



A ORGANICIDADE DA PALAVRA  
NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

SILVANA BAGGIO ÁVILA

A ORGANICIDADE DA PALAVRA NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR

Porto Alegre

2010

SILVANA BAGGIO ÁVILA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UFRGS como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Mirna Spritzer.

Porto Alegre  
2010

# **FOLHA DE APROVAÇÃO**

SILVANA BAGGIO ÁVILA

## **A ORGANICIDADE DA PALAVRA NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR**

Dissertação de Mestrado  
Para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes – Artes Cênicas  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Banca examinadora:

- 1) Professor Doutor Gilberto Icle (UFRGS)
- 2) Professora Doutora Inês Alcaraz Marocco (UFRGS)
- 3) Professora Doutora Janaína Träsel Martins (UFSC)

Porto Alegre

2010

## AGRADECIMENTOS

À chegada de meu filho João (minha mais incrível criação), que, junto com este outro filho, trouxe a serenidade, dentre outros muitos sentimentos sublimes, para que este último pudesse existir.

Ao olhar artístico, crítico e questionador do Guilherme, que me fazia refletir e desenvolver meu trabalho com maior clareza, profundidade e precisão. À atenção e à escuta sobre os conflitos, ao incentivo e às conversas nos momentos de euforia e excitação suscitadas pelo trabalho e às muitas dicas que me renovavam; muito obrigada por pertencer aos diferentes universos que sou.

À minha querida orientadora Mirna Spritzer, pela constante presença, olhar atento e firme sobre meu trabalho, pela parceria e confiança que me trouxe a necessária segurança. Obrigada por proporcionar a cada encontro desses dois anos de pesquisa um momento incentivador pelas palavras orientadoras.

À Nair D'Agostini, pela disponibilidade e atenção à minha pesquisa, por compartilhar seu conhecimento e seu olhar preciso sobre o trabalho do ator. Pela presença transformadora em diferentes momentos de minha vida que me conduziu em minhas buscas pessoais.

Ao Maurício Guzinski, diretor criador do Grupo Experimental de Teatro de Porto Alegre, por possibilitar a experiência com sua prática de trabalho e dos profissionais envolvidos no projeto sobre o uso da palavra cênica. Aos membros do GET de 2008.

A minha querida amiga Michele Zaltron, pelas trocas de aflições à distância, pelo incentivo e carinho.

À Bia, pela atenção à teoria e à prática desta pesquisa.

À Mona e Rochele, pelo necessário olhar de fora sobre minha prática de pesquisa.

Ao Carlos Contreras, profissional excepcional que realizou o registro visual do trabalho prático.

À Aline e a Ju, por me inspirarem academicamente.

Aos professores e funcionários do PPGAC.

À turma de 2008.

Às professoras que compuseram a banca de qualificação e de defesa, Inês Marocco e Janaína Martins, e ao professor Gilberto Icle, por fazer parte da banca de defesa.

Aos meus pais e minha amada irmã.

Ao Cláudio Barros e Nina Célia.

A cada um de vocês, meus sinceros agradecimentos.

## RESUMO

Tendo como objeto de estudo a palavra no processo de criação do ator, esta dissertação reflete sobre a possibilidade de torná-la ação, a partir da mobilização dos elementos da ação física: atenção e imaginação, elementos fundamentais que se inter-relacionam para gerar a ação físico-vocal da palavra. A pesquisa estende-se à prática investigativa de novos procedimentos para a utilização da palavra no processo criativo do ator, evidenciando-a como elemento instigador tanto do imaginário do ator quanto do espectador. Para tanto, o trabalho prático foi realizado pela pesquisadora-atriz utilizando-se, em um primeiro momento, de exercícios com os cantos rituais aprendidos durante experiência no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e, em um segundo momento, sobre experimentações com os círculos de atenção apresentados por Constantin Stanislavski nos quais relacionou a palavra e a ação física. A autora cercou-se das obras teórico práticas de Grotowski e Stanislavski e dos referenciais teóricos de Bachelard, Damásio e Sara Lopes, entre outros.

Palavras-chave: Ator, Palavra, Ação Física, Atenção, Imaginação.

## **ABSTRACT**

### **ORGANICITY OF THE WORD IN THE ACTOR'S CREATIVE PROCESS**

Having as objective the role of the word in the actor's process of creation, this dissertation reflects on the possibility to turn this word into action, using as source the mobilization of the elements of physical action: Attention and imagination, fundamental elements that relate to each other to generate the physico-vocal action of the word. The research reaches the investigative practice of new procedures for the use of the word in the actor's creative process, making it evident as a provocative element both the actor's and the spectator's imaginary. To achieve this goal, the practical work was carried out by the researcher-actress, taking hold, in a first moment, of exercises using the ritual chants, developed during experience in the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, and, on a second moment, of experimentations with the circles of attention presented by Constantin Stanislavski, in which she related the word and the physical action. The author surrounded herself by Grotowski's e Stanislavski's practical and theoretical works and by the theoretical references of Bachelard, Damásio e Sara Lopes, among others.

Key words: Actor, word, action, physical, attention, imagination.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Dança-caminhada ( <i>Yanvalou</i> ) .....	p.60
Figura 2. Ação físico-vocal.....	p.76
Figura 3. A voz propondo estados.....	p.86
Figura 4. Improvisação com a palavra I.....	p.87
Figura 5. Improvisação com a palavra II.....	p.88

Todas as fotos presentes nesta dissertação são de Carlos Contreras.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS</b>	
1.1 A AÇÃO FÍSICA.....	14
1.1.1 A ação física no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.....	22
1.2 ELEMENTOS MOBILIZADORES DA AÇÃO.....	28
1.2.1 A Atenção.....	29
1.2.2 A Imaginação.....	33
1.3 A PALAVRA COMO AÇÃO.....	37
1.4 SILÊNCIO E ESCUTA.....	45
<b>2 UMA PRÁTICA CRIATIVA INDIVIDUAL.....</b>	<b>47</b>
2.1 O TREINAMENTO PSICOFÍSICO POR MEIO DOS CANTOS.....	50
2.2 CORPO-VOZ-PALAVRA EM AÇÃO.....	65
2.3 A PALAVRA EM AÇÃO: A CRIAÇÃO DE AÇÕES FÍSICO-VOCAIS NA RELAÇÃO COM O MATERIAL TEXTUAL.....	69
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>94</b>

## INTRODUÇÃO

O importante papel da palavra na arte da atuação evidencia um espaço de estudo sobre as questões relacionadas à sua apropriação pelo ator. A observação em diferentes espetáculos da palavra recitativa, carente de sentido interior, e a vivência na prática da dificuldade de levar à cena a palavra de um texto de forma orgânica, resultante de um corpo-voz-mente integrados na ação, trouxeram a necessidade de realizar um estudo sobre a abordagem da palavra no processo criativo do ator.

Que lugar ocupa a palavra nesse processo? Como abordar a palavra no processo criativo de forma que ela resulte orgânica ao ator? A palavra pode ser considerada um elemento criativo, servindo como estímulo para a criação? Como fazer da palavra um elemento não-recitativo no trabalho do ator? Que caminhos poderão me levar ao encontro dessa palavra orgânica? Cercada por constantes perguntas, meu olhar se voltou para o treinamento<sup>1</sup> corpo-voz e o processo criativo, onde, a meu ver, a palavra deveria agir como elemento criador.

Motivada pelas constantes perguntas e pela problemática detectada em meu próprio trabalho como atriz, busquei um caminho pessoal de treinamento que me conduzisse no processo de investigação na conquista da organicidade da palavra.

Muitos foram os mestres que contribuíram nessa minha busca pessoal, apontando as direções para prosseguir um caminho. Dentre eles, meus professores durante a graduação no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria: Adriana Dal Forno, Beatriz Pippi, Gisela Biancalana, Nair D'Agostini, Paulo Márcio Pereira e Rosane Cardoso; e os profissionais com os quais tive contato com suas práticas de trabalho por meio de oficinas, workshops ou demonstração de trabalho prático: Daniela Regnoli, Janaína

---

<sup>1</sup> O treinamento a que me refiro é definido no capítulo 2.1, O treinamento psicofísico por meio dos cantos.

Martins, Mario Biagini, Mirna Spritzer, Maurício Guzinski, Matteo Belli, Natalie Mentha, Julia Varley e Sara Lopes.

Durante o período como acadêmica do Curso de Bacharelado em Interpretação Teatral na Universidade Federal de Santa Maria, encontrei a necessidade de investigar a potencialidade criativa da palavra no processo de criação do ator.

Vivenciando a prática de um procedimento em que a palavra é abordada em um segundo momento à criação das ações físicas, percebia a ausência de uma experimentação com suas potencialidades criativas, provocadoras de imagens. Nesse procedimento, em que se objetiva encontrar a justificativa para a palavra por meio da ação física, há um espaço de experimentação em torno da precisão da ação antes de utilizá-la. Em meio a esse processo, evidenciava, em meu trabalho final, uma falta de intimidade com a palavra, deixando forte meu desejo de experimentar livremente suas sonoridades, inscrever formas no espaço, assim como meu corpo inscrevia.

O conhecimento de outro procedimento no que diz respeito à abordagem da palavra na criação do ator foi experimentado no curso promovido pelo Departamento de Artes Cênicas da UFSM, “A Voz como Produto do Corpo e a Fala Poética”, ministrado pela professora doutora Sara Lopes da UNICAMP-SP, que abordou a ligação dos elementos físicos da voz na construção do discurso, redimensionando o sentido e o significado da palavra.

A prática vivenciada nesse curso possibilitou a experimentação da palavra como material criativo e foi um dos focos da pesquisa teórico-prática que resultou na construção do espetáculo-solo “Obscenidades”, meu trabalho de conclusão do Curso de Bacharelado em Interpretação Teatral. Um dos pontos dessa pesquisa que despertou ainda mais meu interesse pelo seu aprofundamento foi a mobilização da atenção do ator por meio das imagens evocadas através da palavra explorada de maneira criativa.

Durante o período em que atuei como professora substituta no Departamento de Artes Cênicas da UFSM, meu interesse pessoal uniu-se aos

interesses dos alunos do curso e do mesmo departamento, possibilitando a criação das disciplinas “Ação Vocal” e “A Palavra na Criação do Ator”.

A disciplina “Ação Vocal” teve como objetivo identificar e explorar os elementos físicos na produção do som vocal (respiração, ressonadores, emissão sonora, articulação) assim como integrar o corpo-voz na criação de ações físicas e vocais em relação com o texto teatral.

A disciplina “A Palavra na Criação do Ator” buscou investigar as possibilidades expressivas da voz e da palavra na criação de imagens internas sustentadas como subtexto ao material textual, levando em conta a lógica e a coerência da fala em relação com o texto teatral.

A necessidade de prosseguir com essas investigações fez com que eu buscasse o conhecimento de outras práticas para dar suporte ao desenvolvimento de uma pesquisa. A experiência mais significativa deu-se pela vivência do treinamento realizado no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards na cidade de Pontedera, na Itália, no ano de 2007, por meio de uma sessão de seleção realizada em função do projeto *Artistry in Residence-Open Program*, coordenado por Mario Biagini.

No treinamento intenso realizado no período de uma semana, nesse centro de pesquisa, pude experimentar, nas diversas sessões com os cantos rituais, a construção da musicalidade do corpo no espaço, a relação orgânica do corpo-voz em movimento e a relação de contato entre os participantes. Pude vivenciar, nos exercícios físicos, a inter-relação orgânica entre os elementos atenção e imaginação, alguns dos que Stanislavski evidenciou como sendo fundamentais para o estabelecimento do ato criativo do ator.

Ao partir, então, de uma inquietação pessoal, ao ter vivenciado como atriz a dificuldade em levar à cena a palavra de determinado texto de forma orgânica, assim como da observação em diferentes atores e espetáculos dessa mesma questão, orientei meu projeto de pesquisa para o ingresso no Mestrado em Teatro da UFRGS, no sentido de investigar a relação ator-palavra no processo criativo.

O foco da pesquisa teórico-prática teve como propósito fundamental encontrar os meios que possibilitassem construir a organicidade da palavra durante o processo de criação do ator. Através da experimentação individual, buscou-se investigar a potencialidade criativa da palavra vocalizada em relação com os elementos mobilizadores da ação física: atenção e imaginação.

A partir desse objetivo principal, esta pesquisa pretendeu também investigar a relação entre as imagens evocadas por meio da palavra e a conquista da unidade psicofísica do ator, assim como experimentar a criação das ações físicas a partir de estímulos surgidos na exploração da palavra como material sensível.

Esta pesquisa teórico-prática está centrada principalmente nas teorias sobre a arte da atuação de dois grandes mestres com os quais compactuei desde o início de meu aprendizado teatral, tanto no que diz respeito aos seus ideais artísticos e estéticos quanto na ética de trabalho: Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.

O diretor, ator e pedagogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938) foi o maior responsável por mudar o modo de abordagem das técnicas interpretativas do ator de sua época. Criador do Método das Ações Físicas, voltou-se para um trabalho que capacitava o ator a mobilizar sua natureza criativa para a conquista de uma atuação orgânica.

O diretor e pesquisador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) mudou o modo de conceber o teatro no século XX. Partiu das pesquisas sobre o que primeiramente considerou como essencial – o encontro entre ator e espectador – para as investigações que excluía o público, com o objetivo de se focar no trabalho em si do indivíduo-ator, ou no que ele denominou “atuante”.

Na primeira parte desta dissertação, esclareço os princípios fundamentais que norteiam a pesquisa, partindo do conceito de ação física e de seus elementos: atenção e imaginação como mobilizadores da ação da palavra orgânica.

Na segunda parte, descrevo a prática da investigação, que se dividiu em três momentos, e relaciono os conceitos teóricos no exercício de criação individual.

No primeiro momento da prática investigativa, os cantos rituais conduzem um trabalho de encontro com a voz orgânica em sua integração com os movimentos.

No segundo momento, são descritas as experimentações com a palavra para torná-la ação a partir do entendimento dos conceitos de ação física e ação vocal no exercício criativo.

No terceiro momento, descrevo o exercício de criação com a palavra do texto “Restos do Carnaval”, de Clarice Lispector, que, por meio das ações físico-vocais, trouxe a integralidade do corpo-voz-mente para a conquista da organicidade.

# 1 PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS

## 1.1 A AÇÃO FÍSICA

O conceito da ação física é tomado como elemento estruturante da prática de trabalho individual que acompanha esta dissertação. Fazendo parte da minha formação artística, a concretização das ações físicas tem importância fundamental na busca pela organicidade da palavra, ligada a elas pelos impulsos motivadores internos que as sustentam.

A ação física, conceito desenvolvido por Constantin Stanislavski, mais precisamente nos últimos anos de sua vida, através do Método das Ações Físicas, faz parte de seu Sistema construído sobre as bases do trabalho consciente do ator para despertar sua natureza criativa. Ao longo dos anos de investigação, o Sistema sofre constante evolução, sempre guiado pelos ideais do mestre russo,

(...) de possibilitar a formação de um ator que ultrapassasse a mera interpretação de um texto, que participasse ativamente do processo de criação, sendo resgatada sua individualidade como sujeito criativo, através de sua especificidade artística (D'AGOSTINI, 2007, p.24).

Nas circunstâncias em que o ator trabalha, tendo que criar algo diante do público, as leis naturais são deslocadas, tendendo a uma representação ausente de sinceridade, forçando o ator ao exibicionismo. O objetivo do Sistema consiste em restaurar a natureza orgânica do ator em cena, construindo assim “a presença do ator, sua maneira de ser no palco, organicamente” que “é obviamente uma presença física e mental” (RUFFINI apud BARBA, 1995, p.64).

O Sistema aponta caminhos para chegar à natureza criativa pela mobilização de seus aspectos internos e externos e visa ensinar o ator a

conquistar a união entre o físico e o psíquico por meio da execução da ação física. Segundo Dal Forno (2002, p.55), o princípio da ação física faz parte do programa de educação característico do Sistema e diz respeito ao trabalho do ator sobre si mesmo, visando a uma atuação viva, que “reflete um realismo da ordem da presença autêntica do ator, redescoberta por trás dos hábitos, pela psicotécnica”.

Aquilo que Stanislavski chamou de resultado de trabalho de toda a sua vida propunha uma técnica de criação através das ações físicas, ou melhor, uma psicotécnica, que seguia o princípio da “criação subconsciente da natureza através da psicotécnica consciente do artista” (STANISLAVSKI, 1980, p.60) como uma das bases principais da arte da vivência. Os procedimentos da psicotécnica foram desenvolvidos com o propósito de “despertar e atrair para a criação o subconsciente, por métodos conscientes, indiretos”, estimulando assim a natureza orgânica do artista.

A respeito da visão realista da ação no sentido estrito que se costuma vincular as ações físicas desenvolvidas por Stanislavski sob as premissas da autonomia criativa do ator, Dal Forno (2002, p.54) esclarece:

Seu realismo, pela perspectiva dos princípios pedagógicos, refere-se à natureza criativa do ator. Seu objetivo não é imitar a vida, mas provocar o estabelecimento de uma verdade no trabalho do ator através da disponibilização do corpo e da mente num contexto teatral, - que não parte da necessidade vital de sobrevivência, por exemplo. O sentido de naturalismo, do qual Stanislavski muitas vezes é acusado, se identifica muito mais com a palavra Natureza do que com uma estética específica, no que a natureza humana envolve como processo (psicofísico) de geração da ação.

Dal Forno explica que a verdade do ator, o seu “sentimento vivo”, não está ligado em Stanislavski à execução de ações realistas ou naturalistas:

A realidade, a natureza, de que fala Stanislavski, vinculam-se, ao nosso ver, à criação de uma verdade essencial originados na individualidade do ator através de sua imaginação e estruturação de lógicas de pensamento,

de sua capacidade corporal de geri-los plasticamente para além do automatismo cotidiano, dado o contexto ficcional em que se insere o trabalho, tendo esses aspectos intrínseca relação com a natureza orgânica do ator através de seus sentidos (2002, p.55).

Com o Método das Ações Físicas, Stanislavski legou uma técnica para interpretar papéis e não somente um papel determinado. Não é uma técnica no sentido de aprender métodos teatrais definidos, mas uma técnica que permite dominar as leis da natureza criadora humana para que o artista possa apropriar-se delas e influenciá-las a cada espetáculo e em cada momento de seu trabalho artístico, exigindo um constante auto-aperfeiçoamento do artista criador.

Iniciando um trabalho sobre si mesmo, o ator se dedica a revelar sua natureza orgânica na cena através do domínio dos elementos da ação<sup>2</sup>. É determinante nesse processo a conduta física do ator, que parte da noção de que é a arte dramática para Stanislavski (1980, p.80, tradução minha): “Em cena sempre se tem que fazer algo. A ação, a atividade: está aqui o alicerce da arte dramática, a arte do ator<sup>3</sup>”.

Nos últimos anos de sua vida, Stanislavski centra todo o seu trabalho criador e pedagógico no conceito da ação como um “processo psicofísico único” (STANISLAVSKI, 1980, p.26). Como condição necessária para realizar esta ação psicofísica, ele inclui elementos que estão organicamente relacionados a ela, como a atenção, a imaginação, o sentido da verdade, a comunhão, o tempo-ritmo, etc.<sup>4</sup> A partir da execução de ações concretas, de tarefas físicas, são acionados os processos interiores do ator. A ação externa logicamente fundamentada desperta a ação interna, e somente quando inexiste a dissociação entre a ação interna e a ação externa se adquire a integralidade

---

<sup>2</sup> Os elementos da ação serão citados no capítulo 1.2. Elementos Mobilizadores da Ação.

<sup>3</sup> En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: He aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor.

<sup>4</sup> Nesta dissertação, abordo a atenção e a imaginação como elementos essenciais que conduzem meu processo de criação das ações, mesmo sabendo que na realização da ação, agem juntos todos os demais elementos.

psicofísica necessária ao desenvolvimento da ação física. Nesse sentido, podemos chamá-la *ação psicofísica*, mesmo que Stanislavski tenha preferido usar o termo *ação física*, para evitar qualquer tipo de entendimento psicológico ao conceito que implica despertar o sentimento indiretamente, por meio de ações concretas logicamente fundamentadas e dirigidas a uma finalidade.

A ação física requer um posicionamento do ator em cena, que age em função de um objetivo determinado. Segundo Toporkov (apud JIMENEZ, 1990, p.300, tradução minha),

seria errôneo considerar a ação física como um movimento plástico que expressa a ação. Não, é uma ação autêntica, logicamente fundamentada, que persegue uma concreta finalidade e que, no momento de sua execução, pode ou não se converter em uma ação psicofísica<sup>5</sup>.

