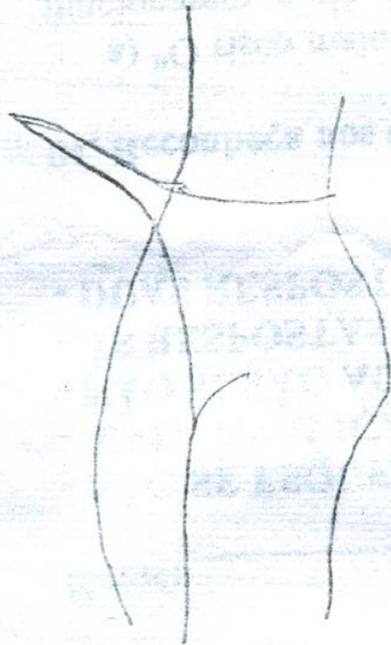
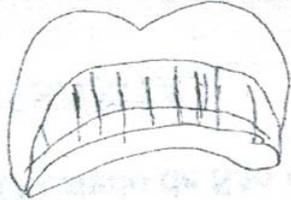
Transparência da Carne

ANEXO 5

CADERNO DE DESENHO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *TRANSPARÊNCIA DA CARNE*

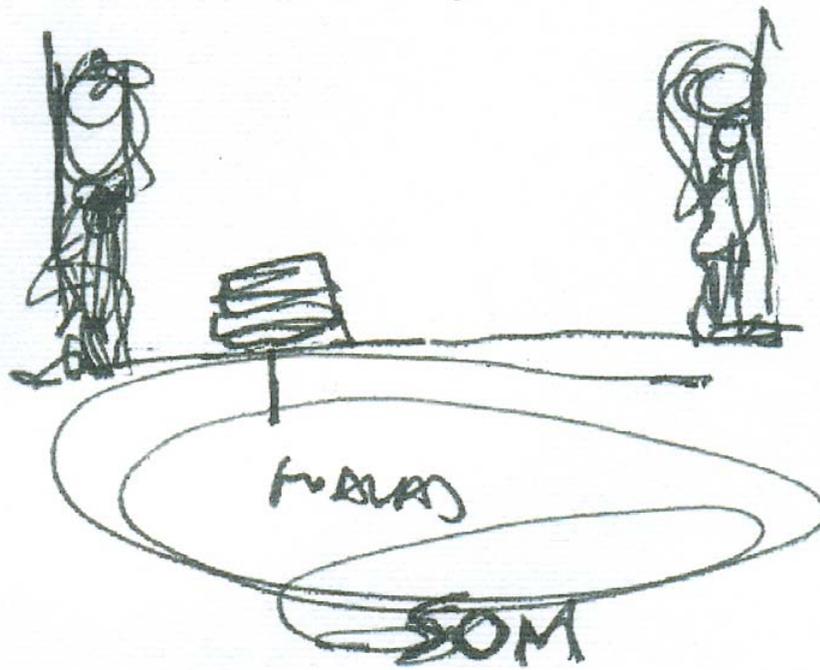
(Este caderno de desenho foi um material produzido pelo artista plástico Elinaldo Meira, como parte do processo de criação do Vídeo-Arte que compõe o espetáculo *Transparência da Carne*)