O propósito que o ator dá na realização da ação mais simples a fundamenta e faz com que sua atuação siga no caminho da autenticidade, contrária à atuação “em geral”. Em cena, o ator deve estar, a todo o momento, agindo em função de algo, com um objetivo determinado, para que sua atuação não se torne carente de sentido interior. Com propósitos definidos e concretos ele impede que a realização da ação se encaminhe para a execução mecânica.

A simples ação de sentar pode se tornar uma ação física quando essa atitude é justificada por alguma finalidade. Da mesma forma, a ausência de movimento físico não significa necessariamente estar passivo. Quando há um propósito definido, o corpo, aparentemente imóvel, atrai a atenção para si pela atividade interior que nele existe. Em cena, deve-se atuar interna e externamente, independentemente do aparente movimento do corpo.

O Método das Ações Físicas parte da ação externa, logicamente fundamentada para despertar indiretamente um sentimento, já que os

---

<sup>5</sup> Sería errôneo considerar la acción física solo como un movimiento plástico que expresa la acción. No, es una acción autèntica, lógicamente fundada, que persigue una concreta finalidad y que en el momento de su ejecución, puede o no convertirse en una acción sicofísica.

sentimentos não podem ser abordados diretamente porque independem da nossa vontade. Nesse processo, a criação inicia pela ação externa, mediante uma técnica que permite ao ator gerar a psicofisicidade na ação. Nesse sentido, o trabalho sobre a ação física pressupõe o trabalho do ator sobre si mesmo, para criar uma relação corpo-mente orgânica.

Na preocupação em estabelecer a relação corpo-mente para a obtenção de uma ação orgânica, Stanislavski buscou, na técnica do ator, os meios para sua integralidade, ou o que ele chamou de interno/externo, físico/espiritual, corpo/alma, psicofísico. A inter-relação corpo-mente realizada pelo ator no ato da ação pelo contato interior que este tem com suas energias potenciais é o que chamamos de *organicidade*, como menciona Grotowski (apud RICHARDS, 2005, p.113, tradução minha, grifo do autor):

A organicidade: este também é um termo de Stanislavski. O que é organicidade? Significa viver de acordo com as leis naturais, mas em um nível primário. Não devemos esquecer que nosso corpo é um animal. Não estou dizendo: somos animais; digo: nosso corpo é um animal. A organicidade está relacionada com o *aspecto criança*. A criança quase sempre é orgânica. A organicidade é algo que se possui em maior grau quando se é jovem, em menor grau quando se envelhece. Evidentemente, é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra os hábitos adquiridos, contra o treino da vida corrente, rompendo, eliminando os clichês de comportamento e, antes da reação complexa, voltando para a reação primária<sup>6</sup>.

A organicidade se opõe à mecanicidade. É corpo-mente agindo na sua integralidade psicofísica. É encontrada no corpo que reage diante de um estímulo, que pensa por si mesmo sem que uma mente discursiva bloqueie

---

<sup>6</sup> La organicidad: ése también es un término de Stanislavski. ¿Qué es la organicidad? Significa vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No debemos olvidar que nuestro cuerpo es un animal. No estoy diciendo: somos animales; digo: nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está relacionada con el *aspecto niño*. El niño casi siempre es orgánico. La organicidad es algo que se posee en mayor grado cuando se es joven, en menor grado cuando se envejece. Evidentemente, es posible prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entreno de la vida corriente, rompiendo, eliminando los clichés de comportamiento y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria.

suas reações. Em nosso cotidiano, habitualmente a mente conduz o corpo dizendo o que fazer e como fazer, determinando suas ações de forma mecânica. Em cena, ao ator cabe o trabalho de encontrar os meios que permitirão manter o corpo-mente em completa integralidade.

Richards (2005, p.116,117, tradução minha, grifo do autor) relata que, em seu trabalho com Grotowski, teve que aprender a escutar seu próprio corpo para encontrar “sua maneira natural e não forçada de atuar”.

Em outros termos, a mente começou a entender que não era o único governante, que o corpo também tinha sua *própria forma de pensar*, quando a mente deixa que o corpo faça seu trabalho. Quando minha mente aprendeu a ser mais passiva, meu corpo se encontrou com um campo aberto onde ser ativo<sup>7</sup>.

A organicidade se traduz em uma reação autêntica, que segundo Grotowski (apud FLASZEN, 2007, p.172) “(...) tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes, os “gestos”) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce do interior do corpo, será sempre enganadora – falsa, morta, artificial, rígida”. Ele fala de um corpo orgânico, que reage sob “aquela linha de impulsos vivos, aqueles impulsos quase invisíveis, que tornam o ator irradiante, que fazem com que, mesmo sem falar, fale continuamente, não porque quer falar, mas porque é sempre vivo” (apud FLASZEN, 2007, 170).

Os impulsos nascem da relação viva com o outro (sendo ele o partner ou um objeto real ou imaginário), mobilizando o corpo em sua totalidade, partindo do interior para o exterior até suas extremidades. Ao estímulo que lhe foi lançado, o corpo deve reagir com uma precisa ação. Dessa forma, para Grotowski, “*organicidade* significa algo assim como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que surge ‘dentro da gente’

---

<sup>7</sup> En otros términos, la mente empezó a entender que no era el único gobernante, que el cuerpo también tiene su *própria forma de pensar*, cuando la mente deja que el cuerpo haga su trabajo. Cuando mi mente aprendió a ser más pasiva, mi cuerpo se encontro con un campo abierto en el que ser activo.

e tem como fim a realização de uma ação precisa<sup>8</sup> (RICHARDS, 2005, p.157, tradução minha, grifo do autor).

Alguns mal-entendidos a respeito das ações físicas são esclarecidos pelo encenador polonês Jerzy Grotowski, que trabalhou profundamente sobre essa técnica criada por Stanislavski. Costumava explicar que as ações físicas não são atividades nem tampouco devem ser confundidas com gestos e movimentos. Limpar o chão, lavar pratos, fumar um cachimbo não são ações físicas, são atividades. Mas as atividades podem se tornar ações físicas segundo Grotowski (apud RICHARDS, 2005, p.127, tradução minha):

Por exemplo, você me faz uma pergunta muito embaraçosa (...) e eu intento ganhar tempo. E começo a preparar meu cachimbo conscientemente. Então minha atividade se torna uma ação física, porque se transformou em uma arma: “Sim, de fato estou muito ocupado, devo preparar meu cachimbo, limpá-lo, acendê-lo, e depois lhe responderei (...)”<sup>9</sup>.

As atividades, assim como os gestos e os movimentos, podem tornar-se ações físicas por um impulso que nasce do interior do corpo. Grotowski (apud RICHARDS, 2005, p.128, tradução minha) observa que os gestos de um sacerdote e de um homem da cidade costumam nascer da periferia do corpo. Mostra a diferença entre o homem da cidade, que costuma fazer mais gestos do que ações, e o homem do campo, que trabalha com seu corpo realizando ações sobre impulsos que nascem do centro do corpo: o homem da cidade cumprimenta com a mão partindo o seu movimento da própria mão; já o homem do campo dá a mão partindo de um impulso do interior do corpo e através do braço.

---

<sup>8</sup> (...) para Grotowski, *organicidad* significa algo así como la potencialidad de una corriente casi biológica que surge de “dentro de uno” y tiene como fin la realización de una acción precisa.

<sup>9</sup> Por ejemplo, usted me hace una pregunta muy embarazosa (...) y yo intento ganar tiempo. Y empiezo a prepararme la pipa concienzudamente. Entonces, mi actividad se vuelve una acción física, porque se ha convertido para mí en una arma: “Sí, de hecho estoy muy ocupado, debo preparar mi pipa, limpiarla, encenderla, y después le responderé...”.

Explica que o movimento de caminhar até uma porta não é uma ação, e sim um movimento, mas se, por exemplo, o caminhar em direção à porta é percorrido como uma ameaça de ir embora e se ainda olho para trás observando se minha ameaça surte algum efeito, a caminhada começa a se tornar muito mais complexa e permeada de pequenas ações, reações e pontos de contato.

Nas investigações de Grotowski sobre as ações físicas, a técnica criada pelo mestre russo toma caminhos diferentes. Grotowski utiliza as ações físicas como um meio para dar corporeidade a um descobrimento pessoal do ator. Nisso as ações físicas se tornam um instrumento capaz de tornar repetível por meio de uma estrutura física, tanto as recordações pessoais quanto os fatos concretos criados pela fantasia do ator.

No trabalho desenvolvido com Grotowski, Thomas Richards utilizou as suas recordações de infância para construir ações físicas dentro de uma estrutura individual. Suas associações pessoais somente diziam respeito a ele mesmo. Da estrutura de ações físicas tanto de Richards quanto de outros atores, foi produzida a montagem de “Main Action”. Nessa estrutura, cada ator era movido pelas suas próprias memórias pessoais, e cada um desconhecia as recordações nas quais o outro trabalhava. Ao espectador se podia dar a noção de que se tratava de uma história, mas, na realidade, cada ator seguia sua particular linha de associações. Segundo Richards (2005), essa técnica de montagem utilizada por Grotowski também é o que diferencia o seu uso das ações físicas de Stanislavski.

Grotowski desenvolveu um trabalho muito preciso em torno dos impulsos geradores das ações físicas. Pouco antes de morrer, Stanislavski chegou a considerar a questão do impulso na ação física um terreno amplo a ser investigado, mencionando que a vivência para ele seria “impulso para a ação”, melhor dizendo, “ações em impulso” (RUFFINI apud JIMENEZ, 1990, p.190, tradução minha). No entanto, coube a Grotowski dar continuidade às investigações, aprofundando as pesquisas nesse aspecto sob uma visão muito particular. A ação física para ele deve ser precedida por um impulso para não se converter em um gesto, em algo convencional: “quando trabalhamos sobre

os impulsos, tudo fica enraizado no corpo<sup>10</sup>” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2005, p.160, tradução minha).

Segundo a versão de Grotowski, o trabalho sobre as ações físicas é tão somente a porta para entrar em uma corrente vivente de impulsos e não uma simples reconstrução da vida cotidiana (apud RICHARDS, 2005, p.172). Nascendo “dentro” do corpo, os impulsos estariam ligados a uma tensão produzida por uma intenção em fazer algo, que é projetada para o exterior. Para Grotowski, nessa intenção estariam relacionadas as associações pessoais, o contato com outras pessoas, com desejos e também com as tensões musculares do corpo (apud RICHARDS, 2005).

### **1.1.1 A ação física no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**

O trabalho realizado atualmente no Workcenter diz respeito à última fase das pesquisas de Grotowski, intitulada “Arte como veículo”, situando-se na outra extremidade da longa cadeia das *performing arts*, que exclui a participação do público para se focar nos aspectos invisíveis do teatro e explorar os aspectos ocultos do indivíduo-ator. Concentrado no rigor e na precisão, o trabalho consciente orientou-se para aquilo que Grotowski (apud FLAZSEN, 2007, p.235, grifo do autor) nomeou “verticalidade”, outro tipo de qualidade de energia descoberta no *atuante*, ou artista que age:

Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis. A questão da verticalidade significa passar de um nível assim chamado grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer “cotidiano” – para um nível energético mais sutil ou mesmo em direção à *higer connection*. (...) se se aproxima da energia muito mais sutil – coloca-se também a questão de descer trazendo de

---

<sup>10</sup> Cuando trabajamos sobre los impulsos, todo queda enraizado en el cuerpo.

novo essa coisa sutil dentro da realidade mais comum, ligada à “densidade” do corpo.

A fase da *arte como veículo* foi chamada também pelo próprio Grotowski de “artes rituais” ou “objetividade do ritual”, e seu interesse recaía exclusivamente sobre a objetividade do ritual sem referir-se a outros aspectos como o de festa, de cerimônia e tampouco de improvisação com participação de outras pessoas. Para atingir a objetividade do ritual, Grotowski (apud FLAZSEN, 2007, p.232, grifo do autor) utilizou-se dos “elementos da Ação” como “instrumentos de trabalho sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes”:

Do ponto de vista dos elementos técnicos, na arte como veículo tudo é quase como nas *performing arts*; trabalhamos sobre o canto, sobre os impulsos, sobre as formas do movimento, aparecem também motivos textuais. E tudo sendo reduzido ao estritamente necessário, até criar uma estrutura tão precisa e finita como no espetáculo: *Action*<sup>11</sup>.

O objetivo primordial dessa fase de seu trabalho se dirige não à criação de um significado na percepção do público, mas ao processo particular vivido pelos atuantes através dos cantos rituais de tradição antiga, como os cantos africanos e afro-caribenhos. O trabalho sobre a “Arte como Veículo” se baseia nas ações que estão ligadas a estes cantos vibratórios antigos e que produzem um impacto sobre os atuantes.

Os cantos servem como ferramentas para o ser humano trabalhar em si mesmo, auxiliando o organismo num processo que podemos chamar de transformação de energia. A melodia precisa dos cantos rituais de tradição antiga, e o tempo-ritmo encontrado dentro dele ajudam a construir a base para se atingir a verticalidade.

O canto em certo ponto encontra sentido nas qualidades vibratórias e não em suas palavras incompreensíveis. O trabalho com o canto e os impulsos

---

<sup>11</sup> Segundo Grotowski, *Action* não era um espetáculo porque não pertencia ao âmbito da arte como representação; era uma obra criada no âmbito da arte como veículo.

ligados a ele levam à descoberta da “pessoa” do canto. Mas, antes de mais nada, há que se fixar a melodia e torná-la precisa para que se possa desenvolver um trabalho sobre as qualidades vibratórias onde estão implicados os impulsos do corpo. A “pessoa” do canto é descoberta pelos impulsos ligados ao canto da tradição, e sendo ela um ser “vivente” pode ser humano, mas também “canto-animal”, “canto-força”: “Quando se começa a captar as qualidades vibratórias, isso encontra a sua radicação nos impulsos e nas ações. E então, de repente, aquele canto começa a *cantar-nos*” (GROTOWSKI apud FLAZSEN, 2007, p.237, grifo do autor).

A escolha de Grotowski pelos cantos rituais afro-caribenhos justifica-se por estarem enraizados na organicidade. Trata-se de um “canto-corpo”, um canto que está ligado diretamente com os impulsos da vida.

Segundo Mario Biagini<sup>12</sup>, em entrevista no seminário promovido pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza", em novembro de 2000<sup>13</sup>, Grotowski dizia que, quando um canto de natureza ritual da tradição africana ou caribenha é cantado de maneira plena, o que não quer dizer em voz alta, mas com as suas qualidades vibratórias específicas – no sentido da vibração sonora, do som – e com os impulsos do corpo sustentados, é possível, mesmo não conhecendo o significado verbal das palavras do canto, perceber ou compreender o potencial ali codificado. Se a melodia é cantada de modo exato, com as vibrações sonoras e os impulsos que os sustentam e dando vida a eles, pode-se perceber de que coisa se trata: existe um aspecto por assim dizer objetivo.

Biagini ressalta que podemos comparar os cantos vibratórios com outros fenômenos de natureza diversa, como, por exemplo, o mantra da tradição

---

<sup>12</sup> Diretor associado do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards que conduziu o projeto *Open Program-Artistry in Residence* do qual participei da sessão de seleção em 2007. Nascido em Florença, na Itália, no ano de 1964, Biagini iniciou seu trabalho no centro de pesquisa de Pontedera, no ano de 1986, fazendo parte das pesquisas realizadas por Jerzy Grotowski no âmbito da Arte como Veículo.

<sup>13</sup> CIAMARRA, Anna Rita. Incontro all'Università La Sapienza di Mario Biagini. Disponível em: <http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>. Acesso em março de 2009.

hindu ou budista. O mantra é uma forma sonora muito precisa: é repetido por um tempo adequado com a vibração sonora adequada e com o justo tempo-ritmo, e dessa forma pode causar um efeito sobre o indivíduo.

Mas evidencia uma diferença entre o mantra e os cantos: o fato de que o mantra vem entoado quase sempre mantendo o corpo em uma posição estática, e os cantos têm necessidade de serem levados por um fluxo de impulsos, necessidade de serem radicados nas ações e reações orgânicas do indivíduo. A respiração não é manipulada, como no caso do mantra, não existem posições, mas fluxo de impulsos através do corpo e, sustentado por estes impulsos, o canto se desenvolve.

Do trabalho sistemático com os cantos rituais, a construção de partituras de reações e modelos arcaicos de movimentos nasce “Action”, uma “estrutura performática objetivada nos detalhes que procura criar a montagem não na percepção dos espectadores, mas nos artistas *que fazem*” (GROTOWSKI apud FLAZSEN, 2007, p.238, grifo do autor).

Segundo Pradier (2000, p.46, grifo do autor), a respeito dos *artistas que fazem*, fora do âmbito da arte como representação, Grotowski:

(...) recorria aos termos “*performers*”, “*doers*”, “*actuants*” para os *performing arts* – de “*to perform*”: fazer, executar uma ação, acompanhar um processo. Ao invés de falar sobre “*artes do espetáculo*”, expressão que, segundo ele, limita o acontecimento à ação de ver. Para o espectador – *spectare*: ver, ele inventou em francês o neologismo “*arts performatifs*”.

O performer é, sobretudo, um homem de ação para Grotowski, aquele que faz, que liga os impulsos corpóreos à sonoridade e que está imerso em um processo ligado à essência. A evolução de cada um nesse processo, onde o corpo torna-se não-resistente e plenamente transparente, conduz ao *corpo da essência*.

Através dos elementos objetivos do trabalho sobre as ações com os cantos, o performer confronta-se com ele mesmo, atinge o aspecto interior objetivado na pesquisa legada por Grotowski. Nesse sentido, o trabalho se aproxima da linha do trabalho sobre si mesmo de Stanislavski, mas vai além do

objetivo do seu Sistema de conquistar “a condição humana mais simples”. A condição fundamental de que fala Stanislavski é definida como a organicidade do corpo-mente que provém da nossa natureza, mas que, em cena, desaparece mediante a preocupação de executá-la para o público.

No trabalho realizado no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, a preocupação com a cena na perspectiva do espectador inexistente. O foco do trabalho se concentra no fazer simplesmente, sem falsidade ou simulação, agindo dentro de uma estrutura performativa que serve de instrumento para se atingir a verticalidade, uma qualidade de energia mais sutil em relação à energia cotidiana, considerada mais densa. Os *actuants* são pensamento em ação, corpo-voz em movimento reagindo no tempo-espaço do aqui-agora. Conscientes da busca para atingir suas energias mais sutis, tornam-se Presença.

Uma prática de pesquisa interior rigorosa que procura realizar a montagem na percepção dos artistas que fazem e não nos espectadores exige uma estrutura precisa “ainda maior do que no trabalho em um espetáculo destinado ao público”, segundo Grotowski (apud FLAZSEN, 2007, p.238, 239, grifo do autor):

Não se pode trabalhar sobre si (para utilizar a fórmula de Stanislavski), se não se está dentro de algo estruturado que seja possível repetir, que tenha um princípio, um percurso e um fim, onde cada elemento tenha o seu lugar lógico, tecnicamente necessário. *Tudo isso determinado do ponto de vista daquela verticalidade em direção ao sutil e da sua (do sutil) descida em direção à densidade do corpo.* A estrutura elaborada nos detalhes – *Action* – é a chave; se falta a estrutura tudo se dissolve.

A obra performática “Action”, criada a partir de 1994, veio sendo desenvolvida e elaborada ao longo de mais de dez anos, sendo adaptada na medida em que os membros do grupo de pesquisa do Workcenter partiram, e novos membros aderiram ao grupo. Somente a presença de Mario Biagini e Thomas Richards permaneceu constante. Os novos participantes se adaptaram à estrutura ao mesmo tempo em que esta se tornou mais sutil em resposta ao

desenvolvimento dos participantes, longe de se tratar de um processo de imitação de detalhes externos. Lisa Wolford (apud ATTISANI & BIAGINI, 2007, p.91, tradução minha), pesquisadora que acompanha há muitos anos o trabalho desenvolvido no Workcenter e que testemunhou “Action” ser executada por diferentes grupos de atuantes, observa :

Fico fascinada em como *Action* muda para acolher a presença e as particulares qualidades dos vários indivíduos sem alterar a sua essência fundamental. [...] o novo membro do grupo encontra o próprio caminho dentro da estrutura criando uma partitura a partir dos impulsos vivos de intenções e contato nos confrontos com o partner. Nunca foi tão claro para mim o verdadeiro significado do método de Stanislavski sobre as ações físicas quanto ao observar esse trabalho, ou a imensurável distância entre criar uma partitura sobre as bases das intenções e o erro comum de pensar que uma partitura exige o estabelecimento de um fragmento ao nível dos acentos e da coreografia, codificando detalhes de movimento externo<sup>14</sup>.

As ações físicas são um elemento fundamental no trabalho do Workcenter dentro do eixo de investigação sobre os cantos de tradição antiga. Por meio delas é possível reviver uma experiência onde, na linha de ações ligadas a um canto, algo de vivo acontece. É através do caminho das ações físicas que o corpo encontra as motivações e os impulsos para se reaproximar de uma certa experiência. As ações estruturadas permitem a sua repetição, no sentido de reviver (e não de reproduzir) a experiência para que ela possa ser aprofundada.

Atualmente, no trabalho diário do Workcenter, são investigados na prática os elementos fundamentais da atuação – contato, intenção, ação, reação – que sustentam a palavra viva, o canto e a dança. Esses elementos do

---

<sup>14</sup> Rimango affascinata dai modi in cui *Action* muta per accogliere la presenza e le particolari qualità dei vari individui senza alterare la sua essenza fondamentale. (...) Il nuovo membro del gruppo trova la propria strada all'interno della struttura creando una partitura a partire da impulsi viventi di intenzione e contatto nei confronti del partner. Non mi è mai stato così chiaro come guardando questo lavoro il vero significato del metodo di Stanislavskij sulle azione fisiche, o l'incommensurabile distanza tra il creare una partitura sulla base delle intenzioni e il comune errore di pensare che una partitura richieda di fissare un frammento al livello degli accenti e della coreografia, codificando dettagli di movimento esterno.

comportamento orgânico que nascem da relação entre partners são o que formam a base de verdadeiras ações<sup>15</sup>.

As atuais pesquisas no Workcenter lideradas por Mario Biagini através do Open Program concretizaram os espetáculos “I Am America”, “Poetry Concert” e “Electric Party Songs” baseados na obra poética do escritor americano Allen Ginsberg.

A exemplo de “I Am America”, tem-se um espetáculo resultante de uma pesquisa sobre a ação e o sentido da palavra poética de Ginsberg. Sob a direção de Mario Biagini, a equipe do Open Program utilizou inúmeros poemas do autor americano como base para a criação de cantos, músicas e ações, materiais performativos que compõem as sequências de estruturas dramáticas da obra<sup>16</sup>.

Os espetáculos que vêm sendo mostrados publicamente em eventos e festivais nos Estados Unidos e na Europa, acompanhados, na maioria das vezes, por workshops, conferências e projeções de vídeos permitem aos participantes se aproximarem dos diversos aspectos da investigação prática realizada nesse centro de pesquisa, nos últimos anos.

## **1.2 OS ELEMENTOS MOBILIZADORES DA AÇÃO**

Os elementos atenção e imaginação, intimamente relacionados no exercício de criação das ações, são aqui abordados como essenciais na arte da atuação, necessitando um constante desenvolvimento pelo artista para realizar uma plena vivência em cena.

A atenção e a imaginação são algumas das “leis orgânicas da ação”, que, segundo Dal Forno (2002), junto com as demais leis (músculos livres, circunstâncias, situações, avaliação, relação, comunicação e tempo-ritmo), constituem os fundamentos do treino psicofísico abordado no Método da Ações

---

<sup>15</sup> WORKCENTER. **Workshop in Seville, Spain - Open Call** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [workcenter@pontederateatro.it](mailto:workcenter@pontederateatro.it) em 1º de Junho de 2010.

<sup>16</sup> WORKCENTER. **Workshop in Seville, Spain - Open Call** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [workcenter@pontederateatro.it](mailto:workcenter@pontederateatro.it) em 1º de Junho de 2010.

Físicas de Stanislavski. O foco nessas duas leis que elejo como fundamentais torna-se o ponto de partida para estabelecer o necessário comprometimento psicofísico no exercício criativo onde estarão conseqüentemente envolvidas na prática as demais leis, mesmo que não mencionadas.

Esses elementos são responsáveis por mobilizar o corpo-mente do ator no momento em que realiza uma ação. Fazendo-os operar em seu processo de criação, o ator é capaz de reintegrar sua natureza psicofísica na cena para a execução de uma ação orgânica.

### **1.2.1 A atenção**

Para Stanislavski (1980), o trabalho do ator se baseia principalmente em observar a vida que o rodeia, buscando nela o material para sua criação, referindo-se às impressões que se obtêm da comunicação pessoal, direta, de um espírito ao outro, com objetos vivos, com pessoas. Esse material valioso e intangível que se percebe interiormente é essencial na arte do ator que pretende criar “a vida do espírito humano do papel”.

O verdadeiro artista, segundo Stanislavski (1980, p.146), deixa-se absorver pela vida que observa com aidez, tornando-a seu objeto de estudo e de paixão e tratando de gravar suas impressões no coração, pois o que obtêm é um material vivo e criador. Na vida corrente, surgem objetos que atraem nossa atenção naturalmente, mas, no teatro, a presença da platéia impede o artista de viver normalmente em cena. Para isso Stanislavski aconselha “esquecer-se” do público, não no sentido literal, mas para permitir que, através do direcionamento da atenção aos partners, o ator possa fazer com que o espectador se sinta atraído para a cena; e afirma que o melhor caminho para a comunhão com o espectador é através da comunhão com o partner. Nesse sentido, evidencia-se a importância dessa relação na representação, podendo o partner ser o próprio personagem-ator com o qual contracenou ou mesmo outro objeto qualquer real ou imaginário com o qual estabeleço uma relação.

O ator que, através do olhar vivo se mantém em contato com os partners e permanece em constante relação com o que o rodeia, evita o artificial “olhar de zumbi” advertido por Richards (2005, p.94, tradução minha, grifo do autor):

[...] cada um deve lutar continuamente contra esse “olhar de zumbi”, os olhos mortos que não vêem nada. Deves ver o que há diante de ti e ouvir o que te rodeia em cada momento do exercício. E *ao mesmo tempo estar presente diante de teu próprio corpo*: “Vê que estás vendo e ouve que estás ouvindo<sup>17</sup>”.

Biagini (ATTISANI & BIAGINI, 2007, p.61, tradução minha) considera de fundamental importância ao ator o direcionamento da atenção a um objeto externo para que a pernicioso auto-observação não prejudique o seu desempenho. O ator que faz uma descoberta em seu trabalho, que percebe alguma coisa dentro dele se acordar, se tornar vivo, procura em uma próxima vez fazer com que aquilo renasça de novo. A sua atenção então se volta para o interior, para aquilo que acontece dentro dele, e assim inicia um processo de auto-observação:

Mas o processo interior é alguma coisa de muito delicado, é uma criatura tímida: se a olha diretamente, pode escapar. É necessário então criar as condições nas quais o ator tenha a oportunidade de dirigir a sua atenção a algum lugar, por exemplo, suas tarefas que têm em relação ao partner, real ou imaginário. Para ajudá-lo não existe receita: a tua responsabilidade [...] é ser sensível em um determinado momento e de acordo com as possibilidades daquele momento<sup>18</sup> (BIAGINI apud ATTISANI & BIAGINI, 2007, p.61, tradução minha).

A atenção no trabalho do ator implica em “estar aberto” para relacionar-se, estar constantemente em relação, vendo, ouvindo, percebendo e mantendo

---

<sup>17</sup> (...) uno debe luchar continuamente contra esta “mirada de zombi”, los ojos muertos que no ven nada. Debes ver lo que hay ante ti y oír lo que te rodea en cada momento del ejercicio. Y *al mismo tiempo estar presente ante tu propio cuerpo*: “ve que estás viendo, oye que estás oyendo”.

<sup>18</sup> Ma il processo interiore è qualcosa di molto delicato, è una creatura tímida: se la guarda direttamente, può scappare. È necessario allora creare le condizioni nelle quali l'attore abbia l'opportunità di dirigire la sua attenzione altrove, per esempio sui compiti che ha in relazione al partner, reale o immaginario. Per aiutarlo non esistono ricette: la tua responsabilità (...) è essere sensibile a ciò che è necessario in un certo momento e alle possibilità di quel momento.

sua atenção em direção ao exterior, se relacionando com o partner imaginário ou real, reagindo a ele. A atenção direcionada motiva uma relação que se desenvolve em um espaço externo de contato, motivando o surgimento de uma tarefa precisa.

Stanislavski apontou como fundamental ao ator o direcionamento da atenção a objetos que estão na cena como meios de trazer a concentração e desviar o interesse da presença dos espectadores. A fim de se “esquecer” da platéia, há que se interessar pelo que há na cena, aprendendo através de exercícios sistemáticos a *olhar* e *ver* realmente os objetos que nos rodeiam para enfim desencadear uma ação:

Stanislavski destaca a índole ativa da atenção cênica, conceito que adquiriu um notável desenvolvimento na prática pedagógica de seus últimos anos [...] No período final Stanislavski considerava a atenção como parte integrante da ação cênica, que surge desta e a afirma [...] A atenção [...] deve ser considerada não como um congelamento [...] em algum objeto, mas sim como um processo ativo, de conhecimento, imprescindível para perceber e captar o meio circundante<sup>19</sup>. (STANISLAVSKI, 1980, p.126, tradução minha, nota do editor)

Quanto mais interessante for o objeto, maior será seu poder sobre a atenção do artista. Mas nem sempre nosso interesse e nossa curiosidade são despertados para que nossa atenção seja mobilizada. Stanislavski fala nesse momento do estímulo necessário para despertar a imaginação criadora e livrar o observador do olhar frio sobre aquilo que o cerca. Diante da formulação de perguntas que devem ser respondidas sinceramente sobre o que está sendo observado, pretende-se suscitar o entusiasmo da criação, despertando a curiosidade e a emoção por meio da investigação do que se vê. A esse respeito, complementa o que ele mesmo nomeia de “conselhos práticos” que servem aos atores: descubra o mundo interior do homem objeto de sua

---

<sup>19</sup> Stanislavski subraya la índole activa de la atención escénica, concepto que adquirió un notable desarrollo em la práctica pedagógica de sus últimos años (...) En el período final Stanislavski consideraba la atención como parte integrante de la acción escénica, que surge de ésta y la afirma. La atención (...) debe considerarse, no como una congelación (...) en algún objeto, sino como un proceso activo, de conocimiento, imprescindible para percibir y captar el medio circundante.

observação através de suas atitudes, idéias, impulsos sob as circunstâncias dadas da vida e se pergunte por que atua desta e não de outra maneira; deduza suas observações e determine a sua relação com o objeto em questão, tratando de captar as características de seu espírito. Quando o artista consegue esse resultado, ele dispõe de um excelente material para a criação.

Stanislavski aborda a questão da concentração em objetos reais e imaginários por meio dos chamados “círculos de atenção”, que são responsáveis pelo estabelecimento de um estado através do exercício do direcionamento da atenção em cena. Assim define D’Agostini (2007, p.64, grifo do autor):

O chamado *círculo de atenção* é um espaço traçado pela visão do ator, no qual pode haver muitos objetos, pontos ou focos. Os círculos de atenção se tornam relativos conforme a ação que se desenvolve no espaço. K. Stanislavski determinou que os espaços internos e externos do círculo de atenção fossem definidos como pequeno, médio e grande círculo.

No pequeno círculo de atenção, o foco do ator volta-se para os objetos que se encontram na sua intimidade, num espaço de singularidade que envolve a relação consigo mesmo e com o partner na representação.

No médio círculo, a extensão da visibilidade é ampliada, envolvendo a observação e o contato com os objetos que circundam o ator em sua área de atuação.

No grande círculo de atenção, há uma amplitude mais universal na relação com os objetos. O ator se envolve com as imagens internas e as projeta ao exterior.

A atenção do ator é atraída aos objetos, sobretudo, não pelo objeto mesmo, mas pelo que sua imaginação cria no instante de contato com ele. Na relação com o objeto, ele transforma-se em estímulo para desenvolver a imaginação criadora e provocar reações interiores. O objeto passa de uma

mera presença física a um objeto sensível, mobilizador do sistema criador do artista.

### **1.2.2 A imaginação**

Na interação do ator com o objeto de atenção, a imaginação é mobilizada, desencadeando sensações que detonam os processos interiores responsáveis pela vida da ação. Potencializando o trabalho do ator, a imaginação faz o corpo reagir a estímulos criados dentro de uma lógica diferente dos pensamentos cotidianos. Através das visões interiores, a imaginação age como o elemento responsável por transformar o trabalho do ator em arte.

A imaginação adquire um papel decisivo na arte do ator. Com uma imaginação criadora ele pode justificar e mesmo completar a ficção do autor com a sua própria ficção, tornando-se o artista-criador de uma obra única.

Stanislavski aponta para a importância de estimular a imaginação para torná-la ativa e não pertencer somente ao nível do pensamento. Este deve se tornar ativo, encontrando objetivamente um sentido interessante na imaginação para gerar criativamente uma ação.

Além da imaginação, Stanislavski (1980) salienta a importância da fantasia para alimentar a natureza criadora do ator e esclarece que a diferença entre as duas é que a imaginação cria aquilo que acontece, aquilo que conhecemos, e a fantasia nos mostra algo que nunca existiu ou que jamais aconteceu na realidade.

No Sistema de Stanislavski, a imaginação desempenha um papel fundamental para o desenvolvimento da natureza criativa do ator, e é através do mágico “se” que ela é acionada, segundo Knébel (2004, p.27, tradução minha):

Constantin Stanislavski dizia que o “se” não é uma forma categórica, uma ordem. O “se” não afirma nem insiste em nada, e portanto, não impõe nada ao ator. Somente lhe

pergunta “o que aconteceria se?...”. Pois enquanto o ator experimenta responder as perguntas apresentadas pelo “se”, imediatamente se vê obrigado a excitar sua fantasia; esta se põe em movimento e é então quando acontece o movimento interno que marca o início do processo criativo do ator.<sup>20</sup>

Através do exercício do “se” mágico, o ator-criador é incitado a completar a idéia do texto do autor com sua própria imaginação. Nesse sentido, concede-se a autonomia criativa ao ator, o seu lugar como criador e não meramente como um reproduzidor da idéia da obra.

Envolvido pela imaginação e vontade, o ator pode traduzir suas imagens internas em ações inscritas em movimento no tempo e no espaço. A imaginação de que o ator se serve é a apresentada por Gaston Bachelard (1994), na qual os artistas criadores são embebidos e de onde emerge a criação autêntica. Da imaginação que pela vontade do artista criador produz ação se aproxima o conceito de imaginação material trazida por Bachelard.

Esse conceito de imaginação contrapõe a maneira tradicional de encará-la como uma faculdade meramente copiadora, faculdade mental de produzir imagens concebidas como simples simulacros, fantasmas de um objeto já percebido.

A imaginação para Bachelard é ativa, produtora, fonte de invenção e originalidade do artista criador. Diante dela o mundo se apresenta não como mero espetáculo a ser visto, mas como matéria concreta de provocação e resistência, solicitando a intervenção modificadora do homem artesão, autêntico criador. Para Bachelard, o verdadeiro artista é um trabalhador, um artesão que faz nascer sua obra fruto de um devaneio da vontade, na luta com a matéria que é “o primeiro adversário do poeta da mão” (1994). A matéria é

---

<sup>20</sup> Konstantín Serguéyevich decía que el “si” no es una forma categórica, una orden. El “si” no afirma ni insiste en nada, y por consiguiente, no le impone nada al actor. Solamente le pregunta: “ qué ocurriría si?...”. Pues en cuanto el actor prueba a responder a las preguntas planteadas por el “si”, inmediatamente se ve obligado a excitar su fantasía; ésta se pone en movimiento y es entonces cuando acontece el movimiento interno que marca el inicio del proceso creativo actoral.

provocadora da mão sonhadora, mão comandada pela vontade de transformar, lutar, criar.

E o ator, como criador que é, torna o mundo manipulável pela mão consciente de ação, manifestando concretamente por meio de reações físicas o que produz sua imaginação ativa.

A imaginação criadora é definida como a faculdade não de formar imagens da realidade, mas de formar imagens que ultrapassam a realidade.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a capacidade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *acção imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito de cores e de formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. (BACHELARD, 1990, p.1, grifo do autor).

O universo criador do artista depende do poder de seu imaginário a “deformar” imagens existentes, podendo assim recriar a realidade de forma autêntica. É o imaginário vivo do ator, portando sua subjetividade, que o capacita a evocar imagens que darão sentido à ação. As imagens que afetam o corpo pelas impressões e sensações produzem intenções que suscitam as reações orgânicas.

Com as imagens evocadas do imaginário vivo se configura um pensamento que difere da lógica cotidiana, particularizando o trabalho do artista.

O neurocientista português António Damásio (2000, p.402, grifo do autor) se refere ao termo *imagens* como

padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego *sôma*, que significa “corpo”) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, muscular, visceral e vestibular. A palavra *imagem* não se refere apenas a imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens.

Considerando a imagem não só como visual, podemos atentar para outros tipos de modalidades capazes de construí-la. Como nos permite pensar Damásio quando nos esclarece que as imagens são criadas quando se mobilizam objetos (pessoas, coisas, lugares, etc.) de fora do cérebro para dentro e também quando objetos são evocados pela memória e pela imaginação, ou seja, de dentro para fora (2000, p.403).

Damásio esclarece que é um sentimento que acompanha a produção de qualquer tipo de imagem – visual, auditiva, tátil, visceral – dentro de nosso organismo vivo. Os sentimentos, sendo também imagens somatossensoriais, dizem respeito aos aspectos dos estados corporais (GREINER, 2005, p.79). Quando ouvimos, vemos ou tocamos, um sentimento é produzido e é dele que nasce a consciência.

A consciência permite saber que as imagens existem dentro do indivíduo que as forma, situa as imagens na perspectiva do organismo, relacionando-as a uma representação integrada do organismo, e, com isso, permite a manipulação das imagens em favor dele (DAMÁSIO, 2000, p.44).

O organismo vivo que é o ator produz incessantemente imagens no movimento de suas ações. Um fluxo contínuo de imagens que se dá na relação entre o dentro (imagens que não se veem, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações). Revela-se, por este fluxo de imagens, um “pensamento por imagens” que traz consciência na ação. “*Pensamento* é uma palavra aceitável para denominar esse fluxo de imagens” (DAMÁSIO, 2000, p.402-403, grifo do autor). Podemos dizer que um pensamento por imagens é o que sucede no exercício de criação de ações.

Para se ter uma idéia da complexidade envolvida em uma única ação, quando se vê um objeto, por exemplo, muitas imagens mentais são organizadas de modo simultâneo:

- 1- A imagem do objeto representado.
- 2- A imagem da resposta orgânica em relação ao objeto representado ou a dinâmica instável correspondente às numerosas modificações das configurações corporais.
- 3- A imagem da descrição do organismo, ele mesmo, durante o processo de mudança.

Assim, a fonte da subjetividade está sempre ligada à imagem de um organismo durante o ato de perceber e de responder a uma entidade externa (GREINER, 2005, p.80,81).

A imagem aqui é recebida tanto como um estímulo que impulsiona o ator a produzir ação quanto na ação em si, acontecimento objetivo que irá repercutir no espectador, testemunha e parceiro dos seus devaneios poéticos<sup>21</sup>. A imagem para o ator deve ser experiência corporificada, ação inscrita no tempo e no espaço presente e que produzirá novas imagens na recepção do espectador.

### **1.3 A PALAVRA COMO AÇÃO**

Pensar a palavra como ação por meio dos elementos constituintes da ação física - atenção e imaginação - permite manifestar, na sua vocalização, a presença de um corpo que age integralmente.

Manifestar o corpo da palavra por meio da mobilização desses elementos implica acionar a voz criativamente<sup>22</sup>, particularizando uma experiência com a palavra falada por meio das imagens interiores do ator. Forjadas pela imaginação, essas imagens são responsáveis por despertar a

---

<sup>21</sup> No conceito de Bachelard, o devaneio se define como “um estado de alma tão particular” que “coloca o sonhador fora do mundo próximo” (2008, p.189), um estado que capacita o artista-criador materializar as imagens por ele sonhadas por meio da mão obreira que dá realidade à irrealidade.

<sup>22</sup> Maior esclarecimento sobre a relação da atenção e da imaginação no trabalho com a palavra será dado na segunda parte desta dissertação, no capítulo “Prática Criativa Individual” por meio da experimentação criativa.

vida que se vê gerar no corpo-voz que realiza organicamente uma ação físico-vocal.

A ação orgânica implica uma relação com os aspectos internos e externos do ator que a executa. Por isso, ao realizar uma ação meramente exterior, sem tocar o aspecto interno, ela será vazia e sem vida. Assim o será no trabalho com a palavra: se, ao dizer um texto qualquer, o ator não preencher as palavras com suas imagens interiores projetadas ao exterior pela concretude de sua voz-corpo, acarretará que da palavra nada brotará. O terreno fértil da palavra deve ser cultivado, regado pela imaginação e atenção do ator que, pela mão da vontade, produzirá efetivamente uma ação orgânica.