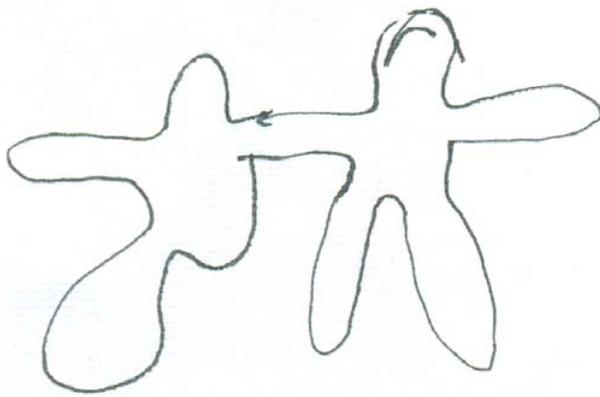
Transparência da Carne



30
EUNAKAO M-E-SA - JUNIZHO 2
EUNAKAO M-E-SA - JUNIZHO 2

LADOS OPOSTOS - per

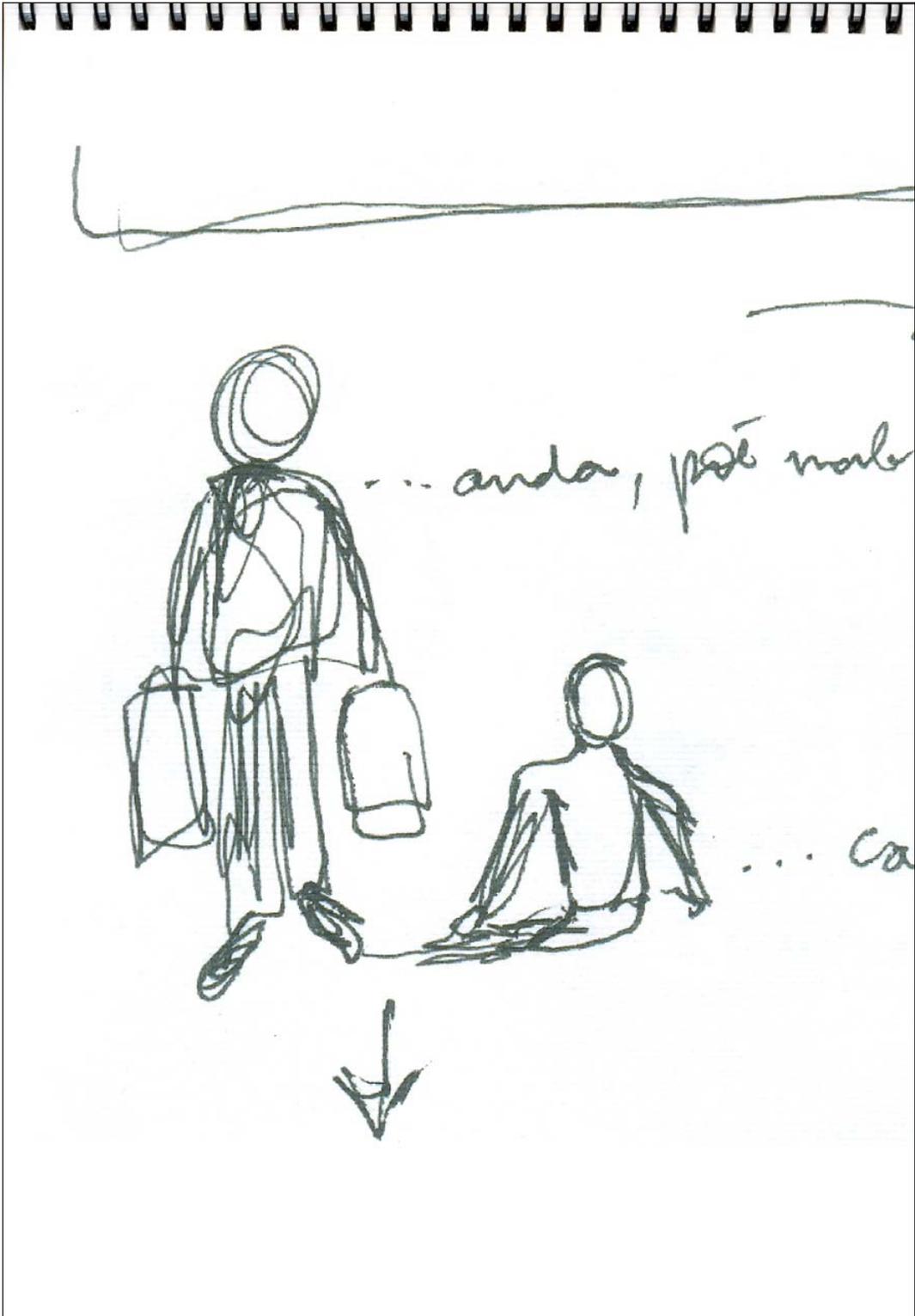




GRITAM POR
SOCORRO

FALAM QUE
ERAM FOGOS
DE ARTIFICIOS,
ERAM BALAS.

L + . . .