Consideramos a palavra como um corpo que age no espaço, um prolongamento do corpo que realiza uma ação física e que, se é corpo agindo integralmente, é também ação: “Stanislavski considerava também a palavra como uma ação física<sup>23</sup>” (MOORE apud JIMENEZ, 1990, p.293, tradução minha).

Para conquistar a palavra orgânica em cena, Stanislavski considerava necessário que se descobrisse aquilo que estava por trás da palavra, o seu conteúdo oculto ou o seu subtexto para gerar a sua ação. Ao ator cabia essa tarefa de colocar sobre o texto do dramaturgo o seu próprio subtexto, completando com sua imaginação a palavra do autor.

Pela capacidade de o ator visualizar interiormente aquilo de que se fala, evocando imagens, a palavra falada se enche de vida. Por meio do trabalho gerado pelas visualizações, o ator estimula sua imaginação para se apropriar da palavra:

A visualização é uma lei do pensamento imaginativo do ator em cena. [...] Na vida sempre vemos aquilo do que estamos falando; qualquer palavra escutada por nós cria uma representação concreta. Em cena frequentemente traímos esta importantíssima propriedade de nossa psique, tratamos

---

<sup>23</sup> Stanislavski consideraba también la palabra hablada como una acción física.

de influir no espectador com palavras “vazias”[...]”<sup>24</sup>(Knébel, 2004, p.71, tradução minha)

As visualizações, na psicotécnica de Stanislavski, tornam a palavra ação verbal através das imagens detalhadas que a imaginação desenha com referência àquilo de que se fala.

A palavra justificada internamente e não meramente discursiva resulta de um trabalho consciente e imaginativo por parte do ator, que encontra o sentido do que é dito na materialidade da voz. E, ainda, no seu poder de gerar imagens por meio da ação muitas vezes desprendida do caráter semântico da palavra. Como a utiliza a cantora e compositora Meredith Monk (apud El Haouli, 2002, p.101): “Quando eu uso palavras em minha música é mais pelo som do que pelo sentido”.

Portanto, não nos interessam aqui as imagens habituais da palavra, preestabelecidas e estabilizadas, pois “o hábito é a exata antítese da imaginação criadora. A imagem habitual detém as forças imaginantes” (BACHELARD, 1990, p.12). Deformar a imagem primeira da palavra, esta intelectualizada, para criar uma nova imagem sob os domínios do imaginário, é tarefa do ator criador tomado pelo devaneio da vontade. Esse ator assume uma co-autoria com o texto escrito, permitindo a imaginação agir sobre ele para inscrever com autenticidade as ações físico-vocais da palavra no tempo e espaço.

Uma palavra que é produto do corpo em ação e do imaginário vivo encontra ressonância nas propostas de Antonin Artaud, a respeito do rompimento com o que a palavra quer dizer no texto do papel em busca de seu caráter afetivo, de sua capacidade em atingir os sentidos (no que se refere a cada um dos órgãos de percepção sensorial) pela sua materialidade sonora:

---

<sup>24</sup> La visualización es una ley del pensamiento del actor en escena. (...) En la vida siempre vemos aquello de lo que estamos hablando; cualquier palabra escuchada por nosotros nos crea una representación concreta. En el escenario a menudo traicionamos esta importantísima propiedad de nuestra psique, tratamos de influir en el espectador con palabras “vacías”(...).

[...] se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos [...], se tornará viva. (2006, p.141)

Artaud propõe, em seu teatro, criar uma “metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana” (2006, p.102), cuja linguagem encontra materialmente os meios de “agir sobre a sensibilidade”:

Essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares (Artaud, 2006, p.102).

Artaud é o primeiro a dirigir críticas à linguagem por pensar em termos de teatro. Pregava a supremacia do espetáculo. Se o teatro é a arte da representação e não da palavra, esta fica a um plano secundário, deixando o espaço para o gesto e o signo *falar* mais e melhor.

No teatro pós-dramático, os olhares se voltam para a capacidade dos elementos da encenação “falarem”, até mesmo mais do que as palavras. A presença do corpo, pela sua concretude e poder simbólico, substitui a necessidade da racionalização e entendimento por meio das palavras. Assim nos afirma Lehmann (2007, p.246):

No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *lógos*. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do *lógos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A

(palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação “mágicas”, especificamente teatrais.

Mas não se trata de eliminar a palavra, já que os meios físicos e concretos dos elementos da encenação garantem a “feitura” da obra, excluindo completamente a necessidade em dizer através delas; trata-se de encontrar o quê de único se pode extrair da palavra, encontrar o sentido da sua existência no teatro dos dias de hoje. A palavra, que não só “fala” verbalmente, mas comunica junto com outros meios de expressão (auditivo e visual) e todos os elementos que constituem o teatro (gestos, objetos, a própria ação), serve para exprimir, significar, materializar angústias, presenças interiores.

A palavra, considerada como um elemento também físico e material dentro da encenação, é capaz de trazer visualizações por meio da concretude das ações vocais. Trata-se de encará-la como corpo em ação no nível sonoro, arrancá-la da expressão comum e reinventá-la no momento em que se faz presente a voz de quem a reinventa. A palavra, quando vocalizada, define-se como imagem no movimento sonoro. Pela dinamicidade da voz a palavra torna-se corpo expandido, imagem expressa em ação no espaço.

O ator que *devaneia* sobre as palavras da escritura permite agir, nesse ato, a atenção e a imaginação ativa. Isto quer dizer experimentar o esgotamento de suas possibilidades expressivas, rompendo com as amarras do sentido semântico da palavra para que delas se possa chegar a territórios desconhecidos ao ator.

Exploradas criativamente, as palavras materializadas pela voz propõem imagens-estímulos que acionam os impulsos geradores de ação. Encontra-se, na palavra materializada pela voz, o princípio de organicidade por se tratar de uma palavra justificada internamente por meio da vivência de imagens.

A imagem para Damásio, como não é apenas visual e muito menos estática, “também se refere a imagens sonoras, como as causadas pela música e pelo vento” (2000, p.402). Sendo assim, a palavra, quando tornada corpo

sonoro, é imagem e as produz pela sua sonoridade, musicalidade e ritmo, constituindo uma dança ou um fluxo contínuo de imagens que irá interferir na conduta do ator para a realização da ação.

No caminho de investigação sobre as energias potenciais da palavra, o trabalho voltado apenas para o seu significado determina um único caminho ao indivíduo-ator, limitando sua criatividade. Essas energias potenciais podem ser descobertas na investigação profunda do significante, promovendo a busca pela autenticidade. Neste processo investigativo, aquele que as descobre projeta a palavra ao alcance do outro porque entrou em contato com o que há de SEU na escritura (palavra). O EU na palavra se revela quando, descoberta como material sensível, a voz age sobre a sensibilidade do outro, tocando os sentidos (tato, visão, olfato, audição).

A exploração criativa pelo ritmo e recursos vocais de que se dispõe o ator evoca imagens ou “visualizações sensoriais da palavra, compreendidas neste processo de imaginação, todas as relações de sabor, odor, cor, peso e tato” (FORTUNA, 2000, p.122). Assim, quando as palavras são sentidas e degustadas, provocam uma série de imagens responsáveis por trazer a “vida” das palavras, gerando impressões que despertam para inúmeras associações. Explorando sua capacidade imagética, a palavra torna-se um elemento criativo, capaz de mobilizar a atenção do ator pelas imagens evocadas.

É através das qualidades físicas da voz (altura, intensidade, timbre) que a palavra revela seus aspectos mais profundos, unindo-se ao corpo para expandir no espaço sua energia sonora. Pela relação voz-corpo a palavra é valorizada num processo que, segundo Lopes (2003, p.22):

[...] começa pelo reconhecimento das respostas sensoriais, sensuais, emocionais e físicas contidas nas vogais e consoantes que constituem as palavras. [...] a palavra, na página, ganha sentido na imaginação: seu sentido torna-se imaginação experienciada no corpo.

No trabalho com as palavras, a alteração do ritmo na sua emissão desencadeia o imaginário em uma série de imagens que poderão servir como

inspiração interior. É a partir dessas imagens que as ações se constroem, segundo Bonfitto (2006, p.117):

[...] sobretudo o tempo-ritmo, tem como finalidade ativar processos interiores no ator, através da construção de “imagens” [...] É a partir da construção das imagens interiores que o ator pode fazer com que a utilização da palavra se transforme em *ação verbal*.

Explorando as variações rítmicas da palavra, abre-se a possibilidade de explorar outros aspectos além de seu conteúdo semântico<sup>25</sup>, atentando-se, por exemplo, para a musicalidade capaz de despertar a imaginação criadora.

Stanislavski (1983, p.72, tradução minha) ressalta o conteúdo e a natureza dos sons com os quais se forma a palavra e que deve ser revelado por aquele que a emite. Através das ondas da voz, brotam as “partículas do nosso próprio espírito” que permitem com que as vogais não sejam vazias, sugerindo impulsos para a aquisição da vida interior da palavra:

Vocês se dão conta de que através do claro som A-A-A brota um sentimento do interior do nosso espírito? Este som se comunica com certas profundas experiências interiores que procuram sair para o exterior [...]. Mas existe outra A-A-A mais surda, fechada, que não sai a voar livremente para fora, mas que fica dentro, rugindo sinistramente, como em uma caverna ou um sótão<sup>26</sup>.

A respeito da abordagem da palavra no seu processo criativo, Varley (2006, p.72) fala da sensação de “esquecer” o texto para que a palavra flua sozinha, sem o apego ao seu significado. A voz é para ela concreta, material, física, porque age no espaço assim como o corpo: “Cada inflexão, acento,

---

<sup>25</sup> Semântico: 1.que diz respeito à semântica. 2. que diz respeito ao significado ou ao sentido das palavras. Semântica: 1.ramo da linguística que se ocupa do estudo da significação das palavras 1.1 estudo dessas significações através do tempo e do espaço. HOUAISS, Antônio; VILAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<sup>26</sup> Se dan cuenta ustedes que através del claro sonido A-A-A brota un sentimiento del interior de nuestro espíritu?Este sonido se comunica con ciertas profundas experiencias interiores que procuran salir al exterior (...) Pero existe otra A-A-A, más sorda, cerrada, que no echa a volar libremente hacia afuera, sino que queda dentro, rugiendo siniestramente, como en una caverna o un sótano.

entonação, pausa e vibração é a consequência de uma ação executada pela voz<sup>27</sup> (VARLEY, 2006, p.116). Dessa forma, a ação da voz abre ao ator a possibilidade para a exploração criativa da palavra, redimensionando seu significado.

Na voz do ator está a tinta que ele se utiliza para inscrever suas imagens mais íntimas e profundas no tempo e espaço em que seu corpo-voz se faz presente. O colorido da sua voz, seus matizes descobertos e projetados, portam aspectos sensoriais que inevitavelmente irão confrontar a sensibilidade do espectador.

A palavra torna-se a obra de arte do ator no momento em que sua vocalização toca os sentidos tanto do ator mesmo quanto do espectador. Quando se podem enxergar as cores e sentir o aroma daquilo que se fala, visualizar formas e perceber-se *tocado*, o ator provoca a imaginação do espectador em uma relação única que só acontece no momento em que ambos entram em contato pela relação dos sentidos.

A palavra orgânica não se repete. Ela se refaz e se reconstrói a cada momento da e na performance do ator. Assim, sua organicidade será resultante de um processo de tornar-se orgânico outra vez. A palavra torna-se novamente acontecimento ao levar em conta as circunstâncias do momento presente no qual o corpo-voz a presentifica.

Para isso, faz-se necessário que o ator aja com uma certa abertura ao criar, deixando agir sobre ele o silêncio e a escuta ativos que caracterizam o instante da criação. O momento presente, caracterizado pela ação do silêncio e da escuta do ator, permite ampliar a percepção no aqui-agora. Esses princípios conduzem o processo criativo do ator para agir sempre como se fosse pela primeira vez, reagindo organicamente a cada momento de sua performance.

---

<sup>27</sup> Ogni inflessione, accento, intonazione, pausa e vibrazione è la conseguenza di un'azione eseguita dalla voce.

## 1.4 SILÊNCIO E ESCUTA

Por entre as palavras, o silêncio corre como um rio, num fluxo contínuo de significados ao rebater nas margens das suas sonoridades. O silêncio não é o “nada”. Ele existe no contraponto com as coisas que não silenciam e se torna presente no diálogo com o que não é silêncio.

Quando a voz se cala, as vozes das outras coisas é que falam. O calar permite que outras vozes falem por mim. A voz que cala abre espaço para as vozes das outras coisas agirem sobre a voz que silencia.

No ato de calar, no não-movimento, na ausência de som no espaço ambiente, a escuta entra em ação, e o silêncio dá lugar às vozes antes não ouvidas, segundo Wisnik (1999, p.18):

[...] há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos (refiro-me à experiência de John Cage, que se tornou a seu modo um marco na música contemporânea, e que diz que, isolados experimentalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso).

A voz que cala permite à escuta captar o ruído, o barulho, a própria respiração do corpo que silencia no espaço; captar a presença de alguém que sentimos estar longe ou perto pela voz que escutamos, ou o canto de um pássaro ao longe, a presença da luz invadindo a sala pela janela, uma gota d'água pingando, o vento soprando lá fora, a presença do corpo mesmo no espaço.

O silêncio não é o nada, ele só existe em presença de algo. O silêncio dá lugar à escuta e permite que minha atenção se volte para o momento presente no qual eu me encontro.

O silêncio coloca a atenção dos sentidos no primeiro plano. É no silêncio que a escuta se volta à “pulsação da vida”, trazendo para o primeiro plano as

sonoridades antes despercebidas. A escuta dirige a atenção aos sons do ambiente, permitindo que se estabeleça a relação entre o corpo que silencia e um objeto de atenção, e, nessa relação, uma voz interna ao corpo é acionada.

Na aparente imobilidade do corpo, o movimento interno o torna *presente*. No silenciar da fala, há o pensamento ininterrupto, a percepção daquilo que o rodeia, a reflexão, ou seja, há sempre uma ação interior: “Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o “pensamento”, a introspecção, a contemplação etc.” (ORLANDI, 2002, p.37).

O corpo que silencia permite a ação do silêncio agir sobre ele, que, no exercício da criação, passa a ser um elemento criativo. O silêncio existe como ação, justificado pela escuta e relação com os objetos aos quais sua atenção se dirige: “O silêncio não fala, o silêncio é. Ele significa.” (ORLANDI, 2002, p.33).

Na relação entre ator-objeto, não só a ação do olhar é responsável por mobilizar a atenção do ator, mas o ato de *escutar* que se define por sua intenção, segundo Barthes (1982). A audição dirigida a um ruído captado pelo ser vivo define uma escuta que se pode nomear como um *alerta*, podendo também dirigir-se para a decifração de signos. Escutar permite mobilizar a atenção para o objeto perturbador no instinto de defender-se contra a surpresa.

*Em cena, se você ouve algo deve saber o que exatamente está ouvindo para poder responder a isto verdadeiramente. “Sinta com o ouvido”, Mario disse-me durante os cantos. “Não pense”, sinta a música<sup>28</sup>.*

A escuta propõe decodificar o que é obscuro e misterioso para fazer com que venha à consciência “o lado secreto do sentido” (aquilo que é vivido, postulado, intencionalmente oculto). Barthes (1982) aconselha a não atribuir uma importância particular àquilo que ouvimos sob o perigo de fixar

---

<sup>28</sup> Experiência com os cantos afro-caribenhos vivenciada durante a *Sessioni di Selezione per un Nuovo Programma al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards-Artistry in Residence-Open Program* coordenado por Mario Biagini e registrado em diário de trabalho. (Pontedera-Itália, 06 de maio de 2007).

deliberadamente a atenção, mas prestar uma atenção flutuante a tudo. Aquele que escuta o outro mantém uma atenção aberta para que seja captado o que é oferecido para ser ouvido: “aquilo que o indivíduo que fala não diz” (Barthes, 1982).

A escuta envolve o inconsciente, e por querer ouvir, é um ato consciente que já não tem uma rigidez que põe de um lado aquele que fala e confessa e de outro aquele que se cala e escuta. A escuta é ativa, ela fala e propõe movimento e mobilidade à palavra que é cada vez menos protegida pela intuição. “A voz é, em relação ao silêncio, o que é a escrita em relação à folha em branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro” (BARTHES, 1982, p.224).

No espaço onde a fala e a escuta operam, o silêncio é rompido estabelecendo um jogo entre a palavra, o ato de escutar e o próprio silêncio significante:

A fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, e a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas [...] O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo, de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas (ORLANDI, 2002, p 34).

Neste lugar onde a escuta projeta um corpo dilatado no espaço, o silêncio permite a atenção voltar-se aos objetos em torno deste espaço. Estabelecendo o contato com o que está presente neste momento, amplia-se a percepção do todo e do próprio indivíduo, vislumbrando a projeção de uma palavra que é corpo, pois manifesta uma vivência.

## **2 UMA PRÁTICA CRIATIVA INDIVIDUAL**

Neste capítulo, reflito sobre a atividade prática da pesquisa vinculada à Linha de Processos de Criação Cênica do PPGAC/UFRGS vivenciada três vezes por semana durante os meses de outubro e novembro de 2008, janeiro e

fevereiro de 2009 e janeiro, fevereiro, março, abril e maio de 2010. Articulando com o presente desta pesquisa, trago as percepções advindas de minhas experiências práticas como atriz, trabalhadas com diferentes profissionais no passado, algumas registradas em diários de campo, para dialogar com as teorias de grandes cientistas da arte do ator.

Em diferentes processos de criação, tanto nos que vivenciei quanto nos que observei ou tive contato de alguma forma, percebi a dificuldade de apropriação da palavra pelo ator, evidenciando na cena a pouca intimidade que o ator mantém com ela. Atribuo essa problemática ao fato de a palavra se manter à parte dentro do processo, desconsiderada como elemento criativo e ainda, o fato de a voz, portadora e acionadora da palavra, não ser considerada como corpo em ação.

Procurava um trabalho vocal que conduzisse criativamente a voz e a palavra e, sobretudo, correspondesse às necessidades particulares do ator que em cena realiza a ação física. Compactuando com as palavras de Burnier (2001, p.116):

Normalmente, no contexto do trabalho de voz para o cantor ou em trabalhos de terapia vocal, o indivíduo fica em pé, com o peso ligeiramente para a frente, a garganta e a cabeça relaxadas; nessa postura, o indivíduo se concentra na sua respiração e na emissão da voz. Para um ator, isso simplesmente não funciona, pois ele não pode estar relaxado no palco, a menos que represente um morto! Nossa arte significa trabalhar as tensões e suas variações.

Foi após ter vivenciado, durante um curto período, de apenas alguns dias, mas de intenso aprendizado, o treinamento realizado no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards na cidade de Pontedera, na Itália, no ano de 2007, que percebi a possibilidade de trabalhar a voz-corpo em movimento a partir dos cantos rituais afro-caribenhos. Neste trabalho, visualizei a liberação da voz por meio dos impulsos vivos do corpo no espaço e encontrei as relações com a atenção e a imaginação, elementos mobilizadores da

natureza criativa do ator, que possivelmente poderiam gerar a ação da palavra e, ainda, torná-la um elemento criador.

Entendendo a voz como um corpo que age no espaço, criativamente, a preparação vocal da prática de trabalho ficou por conta dos cantos rituais afro-caribenhos aprendidos no Workcenter como meio de liberar a voz organicamente. Neste primeiro momento do trabalho prático, considero fundamental, no exercício de experimentação individual, uma prática dirigida à descoberta de uma voz que se amplia e se reposiciona criativamente na medida em que se adapta aos impulsos surgidos com o canto. Na relação voz-corpo em ação, encontro a incessante produção de imagens internas capazes de proporcionar a integração corpo-mente para produzir uma ação orgânica.

A partir de experimentações individuais, busco investigar os meios para obtenção da organicidade da palavra no trabalho do ator em um processo que se detém na relação orgânica corpo-voz em movimento no espaço. Procuo encontrar uma respiração própria deste corpo em movimento e, com isso, a base natural, orgânica, da voz capaz de sustentar uma palavra que pretende se tornar ação. Para isso, o trabalho vocal está calcado na faculdade imaginativa do ator que, por meio das associações de imagens, pode ampliar seus recursos vocais criativamente e liberar a respiração naturalmente para produzir a ação da voz e da palavra.