EM CAS PARTIS

Coner
rapatin

UMA ANST

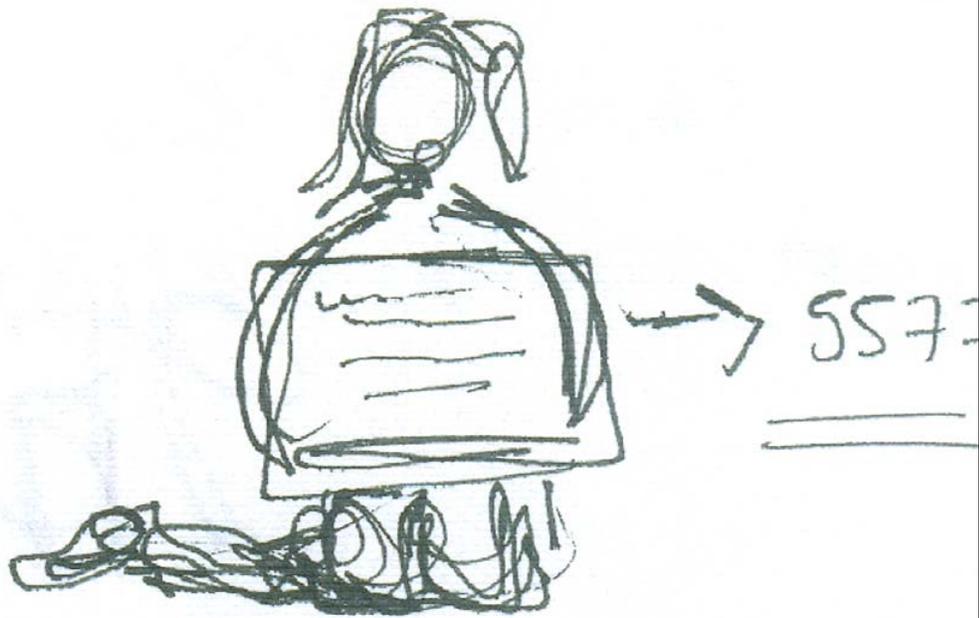
DESUNTA

EM OUVI

SODJ UT

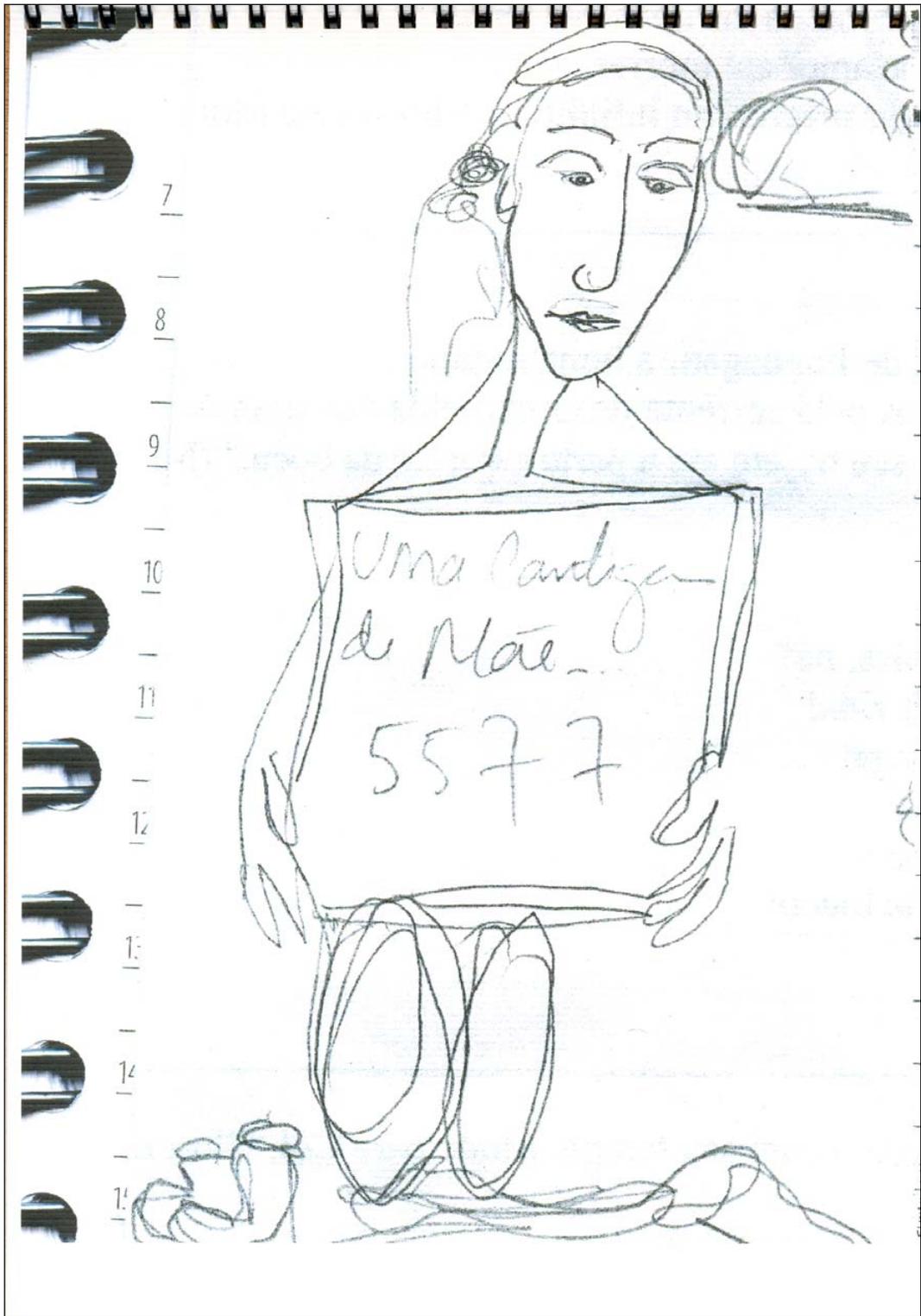
AN > ...

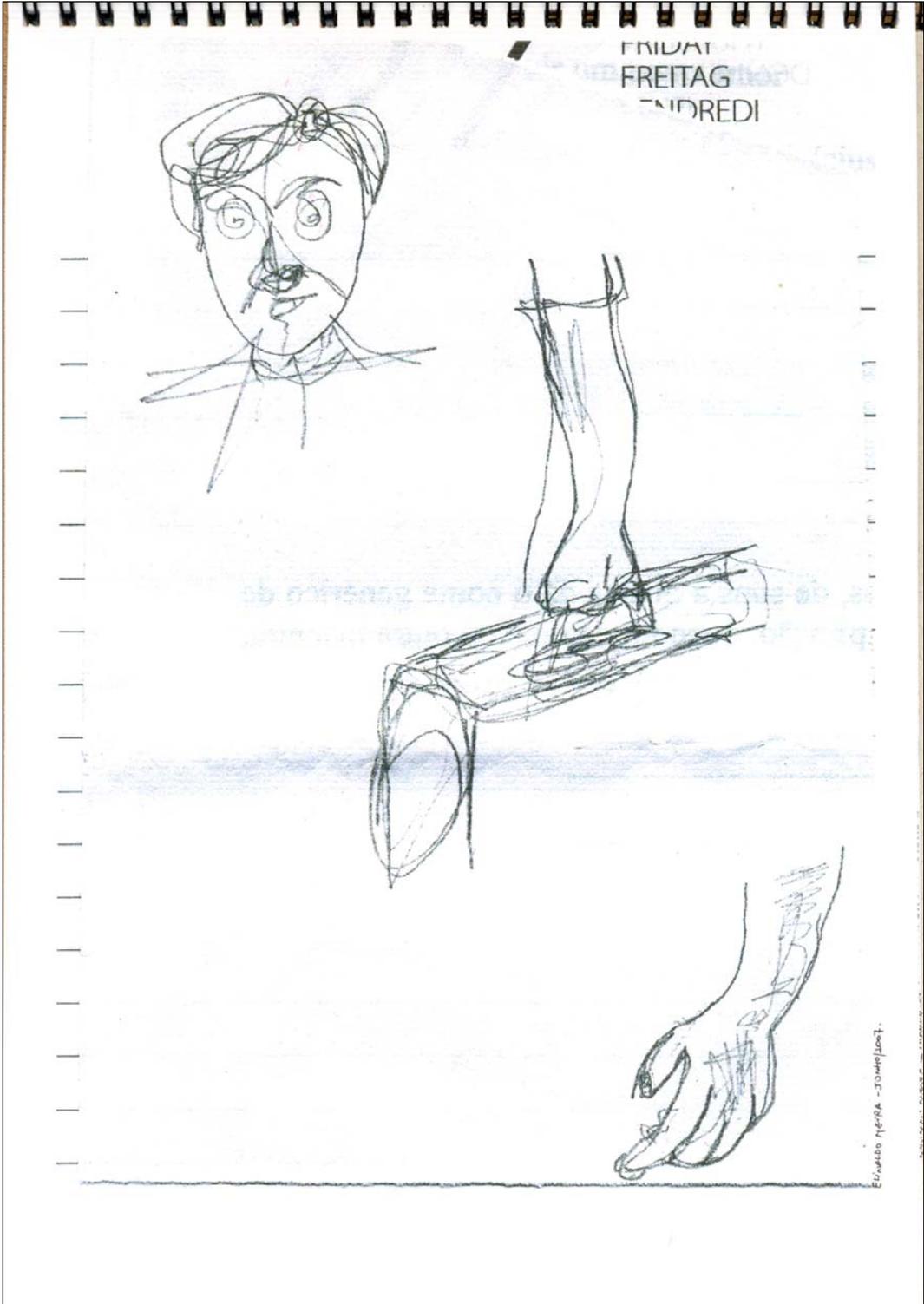
ANZERTO E UAZI