Como material textual para trabalhar criativamente sobre a palavra, escolhi, no primeiro momento, para realizar as experimentações, os textos “Yerma”, de Federico Garcia Lorca e “Descrição de Imagem”, de Heiner Müller. No texto dramaturgico de Lorca, foram selecionadas algumas falas poéticas da personagem Yerma. No texto de Heiner Müller, que nos remete a um fluxo de imagens contínuo, por se tratar de um texto ausente de pontuação, destaquei algumas frases que são demarcadas por vírgulas.

Na primeira parte do trabalho prático, por meio dos cantos, o foco esteve voltado para o encontro da voz orgânica e de um estado de disponibilidade físico-vocal necessários para a realização do trabalho criativo com a palavra. Nessa prática, foram sendo definidos alguns princípios

indicadores da organicidade que poderiam acionar a ação da palavra, tais como o impulso dos movimentos, a precisão, a ação da voz, o contato e o direcionamento com os focos de atenção.

Na segunda parte do trabalho prático, os princípios indicadores da organicidade estão implicados na construção das ações físico-vocais surgidas da relação com as palavras do texto “Restos do Carnaval”, de Clarice Lispector, que pretendem trazer a necessária integração corpo-voz-mente no ato da ação. Nesse momento, abordei a palavra como um elemento criador e gerador da ação físico-vocal a partir de experimentações com a própria palavra, tentando descobrir, nas vogais e consoantes que a constituem, a sua força expressiva e criadora.

## **2.1 O TREINAMENTO PSICOFÍSICO POR MEIO DOS CANTOS**

A experiência pessoal com a prática dos cantos rituais afro-caribenhos, vivenciada no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, foram o ponto de partida para conduzir um treinamento psicofísico em meu trabalho individual. Construindo conscientemente as bases orgânicas para o ato criativo se instaurar, a prática com os cantos permite resgatar a integralidade corporeamente por meio da relação corpo-voz no movimento. Por meio disso, constitui-se um treinamento pessoal que antecede e que me prepara para o trabalho criativo e orgânico com a palavra.

Segundo Stanislavski (1980, p.60) existe um vínculo indissolúvel entre a realidade física e espiritual do homem, e por isso a criação é vista como um processo psicofísico. Mas na cena, é muito fácil violar as leis da natureza orgânica normal (STANISLAVSKI, 1980), tendendo para a dissolução do corporeamente orgânico e partindo facilmente para a execução mecânica da ação, carente de vida interior.

Em meu treinamento pessoal, particularizo a experiência vivida no Workcenter, servindo-me dos cantos rituais afro-caribenhos como um meio de reintegração da natureza psicofísica na cena. O treinamento consiste em

permitir o corpo vivenciar novas experiências, que só será possível ao abandonar as expectativas e busca de resultados prévios ao estado de entrega necessário à abertura do novo.

Mas a vivência vem pela experiência da preparação e do treinar. E aqui voltamos ao poder de se deixar afetar e não somente de agir. Gerar vivências está mais para deixar-se afetar do que agir; e o mesmo ocorre com a busca do limite. Preparar-se é parar, ouvir, deixar-se impregnar pelo espaço e pelo tempo. Deixar-se penetrar pelo outro e pelo mundo. Ser afetado por você mesmo. Experimentar é gerar vivências nas micropercepções de espaço-tempo e nas microrelações com o outro. Treinar é buscar vivências e linhas de fuga com a recomposição do encontro com suas próprias linhas de força e com as linhas de força que se compõe nos encontros<sup>29</sup>.

Eliminar a ansiedade do fazer, sem a qualidade da presença psicofísica, e deixar-se tomar pelas circunstâncias do momento presente expande a noção de treinamento como um momento de execução exaustiva de exercícios mecanicamente executados em função de uma precisão plástica. “O território do ‘treinar’ é muito mais amplo [...]. O ‘treinar’ se configura muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço<sup>30</sup> [...]”.

O treinamento se configura em um espaço-tempo destinado à entrega a uma experiência para agir em função do afeto, permitindo uma intensa vivência.

Permitir o corpo vivenciar significa estar em estado de alerta, capacitando-o a reagir pela atenção e a escuta “abertas”. Para Damásio (2000, p.126, grifo do autor), “a expressão *estado de alerta* deve significar que o indivíduo não está apenas acordado, mas com uma visível inclinação a perceber e reagir. O significado apropriado de alerta é algo entre “desperto” e “atento”.

---

<sup>29</sup> FERRACINI, Renato. Ação Física: Afeto e Ética. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>>. Acesso em 10 de abril de 2010.

<sup>30</sup> FERRACINI, Renato. Ação Física: Afeto e Ética. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>>. Acesso em: 10 de abril de 2010.

Os cantos rituais são capazes de gerar um estado de atenção e prontidão trazido pelas imagens que emanam das suas sonoridades e ritmos e que me colocam em “situação de trabalho”, segundo as palavras de Barba (1994, p.57): “A situação de trabalho é uma situação onde o corpo e a sua parte invisível, a voz, reagem a estímulos.”

Também poderia chamar esse momento de estado criador, pela liberdade de proposição do corpo-voz no ato do canto. Entendendo-se por liberdade o respeito aos impulsos conquistados pela unidade corpo-mente, e que se dão no aqui e agora, segundo Stanislavski (1989, p.65):

[...] no estado criador, são muito importantes a ausência de toda e qualquer tensão física e a completa subordinação do corpo à vontade do ator. Percebi, então que a criatividade, é, sobretudo, condicionada pela absoluta concentração de toda a natureza do ator. Um ator, portanto, volta-se para o seu instrumento criador, tanto espiritual quanto físico. Sua mente, vontade e sentimentos combinam-se para mobilizar todos os seus “elementos” interiores. [...] Desta fusão de elementos surge um importante estado interior, o estado interior de criação.

O treinamento físico-vocal por meio dos cantos tem como foco um corpo-voz que age integralmente e de acordo com as exigências do momento presente. Para esse corpo que respira diferente a cada movimento, ação ou reação diferente, é necessário não interferir no seu processo orgânico impondo uma respiração “correta” ou “ideal”, pois “quando estamos totalmente envolvidos em uma ação, não podemos controlar a nossa respiração, é o próprio organismo que respira. Por isso qualquer intervenção cria obstáculos ao processo orgânico” (GROTOWSKI apud FLAZSEN, 2007, p.139). Cabe ao ator aprender a respirar observando o que o corpo organicamente propõe, ampliando a percepção deste corpo para eliminar as tensões musculares que interferem na liberação da voz.

Trazendo a atenção para meu corpo em movimento na produção do som vocal, identifiquei o principal ponto de tensão muscular localizado nos ombros, onde a musculatura estaria bloqueando a livre passagem do som da voz. A

consciência do apoio da voz no baixo-ventre produzindo um deslocamento da prejudicial tensão muscular nos ombros para uma tensão consciente da musculatura abdominal contribuiu para trazer a atenção ao centro do corpo. É desta região, do centro do corpo, que os movimentos devem partir em impulso para reverberarem até as extremidades. A voz, apoiada no baixo-ventre, é liberada no impulso dos movimentos e em sintonia com a respiração.

Na prática com os cantos, a fluência dos movimentos que nasce do centro do corpo e se expande às extremidades envolve um trabalho consciente da respiração no desenvolvimento desses movimentos e produz a unidade corpo-voz-mente necessária à execução da ação. O canto proporciona esse estado de inteireza e disponibilidade do corpo-voz em relação com o meio e com os objetos de atenção produzidos pelo imaginário. Encontra-se, nesse sentido, a liberdade na criação quando se deixam as sensações, imagens, impulsos conduzirem à ação.

As imagens produzidas pelo som da voz provocam uma série de associações que podem ser traduzidas em impulsos geradores de ação. Nessa relação voz-corpo em ação no espaço e em constante produção de imagens encontro a integralidade psicofísica necessária à obtenção da ação orgânica. Assim, o corpo-voz em ação mobiliza aspectos interiores, provocando o surgimento de uma série de imagens capazes de trazer um impulso para a criação de ações físicas e ações vocais.

A prática que vivenciei no Workcenter, sob orientações de Mario Biagini, coordenador do núcleo de trabalho, durante os momentos dedicados aos cantos com o grupo envolvido, fez-me perceber a presença de elementos essenciais para o desenvolvimento da organicidade a serem aprofundados no trabalho do ator: o **impulso gerador dos movimentos**, a **precisão**, a **ação da voz** no espaço, o **contato** e o **direcionamento dos focos da atenção**.

No treinamento intenso realizado no período de uma semana, nesse centro de pesquisa, pude experimentar a construção da musicalidade do corpo no espaço, a relação orgânica do corpo-voz nos diversos cantos experimentados, o trabalho com a imaginação sempre exigido pela associação

de imagens tanto no trabalho de contato entre os atores, quanto no trabalho entre o ator e um objeto de atenção real ou imaginário. Pode vivenciar, nesse treinamento, com os exercícios físico-vocais, a inter-relação orgânica, sobretudo, dos elementos atenção e imaginação, que Stanislavski considerou fundamentais para o estabelecimento do processo criativo do ator, mobilizadores tanto da sua natureza física quanto de sua natureza psíquica.

O aquecimento vocal em meu trabalho individual é conduzido pelo canto, procurando, através dele, fazer ressoar minha voz no espaço em que me situo. É pelo canto mesmo que procuro desenvolver criativamente minha voz na preparação para o trabalho com a palavra falada assim como Lopes (1994, p.42) afirma:

A técnica vocal que o ator desenvolve, a partir do canto, dota-o de um controle sem ansiedade da respiração pelo conhecimento da musculatura, de uma ampliação da intensidade sonora pela maximização da função dos ressoadores, de definição e precisão na emissão, de flexibilidade e nuances nas tonalidades, de ampliação dos limites da extensão a partir dos tons médios.

No trabalho com os cantos, procurei não reproduzir o que vivenciei em Pontedera, mas seguir as notas precisas da melodia do canto e re-cantar a cada momento até revelar a potência da voz e experimentar uma liberdade antes desconhecida. Para que essa voz se revele, é necessário não se concentrar no instrumento vocal, como aponta Grotowski (apud FLAZSEN, 2007, p.159):

Se querem liberar a voz, não deveriam mais trabalhar com o instrumento vocal, ou seja, não deveriam prestar atenção no trabalho do instrumento vocal, deveriam trabalhar como se o corpo cantasse, como se o corpo falasse.

À voz projetada em vários pontos da sala é associada uma imagem como, por exemplo, estar no topo de uma montanha fazendo-se ouvir aos

quatro ventos, ou uma ação, como por exemplo, fazer romper a parede com a força de um martelo. Pela associação de imagens e ações a voz se desenvolve criativamente e descobre novas possibilidades expressivas. Usar a imagem do som saindo do topo da cabeça faz com que a coluna de ar responsável pela condução da voz acione um ressonador. Usar a ação de empurrar a parede com a própria voz faz com que ela se defina como um corpo que age precisamente no espaço. Esses exercícios encontram nas palavras de Grotowski (apud FLAZSEN, 2007, p.158) a sua validade:

As associações que liberam os impulsos do corpo têm um vasto campo de amplificação por meio de animais e de natureza, de plantas e imagens quase fantásticas. Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isso libera a voz [...] Vocês [...] devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o seu ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha.

Quando canto, procuro jamais ficar com o corpo parado. As imagens que portam a sonoridade dos cantos alteram o próprio corpo que as produz, gerando sensações e impressões instauradoras de estados motivadores de ação.

No ato de cantar, o **impulso dos movimentos** nasce do centro do corpo, e a voz, encontrando nele um ponto de apoio, se projeta ao exterior. Dessa forma, “o corpo passa a ser a base para qualquer trabalho vocal. Como seu centro muscular e orgânico é a região do *koshi*, a voz também deve nascer daí. [...] o *corpo da voz* está na força/impulso que se origina no abdome” (FERRACINI, 2003, p.181, grifo do autor).

A precisão nas notas do canto é necessária em um primeiro momento para se adquirir domínio da melodia, permitindo fazer emergir impressões particulares dessa sonoridade. Mas, no ato de cantar, a **precisão** se refere à capacidade de o corpo-voz adaptar-se às circunstâncias surgidas no momento presente. Ela está ligada à obediência aos impulsos que vão surgindo pelas trajetórias que o corpo-voz percorre no espaço em que se materializa,

evocando imagens e gerando sensações. Assim, trago o conceito de precisão entendido por Ruffini (2004, p.11, grifo do autor):

Precisão é a perfeita aderência das ações a todas as circunstâncias que a determinaram *aqui* e *agora*, e não àquelas que determinaram *lá* e *então* [...]. As circunstâncias mudam a cada representação. Muda o olhar do companheiro de cena, atenua-se ou eleva-se o tom de sua deixa, varia a qualidade da luz. Modifica-se o próprio estado interior e físico do ator. O ator deve reagir a todas essas mutantes circunstâncias, deve encontrar a ação que é precisa, sem contentar-se em repetir a ação que foi precisa e que se fixou na memória muscular.

A **ação da voz** define uma ação vocal quando explora o *como* dizer as palavras independentemente dos seus significados, criando assim um texto próprio. A ação vocal, segundo Burnier (2001, 57), “é a ação que a voz faz no tempo e no espaço”, considerada por ele como “um prolongamento do corpo, [...] um “braço do corpo”. Assim, esse “braço pode *pegar* um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar...” (BURNIER, 2001, p.56, grifos do autor).

O **contato** com objetos reais e imaginários faz com que sejam renovadas as relações a cada instante, mantendo a integralidade do corpo-vozmente para gerar uma ação orgânica. Segundo Grotowski (1976, p.172), “não há impulsos ou reações sem contato”. Quando fala no contato com um objeto imaginário, “este companheiro imaginário deve ser fixado no espaço desta sala real. Se não se fixar o companheiro num lugar exato, as reações permanecerão dentro da gente (GROTOWSKI, 1976, p.172)”; e esclarece:

Muitas vezes, quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, acredita que isto significa olhar fixamente. Mas isto não é contato. Contato não é ficar fixado, mas ver. Agora, estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri. Tudo isso modifica minhas ações; trata-se

de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir (p.172, 173).

Ao cantar, busco não interferir e não coordenar mecanicamente a respiração com os movimentos, mas permitir a voz agir livremente com o movimento para liberá-la organicamente, como repete Grotowski (apud FLAZSEN, 2007, p.141):

[...] procurem a maneira de liberar o processo orgânico por meio da ação, porque nesse caso, também o processo da respiração se liberará – quase por si só – e assim o ator não terá interferido nem controlado ou bloqueado a respiração.

A voz é liberada organicamente no corpo que respira segundo suas próprias necessidades quando está em ação. A voz será orgânica, autêntica, quando for resultado de um corpo que respira organicamente.

Exemplo disso encontrei no Workcenter, quando Mario Biagini e Marina Gregory<sup>31</sup> cantavam. Em cada movimento, nota cantada, e em cada olhar de Mario havia organicidade. Seu corpo-voz em ação no espaço deslocava-se com precisão e espontaneidade e revelava uma voz não habitual, criadora de imagens pela sua força expressiva. Mario trazia nas suas ações físico-vocais a alegria e vivacidade de uma criança ao brincar. Marina, quando cantava, emitia uma voz provocadora dos sentidos que parecia trazer do fundo de si mesma para compartilhar com as testemunhas ali presentes.

Em ambos, eu podia sentir uma voz extracotidiana que, na definição de Ferracini (2003, p.180), é traduzida como uma voz que difere da voz cotidiana por ter seu *foco vibratório* em outras partes do corpo que não a garganta. Ferracini indica ao ator a tarefa de “buscar, pesquisar e descobrir as potencialidades da sua própria voz, eliminando todos os bloqueios que não permitam sua projeção e sua vibração no tempo/espço (2003, p.180)”.

---

<sup>31</sup> Atriz colaboradora do centro de pesquisa de Pontedera-Itália.

Essa voz que se revela provocadora dos sentidos tem um apoio no corpo e se projeta para fora, ecoando no espaço externo como se tocasse as testemunhas presentes. Como uma extensão do corpo em impulso, aquela voz que presenciei afirmava sua existência orgânica, fazendo-me perceber o que busco como uma voz orgânica. Aponto, na prática da pesquisa atual, um momento em que percebo essa possível voz:

*“Iniciei os cantos rituais. Em um determinado instante, percebi que não estava com a minha voz habitual cantando. Quando descobri a organicidade da minha voz naquele momento, ela expandiu e inclusive alcançou as notas que antes não estava alcançando. A voz se revelou “forte” e o apoio, sem eu pensar, estava no abdômen. Esta sutil descoberta da “minha possível voz orgânica”, acredito que ocorreu pela minha despreocupação de estar cantando belo, seguindo um modelo de beleza do canto. Encontrei a beleza quando agi verdadeiramente, deixando a minha voz agir no espaço e precisando as notas no meu timbre<sup>32</sup>”.*

No entanto, essa organicidade ou “vida” percebida, “é questão de experiência”, segundo Biagini (apud ATTISSANI & BIAGINI, 2007, p.54, tradução minha), pois “não existe nenhuma fórmula que permita reconhecer quando um ator é vivo ou não naquilo que faz<sup>33</sup>”. Biagini recorda que, em seu trabalho com Grotowski, frequentemente não compreendia o que significava quando ele dizia que um fragmento era vivo e outro era morto: “Apenas com os anos comecei a ver. Não é que compreendia, mas via, percebia<sup>34</sup>”.

Durante minha prática individual com os cantos, encontrei, em muitos momentos, a ausência de “verdade” daquela voz experimentada no frescor com que o ato de cantar me trazia das primeiras vezes. Foi com a experiência

---

<sup>32</sup> Diário de trabalho prático da pesquisa de mestrado. (Porto Alegre, 21 de outubro de 2008).

<sup>33</sup> Non c'è nessuna formula che rende capaci di riconoscere quando un attore è vivo in ciò che fa.

<sup>34</sup> Solo con gli anni ho cominciato a vedere. Non è che capisci, ma vedi, percepisci.

de Thomas Richards (2005) que percebi o que possivelmente estaria acontecendo. Richards relata que, certa vez, Grotowski o ouvia cantar e logo depois fez um comentário sobre “cantar mecanicamente”. Disse que, das primeiras vezes que Richards havia cantado aquela canção, estava inseguro da melodia, e isso fazia com que sua maneira de cantar estivesse cheia de vida. Por estar “buscando” a canção, ela era modesta e viva, contendo uma ação verdadeira. Mas, no momento em que Richards pensava que já sabia a canção, começou a cantar “como se já a soubesse”, e então caiu na repetição mecânica. Nesse momento, já não havia mais ação, a canção estava morta e tinha deixado de funcionar. Quando pensou que já sabia a canção, já não se envolvia na busca viva. Grotowski então revelou que existia uma maneira de cantar de forma que a canção não morresse:

Inclusive sabendo a melodia com perfeição e sem ter que alterá-la, sempre se pode abordar a canção como um amigo que não acabas nunca de conhecer por completo: outro ser vivo. Avanças dentro da canção e lhes peça que revele seu segredo. [...] sempre deve haver uma busca, como se desejara encontrar alguém. Não trates nunca a canção como se já a conhecesse<sup>35</sup> (apud Richards, 2005, p.145, tradução minha).

Cantar significa revelar uma potencialidade desconhecida pelo uso da minha voz habitual, cotidiana. Encontrar possibilidades escondidas, desvelar o poder de sensualidade da voz, abrir espaço para emergir o novo, explorar possibilidades latentes.

( ...) o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independentemente da intimidação da voz que fala, a **fala** mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica de linguagem verbal: ela

---

<sup>35</sup> Incluso sabiéndose la melodia a la perfección y sin tener que alterarla, siempre se puede abordar la canción como un amigo que no acabas nunca de conocer por completo: outro ser vivo. Avanzas dentro de la canción y le pides que te revele su secreto. (...) siempre debe haber una búsqueda, como si desearas encontrar alguien. No trates la canción como si ya la conocieras.

nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito de objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de **diferença**, mas de **presença**. E presença é corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira (WISNIK apud TATIT, 2002, p. 15, grifo do autor).

Trago, no meu trabalho individual, o *yanvalou* (Figura 1), uma dança-caminhada usada em alguns rituais haitianos, executada durante o treinamento realizado no Workcenter acompanhado pelas canções.

O passo de dança é executado inicialmente com os pés plantados paralelamente ao chão e uma abertura entre eles na medida dos quadris, mantendo os joelhos semiflexionados.



Figura 1

A coluna permanece levemente curvada em 45° para frente, e as mãos seguram delicadamente uma saia longa com a ponta dos dedos, também à frente, na altura das coxas. O passo inicia com o calcanhar entrando em

contato com o solo e, por último, os dedos do pé “agarrando” o chão. A coluna, assim como os braços, mantém um movimento ondulatório que sintoniza com o passo ritmado, sempre dado para a frente. O impulso do movimento deve partir da base da coluna, permitindo a liberação da respiração para a melhor projeção da voz, como fala Grotowski (apud FLAZSEN, 2007, p.142): “[...] movimentar a coluna vertebral – como uma espécie de serpente – é uma das adaptações da vida. A coluna vertebral não deveria nunca ser rígida como uma vara. Dessa maneira, a respiração torna-se livre”.

O trabalho com a dança-caminhada e com os cantos afro-caribenhos proporciona o encontro com a inteireza da voz pela integração entre o movimento do corpo e da energia sonoro-vocal.

O apoio dos pés no chão e o constante movimento da coluna criam as condições para a projeção da voz. A voz, nesse momento, encontra o necessário apoio no corpo para se projetar no espaço, e é com este apoio que ela adquire a força para agir e se definir como “corpo”, assim como fala Varley (2006, p.57, tradução minha):

Para mim a característica da voz inteira é de situar o centro no tronco, de encontrar o apoio nos pés firmes no chão e de manter uma ligação em toda sua extensão, ou seja, de não abandonar o sentido de enraizamento quando falo para o alto nem a capacidade de levantar uma voz cavernosa ao céu. Os tons altos partem de baixo e os tons baixos se lançam para o alto. O corpo inteiro, com sua voz, dança, pensa e canta, enquanto caminha, age e fala<sup>36</sup>.

A dança-caminhada permite o corpo a pensar por si só na fluência dos movimentos em que são explorados o equilíbrio, a transferência de peso, o apoio dos pés no chão e a relação com a totalidade do corpo. A voz encontra

---

<sup>36</sup> Per me la caratteristica della voce intera è di situare il centro nel tronco, di trovare l’apoggio nei piedi sicuri sulla terra e di mantenere un collegamento in tutta la sua estensione, ovvero di non abbandonare un senso di radicamento quando parlo verso l’alto né la capacità di sollevare una voce cavernosa al cielo. I toni alti partono dal basso e i toni bassi si lanciano verso l’alto. Il corpo intero, con la sua voce, danza, pensa e canta, mentre cammina, agisce e parla.

neste corpo decidido as condições necessárias para projetar precisamente a sua energia sonora.

A estrutura “dança-caminhada/canto” acaba sendo uma propulsora para o ato criativo na medida em que as energias potenciais desse corpo são acionadas em sua relação de contato consigo mesmo e com o espaço que o circunda.

A estrutura físico-vocal exige precisão na execução tanto da dança-caminhada quanto da melodia. Mas, na medida em que inúmeras vezes é repetida, ou melhor, é vivenciada a cada instante, os movimentos sugestivos provocam a imaginação, abrindo espaço para o estado criativo se instaurar.

Na medida em que a estrutura da dança-caminhada e da melodia vai sendo apropriada pela repetição, encontro a inteireza da minha voz. No trabalho com o canto e a dança-caminhada, permite-se que os movimentos do corpo e do som da voz ajam integralmente e com fluência no espaço. A partir de uma estrutura que envolve o corpo-voz em movimento, ambos vão adquirindo liberdade em agir.

Nesse momento, o trabalho começa a se desenvolver criativamente, sugerindo inúmeras imagens que impulsionam o corpo-voz a seguir novos rumos, transcendendo suas estruturas iniciais. O passo específico da dança-caminhada, assim como as notas precisas do canto, transcendem suas estruturas iniciais na medida em que se estabelece uma relação orgânica e de jogo entre elas.

Através da improvisação, com o início de um dos cantos afro-caribenhos, surgem pequenos motivos melódicos que traduzem externamente minha energia interna. No momento de jogo e liberdade criativa, crio um canto meu, que traduz em musicalidade as sensações e impressões do momento que vivencio.

A sonoridade das vogais e consoantes e o **direcionamento dos focos de atenção** geram estados/imagens identificados como impulsos provocadores

de ação. Nesse momento, sinto a integração dos movimentos e da voz e com isso a organicidade do meu corpo-voz em movimento no espaço.

Ao trabalhar o direcionamento da voz no Pequeno, Médio e Grande Círculo de Atenção<sup>37</sup>, a voz sugere diferentes imagens e estados aos quais os movimentos do corpo respondem sugerindo ações.

O direcionamento do foco de atenção da voz ao pequeno círculo sugere a fala de alguém consigo mesmo, tentando acalmar-se. Ao direcionar a voz no médio círculo de atenção, voltando-se para os objetos que estão ao meu alcance, ao meu redor, cria-se a imagem de uma voz irradiando energia solar. No direcionamento ao grande círculo, a voz revela-se como ação na medida em que se empenha em ultrapassar os limites da parede da sala onde eu me encontro. A imagem de estar no topo de uma montanha onde não há nenhum impedimento para que minha voz expanda universalmente define uma ação. A atenção, ligada à imaginação, mobiliza no ator os aspectos interiores responsáveis por trazer organicidade às ações.

A atenção do ator dirigida a um objeto inicia uma relação que envolve todo o seu organismo, resultando na sua integralidade psicofísica. O jogo com um objeto de atenção desencadeia uma série de imagens responsáveis pelo surgimento dos impulsos geradores da ação. Essas imagens podem ser representações visuais elaboradas mentalmente, mas, principalmente, sensações e percepções corporais conscientizadas na relação ator e objeto de atenção, geradoras de estímulos interiores. A respeito disso, Dal Forno (2002, p.52) explica:

Stanislavski aponta que a relação com o “partner” (que qualifica também como “objeto de atenção”) envolve, no processo de comunhão, a interação dos atores entre si ou entre o ator e outros objetos de atenção reais ou imaginários. Grotowski coloca o “partner” como gerador

---

<sup>37</sup> Em meu trabalho sobre a voz, relaciono a energia sonora com a energia física e o seu direcionamento nos Círculos de Atenção. O exercício com os Círculos de Atenção foram vivenciados na prática com as ações físicas durante oficina com a Profª Drª Nair D’Agostini. A oficina fazia parte do projeto da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre para a formação do Grupo Experimental de Teatro, coordenado por Maurício Guzinski, no ano de 2008, e teve como foco ‘O Uso Cênico da Palavra’.

dos impulsos que precedem cada ação física. Para ele, este impulso só existe pela presença de alguém; porém, esta presença não se limita ao sentido de “partner” na representação, mas dirige-se à presença de outra existência que pode ser humana ou uma potência, como o fogo, por exemplo. Para Grotowski, a ação é sempre uma resposta a imagens projetadas no “partner”. A relação com o “partner”, dessa forma, está vinculada à imaginação.

O contato com o objeto de atenção se estabelece na mais sutil relação de ação e reação com a sua presença, seja ele o próprio partner ou outro objeto qualquer real ou imaginário. No olhar fixo a um objeto de atenção, como querendo penetrá-lo, nada acontece. A presença do objeto se impõe na medida em que se permite ser “tocado” por ele carregando internamente sua vida. O contato, para tornar-se acontecimento, necessita de uma atenção sensível por parte do ator.

Mário pedia para que uma das mulheres guiasse as outras com o canto. Pediu para que eu guiasse. Por sorte foi um canto que não era difícil. Tentei soltar meu corpo e fui me movimentando pelo espaço, olhando para as pessoas. Mário repreendeu-me: Fazer contato não é olhar como eu olhei para Christopher, não há uma relação que se estabelece com aquele tipo de olhar estático e alienado; num verdadeiro contato, a pessoa fica comigo quando e depois que a vejo e, quando a vejo, algo acontece<sup>38</sup>.

A conexão entre o interno e o externo ocorre no momento do surgimento das imagens que o ator cria na execução das ações. As imagens surgidas no processo vivido pelo corpo, no momento presente da ação, são responsáveis pela aquisição das ações internas, construindo o impulso

---

<sup>38</sup> Experiência com os cantos afro-caribenhos vivenciada durante a *Sessioni di Selezione per un Nuovo Programma al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards-Artistry in Residence-Open Program* coordenado por Mario Biagini e registrado em diário de trabalho. (Pontedera-Itália, 30 de abril de 2007).

necessário à obtenção da ação física. A voz com sua fisicalidade é capaz de gerar imagens tornadas objetos de atenção internos, podendo possibilitar o surgimento de impulsos para a ação física.

## **2.2 CORPO-VOZ-PALAVRA EM AÇÃO**

Entendo o teatro como o lugar onde o ator realiza ação, sendo o corpo-voz a matéria que proporciona a construção das ações físico vocais em relação com as palavras. A voz, como corpo acionador da palavra, dá a ela a capacidade de materializar-se fisicamente pelo som-agente que invade o espaço onde se faz presente. Essa materialidade provoca os sentidos do espectador-ouvinte, proporcionando visualizações de imagens que podem estar desvinculadas de sentido no que diz respeito ao aspecto semântico que carrega a palavra.

Um novo sentido é dado no momento presente em que se realiza a ação e no contato entre o ator, portador da ação da palavra, e o espectador. A sonoridade que invade o espaço e o dinamiza pela força-potência da voz em ação permite transportar a palavra para o âmbito das sensações e impressões, dando a ela um aspecto de corpo-agente, corpo-movente provocador do imaginário tanto do ator quanto do espectador.

Em um determinado momento da experimentação prática, surge da posição do corpo no espaço, deitado com as mãos sobre os olhos, e a brincadeira com a sonoridade de um texto ininteligível pra mim, em alemão previamente memorizado, uma imagem que dá origem a uma ação física que nomeei “esconde-esconde”: brinco com uma criança de esconder. É minha vez de contar. A criança é pequena, de uns cinco anos de idade, e está escondida em algum lugar. Tenho que a encontrar, este é meu objetivo primeiro. Encontro-a em seguida, pois ela não soube se esconder direito. Finjo não a ter encontrado ainda, só pra prolongar a brincadeira e o suspense, tornando-a mais divertida para a criança que acredita estar muito bem escondida.

O texto em uma língua estrangeira, desconhecida completamente por quem a emite, permite exercitar a ação da voz em função da ação física, desprendendo-se do significado das palavras para ampliar as possibilidades de descoberta de ações vocais.

*Para entender a ação física e a ação vocal, observei o objetivo que fez a ação existir, e o desempenho do corpo-voz que agiu em função deste objetivo. Mesmo em uma língua ininteligível pra mim, o significado do que estou dizendo emerge do “como” minha voz se porta, do “como” ela age<sup>39</sup>.*

Percebi, nessa experimentação, que a ação físico-vocal ainda estava vaga e pouco precisa por carecer ainda de detalhes importantes, como a definição do lugar onde eu estou e o lugar onde a criança está escondida, comprometendo a lógica da ação, como Taviani (2007) observa:

O ator deve seguir uma lógica sua. Não pode fazer qualquer coisa. Deve haver precisão nas suas escolhas. Quando se mente, deve-se saber dos detalhes da mentira que se vai contar. Perceber como se age, como se prepara para contar uma mentira, uma história que não é real, mas que deve ser crível para a pessoa que a conta. Para isso deve-se ser rico em detalhes (informação verbal)<sup>40</sup>.

Nas experimentações com a palavra vocalizada, encontra-se uma grande dificuldade em desvincular-se de uma imagem visual ou uma intenção preconcebidas para deixar a ação da voz agir sobre a palavra e, principalmente, fazer emergir uma ação da própria sonoridade e musicalidade da palavra, sem cair na descrição de uma imagem racional. Varley (2007,

---

<sup>39</sup> Diário de trabalho prático da pesquisa de mestrado. (Porto Alegre, 13 de janeiro de 2009).

<sup>40</sup> Apontamento registrado em diário pessoal feito durante palestra de Ferdinando Taviani na primeira edição do *Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali tra Oriente e Occidente* realizado na sede do Teatro Potlach em Fara Sabina-Itália em colaboração com a ISTA (International School of Theatre Anthropology) em 19 de junho de 2007. Taviani é professor da Disciplina do Espetáculo na Università dell’Aquila em Roma-Itália e um dos fundadores da ISTA.

informação verbal, grifo nosso) atenta para o cuidado que se deve ter para “não *descrever* com a voz, mas *agir* com ela. Quando se fala em acariciar com a voz deve-se ter cuidado para não *descrever* a ação ao invés de agir com ela<sup>41</sup>”.

Com inspiração no texto “Yerma”, criei uma ação de embalar um bebê imaginário (bebê que Yerma deseja ter), com a intenção de acalmá-lo e fazê-lo dormir. A intenção da ação aciona o texto previamente selecionado e memorizado. O que faz a palavra tornar-se ação é um impulso vivo que age por trás dela. Esse impulso diz respeito à intencionalidade e objetividade da ação física.

Ainda com inspiração no texto “Yerma”, surge a ação de costurar. A simples ação passa por transformações e torna-se uma ação física pela relação com a imaginação acionada pelo trabalho com os círculos de atenção.

Sentada em uma cadeira, costurando uma peça de roupa, atenta-se para um barulho lá fora. Em um primeiro momento, percebe-se o som de um barulho ao longe, mas a atenção permanece voltada para o empenho nos pontos que estão sendo cosidos. Em um segundo momento, a ação é interrompida para se prestar a atenção realmente a um som que se aproxima vindo de fora da casa onde se encontra. Em um terceiro momento, a ação é interrompida bruscamente para ir em direção ao barulho que se ouve e verificar de que som se trata.

As palavras vocalizadas do texto memorizado previamente acompanham o desenvolvimento da ação nos círculos de atenção correspondentes.

A voz sofre variações conforme a ação. No primeiro momento, a atenção se volta para o pequeno círculo de atenção, no espaço da intimidade do ator, fazendo a voz soar no alcance desse universo íntimo. No segundo momento, a

---

<sup>41</sup> Apontamento registrado em diário pessoal feito durante demonstração do trabalho “O eco do silêncio” durante a primeira edição do *Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali tra Oriente e Occidente* realizado na sede do Teatro Potlach em Fara Sabina-Itália em colaboração com o ISTA (International School of Theatre Anthropology) em 11 de junho de 2007. Julia Varley é atriz do Odin Teatret desde 1976 e membro da organização da ISTA desde 1990.

atenção se volta para o médio círculo, no alcance das coisas que estão ao redor de si. No terceiro momento, a atenção está voltada para fora da casa, ao longe. A voz acompanha essa atenção ao longe, expandindo sua emissão ao círculo de atenção universal.

A partir de uma frase selecionada do texto “Descrição de uma imagem”, experimentei a possibilidade de criação da ação a partir do texto. Relacionei os círculos de atenção à palavra vocalizada, e nisso houve automaticamente a variação de volume da voz, mas a palavra não encontrou uma ação precisa para fazer-se “presença”. Notei a ausência de uma imagem que mobilizasse o corpo-voz para realizar uma ação e uma tendência em fixar-se em uma imagem mental e não em uma imagem sensível mobilizadora dos aspectos interno e externo do corpo.

Outra grande dificuldade que se apresentou nas experimentações foi a auto-observação que, agindo criticamente, não permitia o trabalho se desenvolver criativamente. A respeito disso, Varley (2007, informação verbal, grifo nosso) alerta:

Quando treinar usando a voz, pesquisando e experimentando, não se *escutar*, mas *sentir*: não se escutar no sentido de se autojulgar e autocriticar dizendo assim eu estou errada, assim eu estou certa. Simplesmente *agir, fazer*<sup>42</sup>.

Considerando as minhas impressões sobre a palavra, deixo agir a subjetividade, o que de único há em mim e que a torna única. Adentro no âmago da palavra e no que ela quer dizer para mim naquele determinado momento em que, na experimentação, utilizo os recursos vocais dos quais disponho e descubro a energia potencial da minha voz. Explorar os recursos vocais e descobrir a potencialidade de minha voz na palavra vocalizada garante a expansão do significado intrínseco a ela. É nesse processo de

---

<sup>42</sup> Apontamento registrado em diário pessoal feito durante demonstração do trabalho “O eco do silêncio” durante a primeira edição do *Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali tra Oriente e Occidente* realizado na sede do Teatro Potlach em Fara Sabina-Itália em colaboração com o ISTA (International School of Theatre Anthropology) em 11 de junho de 2007.

quebra do significado já preestabelecido que se rompe uma imagem preconcebida racionalmente para dar lugar a uma imagem desvelada, descoberta no ato.

Nessa etapa do trabalho, chegou um momento em que não conseguia mais criar em função dos textos que eu estava trabalhando. Ressalto a questão de estar realizando um trabalho individual, sem o olhar de fora de um espectador ou um diretor a dar direcionamento ao trabalho. Ser o olhar de fora e ao mesmo tempo pertencer ao universo da criação tornava a cada dia mais difícil a entrega necessária para concretizar as ações dinamizadoras do texto. O trabalho solitário na sala, que sempre considerei um espaço de possibilidades criativas, ali todo meu, a ser preenchido pelo universo da minha imaginação, se tornava a cada novo ensaio, mais estéril. Perguntava-me sobre que rumos tomar, como tornar mais prazeroso o caminho da criação individual, e o que de fato estava paralisando meu trabalho criativo. Diante desse momento de bloqueio no trabalho de criação com os textos, tentei, com um olhar mais distanciado, identificar a razão de tal bloqueio na tentativa de eliminá-lo.

Percebi então que não havia empatia com os textos que estavam sendo trabalhados. Tendo proposto um trabalho criativo individual onde eu me apoiava, sobretudo, na imaginação e na atenção como elementos acionadores das ações físicas e vocais para construir a organicidade da palavra, não havendo empatia, não havia uma doação do ser-ator desencadeando o processo que depende da sua entrega para acionar a imaginação criadora.

Previ, na escolha de um novo texto, que produzisse em mim uma afinidade pelas imagens nele propostas, a necessidade de agir criativamente sobre ele.

### **2.3 A PALAVRA EM AÇÃO: A CRIAÇÃO DAS AÇÕES FÍSICO-VOCAIS NA RELAÇÃO COM O MATERIAL TEXTUAL**

Para realizar a etapa da criação de uma estrutura de ações físicas e vocais para um material textual, senti que precisava ainda encontrar um texto que provocasse em mim a necessidade de dizê-lo. Por ser um trabalho de criação individual, onde o ator é ao mesmo tempo seu próprio diretor no sentido de se autoconduzir em seu processo criativo, com toda a complexidade de desenvolvimento que este ato exige, senti que necessitava entrar em contato com um texto escrito que já, no ato da leitura, instigasse minha imaginação pelas imagens por ele sugeridas.

Desejava encontrar no texto uma afinidade e uma necessidade de dizê-lo. Compactuando com a escolha de Grotowski (1976, p.42) sobre os textos para fazer suas montagens, em que procurava um encontro com um texto que resultasse de um fascínio, buscava também um encontro que se afinasse com minha natureza.

Foi no texto “Restos do Carnaval”, de Clarice Lispector, que encontrei a motivação para encarnar as palavras no espaço agora da ação. As ricas imagens sugeridas pelo conto eram provocadoras e instigavam a criação cênica. O conto convocava ainda imagens-lembranças minhas para serem recriadas.

No texto de Clarice Lispector, uma menina de 8 anos vive um momento de alegria, sonho e fantasia dado pela data festiva do Carnaval, ao mesmo tempo em que se vê arrebatada pela situação em que se encontra sua mãe doente. A alegria de se fantasiar e se maquiar para a festa tornando real por momentos o seu “sonho intenso de ser uma moça” contrasta com o momento angustiante em que vive a família com a situação da doença da mãe.

O universo retratado daquela “mulherzinha de oito anos” que vive em meio à alegria e a angústia, ao desejo e a privação tocou meu imaginário infantil, meu passado de menina desejando ser moça, uma história minha de sensações que queria falar sobre aquele texto tão condizente com minhas memórias. Era como se o texto me tocasse pelas imagens das palavras, e como se aquelas palavras fossem minhas.

Do meu universo infantil, trouxe as marchinhas de Carnaval que tanto meu avô, saudosos de sua época, alegremente cantava para mim e que me trazem sensações de angústia e tristeza, pois condiziam com os momentos em que eu ficava em sua casa, com uma tamanha aflição por estar longe dos meus pais, que se traduzia em uma real dor física.

O canto proporcionou um momento de improvisação onde surgiram ações de brincadeiras de carnaval ao seguir um cortejo pela rua até o limite onde eu não podia mais acompanhá-los. Vendo-os ao longe, seguindo na brincadeira, encontro uma imagem precisa que age como uma motivação interior para dar vida ao texto. As sensações vividas pelo corpo se prolongam no espaço no nível sonoro, dando corpo às palavras pela ação da voz.