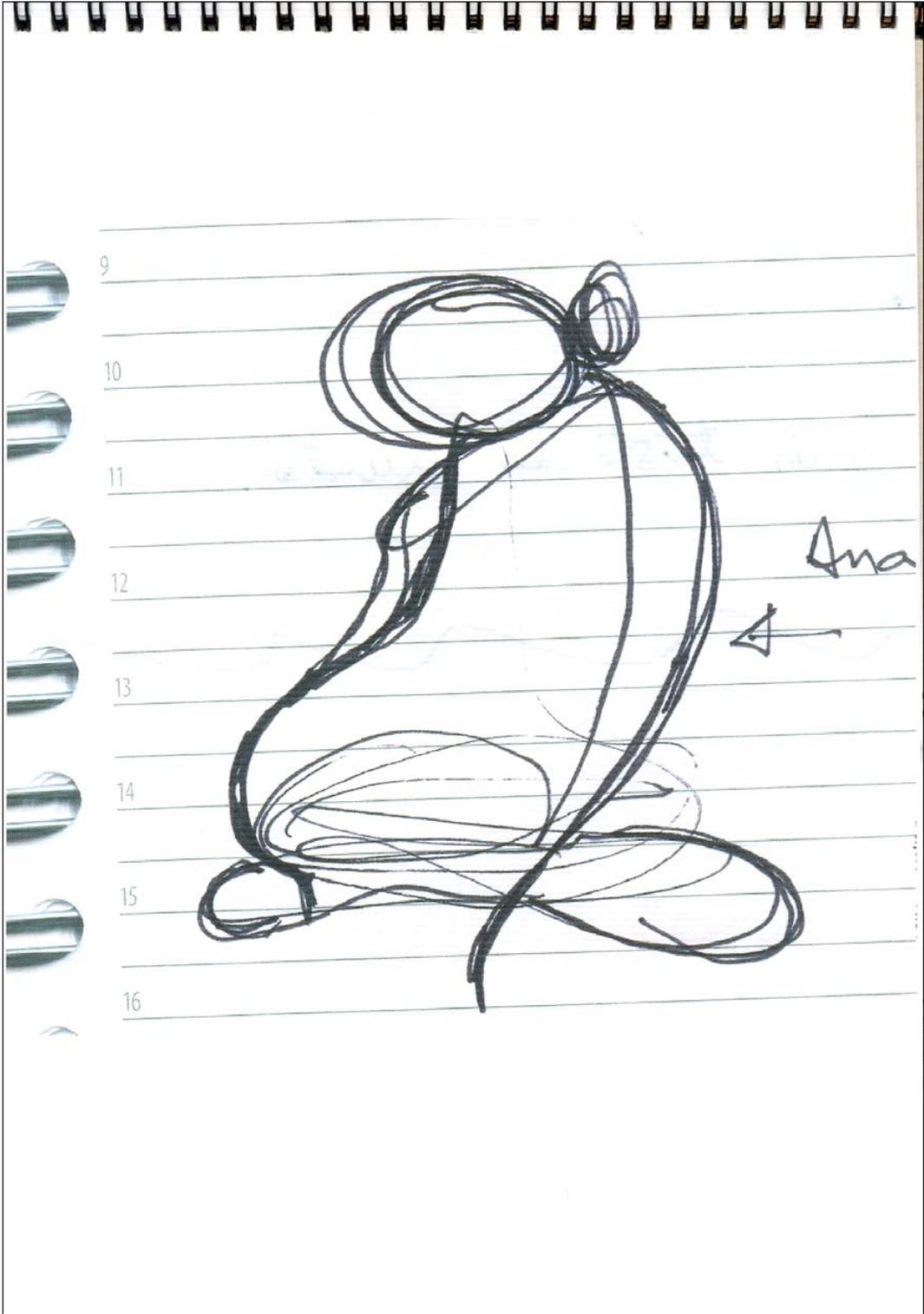


→ COTURNOS.