As ações de brincadeira com o cortejo fazem transitar minha atenção primeiramente no pequeno círculo de atenção, quando estou cercada pelas pessoas fantasiadas muito próximas de mim, e no médio círculo, quando elas me abandonam e seguem seu caminho sem mim. No momento em que, vendo-as ao longe sumirem no horizonte, a atenção passa a ser no plano universal. As ações vividas anteriormente em movimento passam a ser vividas internamente por uma sucessão de imagens no pensamento. Na imobilidade do corpo, as impressões e sensações do momento vivido geram uma série de imagens ou ações internas capazes de conduzir a voz no processo de tornar a palavra, ação. Desenhar as palavras através dos sons animados pelas imagens interiores traz a concretude necessária ao surgimento da ação interna.

A estrutura de ações físicas e vocais que se construiu para “Restos do Carnaval” foi sendo criada de diferentes formas. A partir das imagens e situações sugeridas pelo texto que, pelo trabalho da imaginação do ator-criador, são recriadas de acordo com suas associações pessoais e corporificadas em ações físico-vocais. E, a partir da própria exploração sonora da palavra, utilizando recursos vocais tais como articulação, projeção da voz, intensidade, ritmo e o direcionamento aos círculos de atenção, para acionar as imagens-sensações propulsoras da ação físico-vocal.

Nesse momento de criação com o texto “Restos de Carnaval”, evidenciou-se lentamente um tratamento diferenciado dos outros textos, um despreendimento da necessidade de “contar uma história”, de estar ligado ao significado das coisas, o que está naturalmente arraigado em nós, em função da aventura pela experimentação com as sonoridades da palavra.

Nos momentos em que utilizei o procedimento de criar primeiro as ações físicas para depois trabalhar com as palavras, justificando-as pela sua intenção, levei em consideração as impressões que tive do material textual, servindo-me das imagens e situações que o texto propunha como estímulo para a criação. Nesse processo, interessava-me utilizar o universo trazido pelo conto para liberar a imaginação criadora. Para isso me permiti agir com total liberdade para recriar esse universo através de uma ficção própria, construída na relação do corpo em ação no espaço.

Das imagens que o texto me sugeria, parti para a improvisação de ações, onde trabalhei com a variação de velocidade do corpo no espaço, a variação de níveis espaciais, de direcionamento da atenção nos pequeno, médio e grande círculos.

Corporificar as imagens que o texto sugeria significou esboçar ações que foram adquirindo sentido na experimentação dos movimentos do corpo no espaço e, sobretudo, nas relações com os objetos de atenção. Na relação do corpo em movimento com os objetos de atenção, surge uma série de impressões e sensações provocadoras de impulsos-reações para a criação das ações físicas. A autonomia desse corpo cria uma nova lógica no desenvolvimento das ações.

O corpo em ação que interage diretamente com o meio é percebido por Sandra Meyer, tomando as rédeas do processo de interação onde “criação e conhecimento passam a ser entendidos como atributos do corpo em ação, e não só da mente em ação<sup>43</sup>”.

---

<sup>43</sup> Resumo de dissertação defendida no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, em São Paulo, dezembro de 1998. Disponível em <http://idanca.net/lang/pt-br/2004/07/15/o-corpo-que-pensa/247/>. Acesso em março/2010.

Meyer (1998) salienta uma constante reiteração por parte de grandes diretores de atores, como Grotowski, Artaud, Eugenio Barba e o brasileiro Antunes Filho, da ideia de um corpo ativo e criativo que prescinde do filtro da racionalização. A racionalidade não seria suprimida, mas participaria em interação com impulsos fornecidos *a priori* por esse corpo, e nunca ditando sua conduta e sua atividade. A padronização limitante que a razão traria às soluções criativas traria perdas às organicidades instintivas inerentes ao corpo. Essa racionalidade iria dialogando e se adaptando aos estímulos criativos do corpo ativo, remodelando-se constantemente. Assim, esse corpo/ação passaria a ser a condição primordial para o ato criativo, como um "pensar em ação", e não como conseqüência de um pensamento lógico e analítico, que se agarra às virtudes preestabelecidas, carentes de contexto e vida.

Faz-se necessária a busca de uma maneira de equilibrar a intervenção intelectual no trabalho do ator, para que não se engesse a espontaneidade natural do corpo e de tudo que dele resulte essencial.

Na ânsia de fazer, de produzir, de realizar, o pensamento racional, ditando o que fazer, elimina a capacidade de o corpo conduzir um caminho pela sua própria dinâmica de afetos, de ações e reações orgânicas.

Grotowski (1976, p.159) solicita lembrarmos sempre que devemos pensar com o corpo, ou seja, agir sempre permitindo "existir uma reação física a tudo que nos afeta":

O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. [...] Antes de reagir com a voz, deve-se pensar com o corpo. No entanto, é melhor não pensar, e sim agir, assumir os riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo, logicamente, com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações. Não pense no resultado, nem como certamente vai ser belo o resultado. Se ele cresce espontânea e organicamente, como impulsos vivos, finalmente dominados, será sempre belo – muito mais belo do que qualquer quantidade de resultados calculados postos juntos.

E o silêncio também afeta.

[...] o ator deve começar não fazendo nada. Silêncio. Silêncio total. Isto inclui até os seus pensamentos. O silêncio externo trabalha como um estímulo. Se há um silêncio absoluto, e se, por diversos momentos, o ator não faz absolutamente nada, este silêncio interno começa, e volta toda a sua natureza em direção as suas fontes (GROTOWSKI, 1976, p.194).

Deparar-se com a existência do silêncio em meio ao turbilhão de comandos ditatoriais do pensamento lógico devolve ao corpo sua capacidade de escuta ativa. Um som ouvido do exterior, um ranger das tábuas no assoalho, uma janela que bate, o movimento da própria respiração, um desequilíbrio do corpo, cada estímulo se torna uma potência de ação ao provocarem o imaginário vivo do ator.

A força criadora do silêncio vincula-se à capacidade de o corpo “escutar” e, nessa “ação de não fazer nada”, o silêncio põe o corpo a perceber cada estímulo antes não percebido, gerando estados na sua própria experiência vivenciada no presente.

As palavras do texto, previamente decoradas, foram experimentadas em alguns momentos da execução das ações físicas criadas, adquirindo concretude pelos impulsos das ações físicas. A palavra se definia como ação quando se tornava corpo expandido no espaço. Dos impulsos do corpo em ação, a voz encontrava uma dinâmica para agir. Do direcionamento aos círculos de atenção, a voz adquiria maior precisão, construindo maior objetividade na sua ação. A motivação interna da ação física ativava a ação da palavra.

Quando construí primeiro a ação física, a voz agiu como um prolongamento seu, e a palavra adquiriu corporeidade na relação com os impulsos da ação.

Em uma sequência de ações físicas, descrevo o processo vivenciado pelo corpo que, querendo escapar, mas tomado pelo medo, é petrificado. Aos poucos e com cuidado para não provocar nenhuma reação ao objeto ao qual dirijo minha atenção, o corpo experimenta sair do estado de congelamento evoluindo para movimentos lentos e resistentes. Do pavor de algo monstruoso se aproximando meu corpo se dirige na direção oposta ao meu objeto de atenção imaginário, localizado no médio círculo de atenção.

Desejo escapar o mais rapidamente possível, e devo ser o mais ágil e precisa que conseguir quando encontrar o momento certo para fugir. Com esse estímulo interno, encontro o impulso necessário para reagir ao objeto de atenção. Escondo-me e aguardo o momento de verificar se o ser que me causa medo foi embora ou continua ali. Espio e não encontro ninguém por perto. Encorajo-me a sair do esconderijo e, aos poucos, vou me deslocando pelo espaço até me perceber sozinha, o que desencadeia um diálogo comigo mesma. As imagens internas vão construindo uma linha para o desenvolvimento da sequência de ações físicas, dentro de uma lógica própria.

Nas imagens internas que crio, na execução das ações, encontro os impulsos necessários à justificativa da ação física (Figura 2). As imagens agem como impulsos para a aquisição da ação da palavra, e, a respeito disso, Stanislavski (1983, p.449) fala nos *impulsos* interiores que o ator deve encontrar para que a palavra se torne ativa e afirma que esses impulsos são os mesmos encontrados na ação física.



**Figura 2**

A palavra se torna presente como consequência do corpo-voz em ação. A velocidade da fala é lenta e resistente, e a voz é projetada para a frente, no médio círculo de atenção, onde quase é possível tocar o que de monstruoso se aproxima. Procuro gerar a tensão necessária ao desenvolvimento da ação a partir da região da bacia, deixando os ombros e o pescoço livres de uma supertensão que prejudica a emissão da voz. Repeti inúmeras vezes essa sequência de ações físicas, permitindo-me revivê-las a cada momento de sua execução.

O direcionamento da atenção aos círculos onde se localizavam os objetos imaginários proporcionava uma maior definição da ação, na medida em que, a partir deles, obtinha-se uma reação física ao objeto de atenção. A cada novo momento em que eu executava as ações, elas tornavam-se mais precisas e detalhadas.

Encontrar a respiração própria daquele corpo que realiza a ação, eliminando os bloqueios e tensões desnecessários para a projeção da voz, exige uma ampla percepção do corpo, ao mesmo tempo em que é preciso saber entregar-se à ação e deixar agir o corpo-voz sem a preocupação com uma respiração ideal.

Em determinada ação física da sequência descrita, os joelhos semiflexionados proporcionam um apoio para a voz ser lançada ao médio

círculo de atenção, ao mesmo tempo em que a cabeça abaixada dificulta a projeção da voz e facilmente a leva à garganta. Nesse caso, procurei o apoio na região do baixo-ventre, situado mais ou menos quatro dedos abaixo do umbigo, para projetar a voz com potência. É para essa região pélvica que Quinteiro (1989, p.62) aconselha ao ator dirigir sua atenção quando desejar uma projeção mais resistente:

O cinturão pélvico, como costumamos chamar a esta disposição corporal, é indispensável para a fala cênica. Nesta situação, por pressão negativa, existe grande quantidade de ar retirada dos pulmões. [...] Se o apoio está a cargo do cinturão pélvico, as costelas são responsáveis pela pressão de sucção e de expulsão da coluna aérea. O vento, ao passar pelas pregas vocais, faz com que estas vibrem, produzindo o tom fundamental ou som inicial, que será amplificado e modelado na sequência de percurso de expulsão. Na amplificação sonora, os seios paranasais e o osso esterno têm grande participação.

Na criação das ações físicas, a livre associação de imagens que surgiam em cada momento em que meu corpo se relacionava com o espaço e com os objetos de atenção reais e imaginários agia como impulsos que conduziam à precisão da ação.

Ao reagir de acordo com as circunstâncias dadas do momento, a ação se adapta e se redefine, e, em consonância com as variações do tempo presente, a precisão se configura. Na obediência ao aqui e agora, os impulsos produzidos precisam a ação e, nesse momento, pode-se dizer que corporeamente está envolvido no processo em que se conquista a organicidade, que para Grotowski, “significa algo assim como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que surge ‘dentro da gente’ e tem como fim a realização de uma ação precisa<sup>44</sup>” (apud RICHARDS, 2005, p.157, tradução minha).

---

<sup>44</sup> (...) para Grotowski, *organicidad* significa algo así como la potencialidad de una corriente casi biológica que surge de “dentro de uno” y tiene como fin la realización de una acción precisa.

No entanto, a cada novo ensaio em que eu repetia a sequência de ações físico-vocais, houve, em diversos momentos, uma execução mecânica das ações, levando-me ao caminho contrário da organicidade almejada. A palavra, nesse caso, traduzia-se em uma mera repetição de uma intenção memorizada intelectualmente, perdendo completamente seu vínculo com o corpo em ação. Corpo-voz-mente estavam agora dissociados.

Estabeleci, a cada ensaio, uma luta comigo mesma, um trabalho que exigia uma vigilância constante no momento da realização da ação. Atentar para o fluxo do movimento do corpo no espaço e a respiração, assim como os sons produzidos pelo exterior da sala onde me encontro, produzia sensações que se traduziam em reações físicas adaptadas à estrutura de ações físico-vocais. Conquistar a organicidade das ações físico-vocais a cada repetição da estrutura significava ser precisa às novas circunstâncias, adaptando-se a cada novo momento experienciado pelo corpo-voz.

No caso de uma criação individual, a ausência de partners reais, produzindo estímulos reais e espontâneos na relação que se estabelece no jogo da atuação, exige ainda mais do ator que age em função do seu imaginário, criando objetos e circunstâncias forjadas pela imaginação com os quais deve estabelecer relações vivas e espontâneas.

Procurei a cada ensaio, numa atitude consciente para produzir a mais rica e prazerosa experiência durante o desenvolvimento da parte prática da pesquisa, um encontro com meu universo imaginário, capaz de proporcionar as imagens-estímulos para a materialização das ações físicas e ações vocais. Eu não estava sozinha, estava na presença das infinitas possibilidades do meu corpo-voz vivenciar ações criadas por um imaginário vivo.

As palavras vocalizadas do material textual, estruturadas junto às ações físicas, trouxeram novas sensações na execução da ação, pois provocavam, pela sua musicalidade, sonoridade e trajetória da voz no espaço, novas imagens que agiam também sobre a ação física. Dessa forma, a força expressiva da voz criava também estímulos para as ações, que sofriam

adaptações segundo as novas sensações dadas a cada evocação de imagens por meio das ações vocais.

A voz servia assim como um elemento que permitia as ações se renovarem a cada momento de sua execução, sofrendo as adaptações necessárias ao se deixarem afetar pelas sensações produzidas pela voz.

A precisão da ação era conquistada ao deixar-se agir em função dessas imagens-sensações, entendendo por “precisa” não “a imagem fixada de uma vez por todas; ao contrário, a imagem sensível às condições que a definem e, portanto, variável ao variar das condições<sup>45</sup>” (RUFFINI, 2003, p.44, tradução minha).

Se não há nada de estático nas imagens (DAMÁSIO, 2000), e elas constituem impulsos para a obtenção da ação, então a precisão necessária à obtenção de uma ação orgânica é mesmo aquela precisão à qual se refere Ruffini como sendo relacionada a uma imagem que varia a cada momento. A precisão da ação então é tão variável quanto forem variáveis as imagens que irão defini-la.

A voz, definida como um importante objeto mobilizador da atenção pela sua capacidade em produzir imagens, cria imagens-objetos de atenção imaginários na vocalização da palavra que servem de impulso para a ação. O impulso interior emerge ao exterior, provocando uma reação que integra o corpo-mente para conquistar a unidade psicofísica necessária à obtenção de uma ação orgânica. Para que essa reação que parte desde dentro mobilize externamente o corpo para a ação, é necessário, como explica Ruffini, “[...] adestrar a mente do ator para construir exigências, isto é, estímulos aos quais o corpo pode reagir adequadamente<sup>46</sup>” (apud JIMENEZ, 1990, p.190, tradução minha).

---

<sup>45</sup> Precisa non è l'immagine fissata una volta per tutte; al contrario, è l'immagine sensibile alle condizioni che la definiscono, e dunque variabile al variare delle condizioni.

<sup>46</sup> (...) adiestrar la mente del actor para construir exigencias, es decir, estímulos a los cuales el cuerpo pueda reaccionar adecuadamente.

Levando em conta que na vida cotidiana a mente propõe exigências reais ao corpo, em cena é necessário tornar reais as exigências que não são. No entanto, o ator não deve limitar a mente a criar um “contexto” lógico e emocionante das reações, mas fazer com que esse contexto funcione como se fosse uma exigência real<sup>47</sup> (RUFFINI apud JIMENEZ, 1990, p.190, tradução minha). E somente se o ator acreditar neste contexto criado por ele, também o espectador acreditará.

As imagens propostas pela voz em ação atuam como acionadoras do processo indivisível do corpo-mente orgânico que em cena deve ser reconquistado. Essas imagens-impulso geram a ação interior que se projeta ao exterior na ação revelada no espaço. Nesse processo, o corpo-mente orgânico é reconquistado, segundo a explicação de Ruffini (apud JIMENEZ, 1990, p.188, tradução minha, grifo do autor):

Aceitando a “ficção da dualidade”, podemos dizer que um corpo-mente é orgânico quando às exigências propostas pela *mente*, o *corpo* responde em forma não redundante, não informal e não incoerente, isto é, quando:

- o corpo responde *somente* às exigências propostas pela mente,
- o corpo responde a *todas* as exigências propostas pela mente,
- quando reage *somente* a todas as exigências propostas pela mente, o corpo se adapta a elas, busca satisfazê-las<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> La mente del actor no debe limitarse a crear un “contexto lógico”, motivador y emocionante de las reacciones. Necesita que ese contexto funcione como si fuese una exigência real.

<sup>48</sup> Aceptando la “ficción de la dualidad”, podemos decir que un cuerpo-mente es orgânico cuando las exigências propuestas por la *mente*, el *cuerpo* responde em forma no redundante, no informal y no incoherente, es decir cuando:

- el cuerpo responde *solo* a exigências propuestas por la mente,
- el cuerpo responde a *todas* las exigências propuestas por la mente,
- cuando reacciona solo a todas lãs exigências propuestas por la mente, el cuerpo se adecúa, busca satisfacerla.

Quando um organismo se ocupa com o processamento de um objeto, o organismo reage a ele e com isso seu estado é alterado (DAMÁSIO, 2000, p.45). No processo em que há o contato com um objeto real ou evocado, contanto que os objetos “interajam com o organismo e o levem a mudar”, se produz conhecimento para Damásio (2000, p.45):

[...] nos tornamos conscientes quando os mecanismos de representação do organismo exibem um tipo de conhecimento sem palavras – o conhecimento de que o próprio estado do organismo foi alterado por um objeto – e quando esse conhecimento ocorre juntamente com a representação realçada de um objeto.

As imagens provocadas pela voz se ligam ao corpo pelas sensações. A voz, que é corpo, quando se faz presente, traz uma sensação, que traz uma imagem, que traz uma motivação interior, que pulsa no corpo produzindo reações físicas.

[...] voz é corpo, num corpo vivo em cada uma de suas partes, capacitado a estabelecer relações funcionais entre o espírito, a mente e a matéria. E se a voz é físico, é possível concebê-la como ação, ambas originadas num mesmo impulso de respiração. O som vocal gera sensações e impressões, pela vibração, e as mantém presentes, em emoção, no movimento. É o princípio da voz como materialização da ação física, permeando da pele ao sistema nervoso, sendo percebida através dos poros e dos ossos, e não apenas pelos ouvidos [...] (LOPES, 2004, p.20)

A imagem interna é um elemento fundamental que anima a ação externa, assim como as sensações do corpo em movimento produzem imagens internas, ou melhor, são imagens que comprometem o desenho externo da ação agindo sobre o interior. Mas convém lembrar que essa separação exterior/interior é apenas de cunho didático, pois uma ação física implica uma relação indivisível entre o exterior e o interior do corpo. Vejo essa relação como

um movimento único, onde o dentro e o fora devem produzir uma ação orgânica.

Ao utilizar as palavras como consequência das ações em impulso, percebia uma potencialidade latente ainda não libertada, não explorada às últimas consequências. Eu então desejava explorar suas possibilidades criativas fazendo ouvir o que essa palavra poderia propor através “do aprofundamento na essência da palavra, também chamado subterrâneo energético, substrato, ou, se quisermos, o tal significante” (FORTUNA, 2000, p.119, grifo do autor); com o objetivo de “atingir a essência da palavra”, como Fortuna propõe:

[...] um mergulho no plano íntimo das palavras ou onomatopéias, a fim de dissecá-las completamente até seu esgotamento de compreensão. Chamo esta atitude de *estado de entrega*, no qual seria adotado um comportamento similar ao de uma criança que procura o entendimento das palavras através de brincadeiras com os próprios sons das palavras (2000, p.120).

Na aventura por fazer revelar a força criativa da palavra e, fazendo emanar dela imagens desconhecidas, escolho uma palavra para abandonar-me em suas possibilidades sonoras. Tomo a palavra do texto de Clarice Lispector: “Carnaval”. Pergunto-me: Como essa palavra pode tornar-se criativa a ponto de motivar a criação de ações físicas?

Início um jogo de desconstrução da palavra, explorando-a criativamente através dos *recursos vocais* dos quais disponho e que, segundo Gayotto (2002, p.20, grifo do autor),

[...] compreendem: os *recursos primários* da voz – respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; os *recursos resultantes*, que são *dinâmicas* da voz – projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase.

Combinados os *recursos vocais* ao direcionamento da energia sonora em pontos no espaço localizados nas áreas dos círculos de atenção, instaura-se um momento de jogo com a palavra, em que “[...] o ator, de posse da idéia do jogo e hábil na experiência de jogar com a voz, abre espaço para a entrada desse indispensável elemento – a imaginação criadora” (FORTUNA, 2000,98).