am e largarem 7

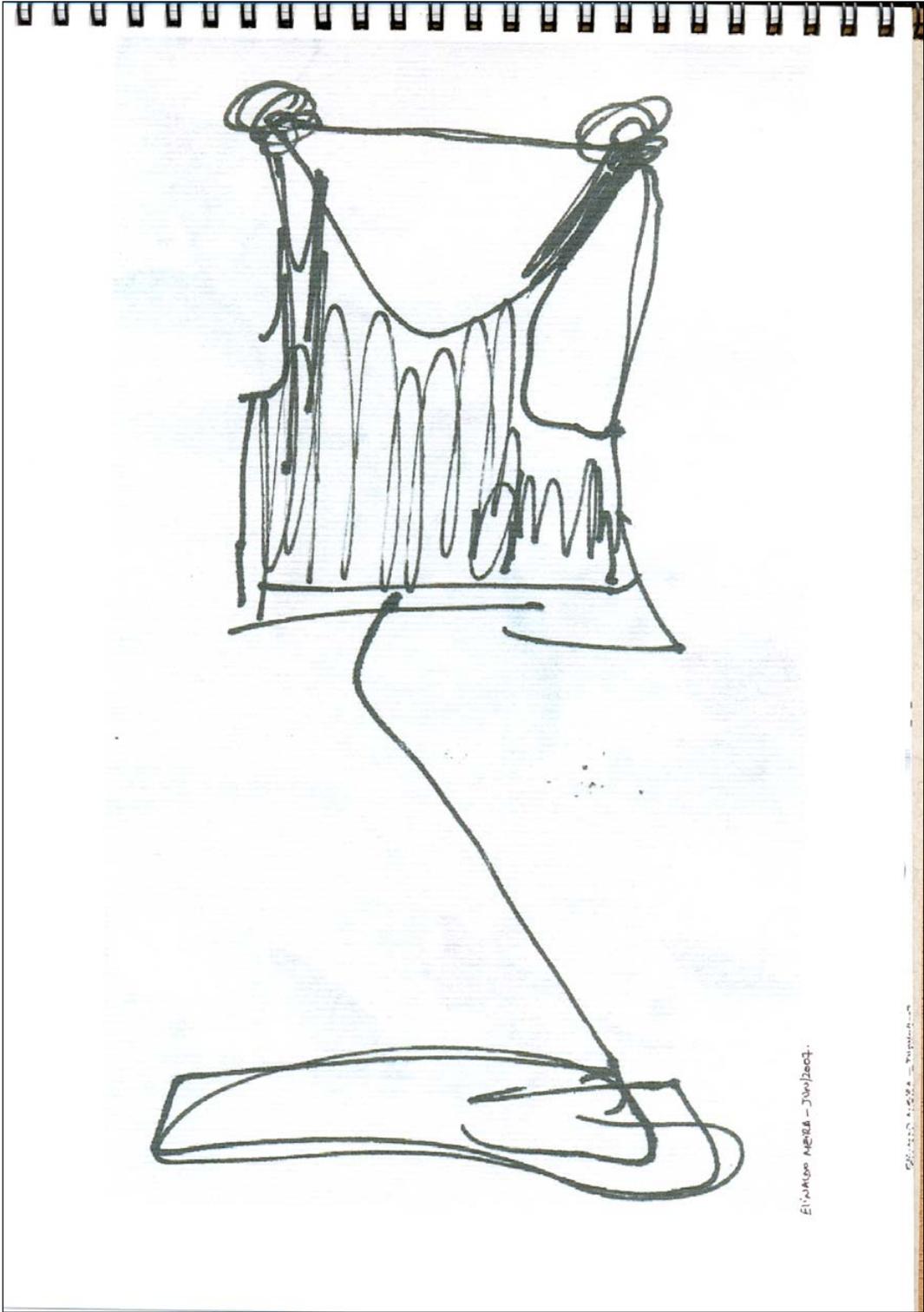








EDUARDO MÉRZA - 30/04/2007



Elvina MERA - Jov/2007

PROYECTO DE INVESTIGACION