Atuam, neste jogo corpóreo-vocal com a palavra, “as forças vitais [expressão empregada por Nietzsche] por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo” e que permitem sustentar e instigar a voz “pelas sensações, afetos, vontades, desejos” (GAYOTTO, 2002, p.21).

É pela “dimensão criadora da voz do ator (GAYOTTO, 2002, p.20)” que nasce a ação vocal responsável por gerar vida à palavra. A experimentação criativa revela as possibilidades de a voz agir além dos limites conhecidos, dotando a palavra de um corpo sonoro flexível em suas possibilidades expressivas que vem da capacidade de agir criativamente com a voz. Como traduz a experiência de Meredith Monk (apud El Haouli, 2002, p.100): “Um dia percebi que minha voz poderia ter a flexibilidade do meu corpo, que eu podia articular um vocabulário para minha voz assim como havia conseguido um vocabulário para meu corpo”.

Ao dirigir minha atenção ao grande círculo e projetar nele a palavra vocalizada, a voz sofre o aumento de intensidade para adquirir alcance ao plano universal. Ao projetar a voz ao pequeno círculo, a intensidade do som diminui, e a ação sobre a palavra sugere uma conversa comigo mesma, uma revelação de algo no plano íntimo.

Na medida em que experimento direcionar a voz aos círculos de atenção, o seu desenho no espaço começa a se tornar mais preciso. A voz adquire objetividade e maior concretude e se torna um objeto mobilizador tanto de minha atenção quanto de minha imaginação.

Mas os contrapontos entre os focos do olhar e o direcionamento da voz nos círculos de atenção também ocorrem. Assim, quando dirijo minha atenção, por exemplo, ao plano universal e mantenho minha voz em contato com o pequeno círculo, crio uma tensão entre os focos da atenção do olhar e da voz.

Quando projetei minha voz ao grande círculo, e a minha atenção se dirigiu ao pequeno círculo, essa tensão entre os focos definiu um estado de perplexidade e agitação interior, sugerindo alguém que tenta explicar-se à multidão por um acidente cometido.

*Quando a voz é direcionada a um determinado círculo de atenção e o foco de atenção do meu olhar está direcionado a um outro oposto, isso gera um contraponto, um jogo de tensões que fortalece ainda mais a organicidade da ação físico-vocal. Esta oposição gera uma força comprometedora da integralidade corpo-vozmente<sup>49</sup>.*

Nascem assim imagens propostas pelo jogo de tensões, trazendo os impulsos necessários para motivar o desenvolvimento das ações físico-vocais.

Também utilizei, no exercício de criação, o trabalho com os ressonadores para acionar a voz orgânica e encontrar uma ação para a palavra. O impulso da voz nascido do abdome encontra um ponto no corpo para fazê-la vibrar. De inúmeros ressonadores existentes, utilizei apenas aqueles em que eu exercia maior controle de acordo com as experiências práticas que vivenciei<sup>50</sup>. De acordo com as especificações de Grotowski (1976, p.106, 107), os quatro tipos com os quais mais precisamente trabalhei se referem à:

Caixa de ressonância da cabeça, ou superior [...]. Tecnicamente, funciona através da pressão da corrente de ar na parte frontal da cabeça. Pode-se facilmente

---

<sup>49</sup> Diário de trabalho prático da pesquisa de mestrado. (Porto Alegre, 04 de maio de 2010).

<sup>50</sup> O trabalho com os ressonadores foi vivenciado na prática no período em que fui aluna do curso de Artes Cênicas da UFSM durante as aulas de Expressão Corporal e Vocal e por meio de oficinas e cursos. Em 2008, um trabalho muito preciso de conhecimento e utilização dos ressonadores foi experienciado por meio da oficina com o ator, diretor e pesquisador Matteo Belli (Bologna-Itália). A oficina fazia parte do projeto da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre para a formação do Grupo Experimental de Teatro, coordenado por Maurício Guzinski no ano de 2008 e que teve como foco 'O Uso Cênico da Palavra'.

dominar esta caixa de ressonância, colocando-se a mão na parte superior da testa e enunciando a consoante “m”;

Caixa de ressonância do tórax [...]. [...] Para usá-lo, fale como se a boca estivesse situada no peito.

Caixa de ressonância nasal [...]. Funciona automaticamente quando a consoante “n” é pronunciada.

Caixa de ressonância occipital. [...] Projeta-se a corrente de ar para a caixa de ressonância superior e, enquanto se fala numa elevação crescente, a corrente de ar é dirigida ao occipício. Durante o treinamento, pode-se obter essa ressonância produzindo-se o som de um miado bem alto.

O trabalho com os ressonadores tem como função ampliar o poder de emissão do som, trazendo qualidade ao som vocal na medida em que a coluna de ar é direcionada a determinada parte do corpo, causando vibrações externas no local.

A voz, ressoando no corpo, propõe estados (Figura 3) que trazem impressões, favorecendo a representação das imagens por meio do desenvolvimento da ação. A produção dessas imagens entendidas como impulsos é o que torna a palavra experienciada no corpo.

Uma imagem no pensamento, pode ser pura e simplesmente contemplada com os olhos da mente; ou pode envolver, provocando impressões, emoções, despertando reações: **experienciar** é diferente de **apreciar**. Um diz respeito a **pensar sobre**; outro significa apenas **pensar**. Se tratadas como signos puros, as imagens geram um discurso vazio; experienciadas, criam uma ação interna a ser revelada, de modo direto e transparente, pelas palavras. Assim, aquilo que deu origem à linguagem vai dotar as emoções de um sentido inteligente se, apenas, se falar. Intrínsecas às palavras, as imagens revelam a linguagem como uma arte ao mesmo tempo figurativa e abstrata, guiando mais diretamente, com menos justificativas, à emoção do que a lógica racional (LOPES, 1997, p.29, grifo do autor).



Figura 3

Adquirindo novos sentidos, a palavra experienciada no corpo é capaz de provocar reações que se traduzem em ações. É uma imagem-sensação enraizada no corpo que se manifesta em impulso.

Na improvisação (Figura 4) com as palavras Carnaval, Medo e Máscara, permitir o corpo *pensar por ele mesmo* trouxe imagens criativas que sugeriram diversas ações físico-vocais.



Figura 4

Como exemplo, na improvisação com a palavra *correndo*, da frase *Fui correndo vestida de rosa*, utilizei diferentes procedimentos para gerar uma ação físico-vocal: transitei nos diferentes círculos de atenção, utilizei o deslocamento do corpo no plano médio, a repetição da palavra e o direcionamento da voz na caixa de ressonância da cabeça. Impulsos vindos do movimento do diafragma expulsam o som na expiração, produzindo uma espécie de susto na voz. Deixo as imagens-impulsos produzidas pela ação do corpo-voz sugerirem o movimento do corpo no espaço, explorando-o criativamente na livre dança das sensações. Defino a imagem surgida como “Apostador na corrida de cavalos” e a ação físico-vocal como “Torcendo no chão”.

O momento de improvisação com as palavras transforma-se em um momento de liberdade de experimentação, em que o corpo começa a pensar por ele mesmo, sem que um pensamento lógico imponha um comportamento, ditando suas reações. No entanto, a liberdade na improvisação não se caracteriza pelo caos e pela anarquia, pois ela se firma e se objetiva pelo trabalho consciente do ator.

Permeada pela imaginação e atenção, pela escuta e pelo silêncio ativos no exercício criativo, as imagens impulsionam a ação físico-vocal da palavra. Envolvendo esses princípios na improvisação com a palavra (Figura 5), a prática se constitui em um evento em que o organismo vivo, em sua

integralidade psicofísica, materializa organicamente as imagens-impulsos nascidas na experiência criativa.



**Figura 5**

No momento em que o corpo-voz em liberdade propõe as relações e reage aos estímulos que delas surgem, a palavra tomada de impulsos e sensações é redimensionada em seu sentido primeiro. A imagem intelectual por ela determinada em um primeiro contato, superficial, eu diria, dá lugar a uma palavra que, encarnada pela experiência de um corpo sonoro em constante ação e reação, produz uma série de imagens autênticas. Quebrado o muro de delimitação da semântica da palavra, novos significados dela emergem produzidos no exercício criativo. A palavra é corporificada pela voz-corpo em estado de plena vivência. Corpo, mente, voz, palavra, razão e emoção estão organicamente comprometidos no movimento das sensações.

*O sentido do tempo cronológico não existia pra mim, naquele momento. Não havia a antecipação da ação pela mente discursiva ditando aquilo que eu deveria fazer em seguida. Eu desconhecia o que estava por vir, e assumindo isso me pus em estado de completo*

*abandono na experiência vivenciada no presente.  
As sensações guiavam meus impulsos<sup>51</sup>.*

Como se eu tivesse aberto uma fenda no tempo cronológico, que, ao meu saber, me limita impondo um fazer por dar sequência a coisas conhecidas, essa abertura me jogou de corpo inteiro, de alma, pensamento, razão e emoção ao tempo das sensações. O tempo decorrido no ato de degustar as palavras trazia a vivência do corpo-voz em relação com os objetos ao meu redor, com os objetos criados pelo meu imaginário vivo, produzindo impulsos e reações. Um tempo descoberto ao permitir jogar-se no abismo.

Porque, por um tempo, você caminha à beira do abismo, mas, amedrontado pelo poder do desconhecido, não se joga. Mas, ao repetir esse caminho conhecido muitas vezes e, percebendo que não há mais nada nele que possa te satisfazer, e que não resta mais nada além de partir para o único lugar causador do medo e capaz de trazer o novo, nasce, no limite do medo e do cansaço, uma estranha força que impele à coragem.

A coragem, como uma grande guia no caminho do ator, o permite jogar-se no abismo da transcendência das formas conhecidas, das estruturas por ele convencionadas, dos suportes por ele construídos que o fazem permanecer em um lugar seguro, porém banal. A coragem o conduz num ato de revelação de onde emerge o autêntico estado criador e de onde nasce a organicidade do ator.

Sentimos que o ator atinge a essência da sua vocação quando pratica um ato de sinceridade, quando se revela, se abre e se entrega, num gesto solene e extremo, e não se detém diante de qualquer obstáculo estabelecido pelo hábito ou comportamento. E, ainda mais, quando este ato de extrema sinceridade é modelado num organismo vivo, em impulsos, numa forma de respirar, num ritmo de pensamento e de circulação do sangue que são ordenados e trazidos

---

<sup>51</sup> Diário de trabalho prático da pesquisa de mestrado. (Porto Alegre, 02 de junho de 2010).

à consciência, não se dissolvendo no caos e na anarquia formal – numa palavra; quando esse ato realizado através do teatro, é *total*, mesmo que não nos proteja dos poderes sombrios, pelo menos capacita-nos a responder totalmente, isto é, a começar a existir. Porque no dia-a-dia, reagimos apenas com metade da nossa potencialidade<sup>52</sup>.

Jerzy Grotowski

---

<sup>52</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p.76, grifo do autor.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que diz respeito à relação ator-palavra em seu processo criador, percebo um espaço rico de investigação. Esse espaço, a meu ver, pouco explorado, diz respeito ao entendimento do papel da palavra no jogo do ator, que é pouco considerada como um elemento criativo e gerador de ação.

Nesta dissertação, o processo de construção da organicidade da palavra foi permeado pelos elementos atenção e imaginação, que mobilizaram tanto a ação física quanto a ação da palavra.

A consciência do ator sobre a voz orgânica que nasce de um impulso do corpo revelou-se de fundamental importância para a obtenção da organicidade da palavra. Para isso, o trabalho com os cantos rituais proporcionou o encontro com essa voz orgânica, que se fazia presente nos impulsos do corpo em movimento, gerando a ação do corpo-voz no espaço. Na execução dos cantos, focar-se na precisão das notas fazia emanar, das suas sonoridades e ritmos, imagens que conduziam conscientemente o corpo-voz a um estado de presença integral, fazendo-o reagir no tempo-espaço do aqui-agora.

Na prática desta pesquisa, alguns princípios indicadores da organicidade foram revelados durante o treinamento psicofísico com os cantos rituais e se estenderam ao processo de construção da palavra orgânica. A precisão, a ação da voz, o contato, o impulso dos movimentos e o direcionamento da atenção conduziam um corpo-voz-mente integrado, necessário à obtenção da organicidade da palavra.

Tomados dos exercícios com as ações físicas, os círculos de atenção foram trazidos como procedimento para conduzir os exercícios com a voz e a palavra. Comprometendo a integralidade corpo-voz-mente, os exercícios com a palavra vocalizada manifestaram sua capacidade de agir criativamente, revelando imagens-impulsos produtoras de ações físico-vocais. A voz, tendo um direcionamento definido no espaço, dado pelos círculos de atenção, engaja a atenção integral do ator, ativando também a imaginação, promovendo uma

ação físico-vocal para a palavra. Os jogos de oposições experimentados entre o foco do olhar e o direcionamento da voz nos círculos de atenção revelaram tensões criativas produtoras de imagens-impulsos que se traduziram em ações físico-vocais.

Esses exercícios me permitem pensar numa condução pedagógica no trabalho com atores, assim como me permite pensar que poderão trazer reflexões sobre os procedimentos existentes no trabalho do ator com a palavra, impelindo a novas investigações e possibilidades de abordagem para a palavra no processo de criação.

Em meu trabalho individual, atribuo a conquista da organicidade da palavra do material textual à construção das ações físico-vocais. Os elementos mobilizadores da ação – atenção e imaginação – mostram-se elementos fundamentais para a criação das ações físico-vocais que dão vida à palavra, assim como a escuta e o silêncio revelam-se elementos criativos pela sua capacidade de afeto.

Através da experimentação prática, proponho pensarmos a palavra como um elemento criador, suscitando imagens na sua vocalização que também interferem criativamente no desenvolvimento da ação física. Sendo assim, as imagens produzidas no ato da ação físico-vocal, numa inter-relação constante, se interpenetram.

A palavra orgânica se define na relação que o ator estabelece com ela em seu processo criativo, podendo ser revelada na disponibilidade de o corpo-voz agir em função das imagens que o organismo cria quando em ação no espaço.

O ator necessita saber acionar os seus processos externos/internos para conquistar a palavra orgânica, agindo e construindo conscientemente os meios que o permitem chegar à integralidade psicofísica na cena. A conquista da organicidade para a palavra pressupõe o trabalho do ator sobre si mesmo para atuar com domínio sobre os princípios que poderão gerar uma ação físico-vocal em completa integralidade psicofísica.

Assim como a presença de qualquer outro elemento concreto na encenação, a palavra para mim é material e concreta e existe como um afetuoso partner, no sentido de provocar reações, instigar minha imaginação e concentrar minha atenção na sua presença e não na presença da plateia que me desvia de um comportamento orgânico.

A organicidade da palavra é conquistada por meio de um caminho individual. Não há fórmulas. Há um caminho de descoberta pessoal em que a percepção do ator se aprimora e o conduz a sua realização.

A experiência do exercício criativo individual me instrumentaliza como atriz, ao mesmo tempo em que, como docente, me permite pensar em futuros desdobramentos pedagógicos desta prática de pesquisa. As possibilidades de criação com a palavra apontam caminhos para novas investigações. Tomando como fundamental a compreensão da organicidade por meio da ação do corpo-voz, acredito que este conhecimento vivenciado possa permitir construir as bases para pesquisas futuras no âmbito de uma prática pedagógica para os atores.

Com essa pesquisa, ao considerar a palavra como ação, acredito estar contribuindo para que este elemento importante da arte da atuação não se restrinja a um momento da criação, mas que nele participe criativamente no decorrer do processo, como um elemento instigador do imaginário. Que assim possa proporcionar uma reflexão sobre os procedimentos existentes, instigando investigações sobre novas possibilidades de abordagem para a palavra no processo de criação sendo construída organicamente.

## REFERÊNCIAS

AGLAE, Joice. Frevo, capoeira, samba...Buffoni, Zanni, Arlecchino...caminhos fluviais: (um) universo e (um) imaginário. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2041/1693>. Acesso em 12 de junho de 2009.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASLAN, Odete. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ATTISANI, Antonio & BIAGINI, Mario. **Opere e Sentieri: Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_ **O Direito de Sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

\_\_\_\_\_ **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: HUCITEC, 1994.

\_\_\_\_\_ & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BERRETINI, Célia. **Samuel Beckett: Escritor Plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERRY, Cicely. **La Voz y El Actor**. Barcelona: Alba Editorial, 2006.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2001.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; FARIAS, Sérgio Coelho; RAMOS, Luiz Fernando (organizadores). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CIAMARRA, Anna Rita. Incontro all'Università La Sapienza di Mario Biagini. Disponível em: <http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>. Acesso em: março de 2009.

D'AGOSTINI, Nair. O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo pelo Diretor e Ator. **Tese (Doutorado em Letras)**. São Paulo: USP, 2007.

DAL FORNO, Adriana. A Organicidade do Ator. **Dissertação (Mestrado em Artes)**. São Paulo: UNICAMP, 2002.

\_\_\_\_\_. A ação física e a verdade no trabalho do ator. **Expressão**. Santa Maria: UFSM, v.1, n.1, jan./jun., p.5-11, 2003.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EL HAOU LI, Janete. **Demetrio Stratros: em busca da voz-música**. Londrina: J.E.Haouli, 2002.

FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. Disponível em: <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>. Acesso em 10 de abril de 2010.

\_\_\_\_\_. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

FORTUNA, Marlene. **A Performance da Oralidade Teatral.** São Paulo: Annablume, 2000.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz: Partitura da Ação.** São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GREINER, Cristine. **O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. Tu eres hijo de alguien. **Revista Máscara.** Ano 3, nº 11-12. México: Ed. Escenologia, p.69-75, 1993.

\_\_\_\_\_. El Performer. **Revista Máscara.** Ano 3, nº 11-12, México: Ed. Escenologia, p.78-81, 1993.

HOUAISS, Antônio; VILAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JIMENEZ, Sergio (Org.). **El Evangelio de Stanislavski Segun sus Apostoles, los Apócrifos, la Reforma, los Falsos Profetas y Judas Iscariote.** Mexico: Ed. Escenologia, 1990.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. **La Palabra en la Creación Actoral.** Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.

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

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Sara. É brasileiro, já passou de português. Por uma fala teatral brasileira. **Dissertação (Mestrado em Artes)**. São Paulo: UNICAMP, 1994.

\_\_\_\_\_. Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro. **Tese (Doutorado em Artes)**. São Paulo: USP, 1997.

\_\_\_\_\_. A construção da vocalidade poética. **Expressão**. Santa Maria: UFSM, v.1, n.1, jan./jun., p.21-25. 2003.

\_\_\_\_\_. Sobre a voz e a palavra em sua função poética. **(Tese para obtenção de livre docência)**. São Paulo: UNICAMP, 2004.

\_\_\_\_\_. A voz em sua função poética. **Cadernos da pós-graduação**. São Paulo: UNICAMP v.7, n.1, p.91-99, 2005.

MARTINS, Janaína. O princípio da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator. **Tese (Doutorado em Artes Cênicas)**. Salvador: UFBA, 2008.

MEYER, Sandra. O Corpo que Pensa: O Treinamento Corporal na Formação do Ator (Stanislavski. Artaud. Grotowski. Barba. Antunes Filho). **Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica)**. São Paulo: PUC, 1998.

\_\_\_\_\_. O Corpo que Pensa (Resumo de dissertação de Mestrado defendida no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 1998). Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2004/07/15/o-corpo-que-pensa/247/>. Acesso em abril de 2010.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As Formas do Silêncio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PERRONE, Maria Paula M. S. Bueno. A Imaginação Criadora: Jung e Bachelard. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c30a.pdf>> Acesso em junho de 2010.

PRADIER, Jean Marie. Os estudos teatrais ou o deserto científico. **Repertório**. Ano 3, nº 4, p. 38-55, 2000.

\_\_\_\_\_. Etnocenologia: A carne do espírito. **Repertório**. Ano 1, nº 1, p.9-21, 1998.

QUINTEIRO, Eudisia Acuña. **Estética da Voz: uma Voz para o Ator**. 2.ed. São Paulo: Summus, 1989.

RIBAS, Mariane Magno. O Ator, um Organismo Consciente em Ação. **Dissertação (Mestrado em Artes)**. São Paulo: UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. A Imaginação do Ator, um Vôo Indizível. **Tese (Doutorado em Artes)**. São Paulo, UNICAMP, 2009.

RICHARDS, Thomas. **Trabajar com Grotowski sobre las Acciones Físicas**. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

\_\_\_\_\_. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Revista **O Percevejo**. Estudos da Performance. Ano 11, nº12, 2003.

RUFFINI, Franco. **Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé**. Roma: Editori Laterza, 2003.

\_\_\_\_\_. Stanislavskij e o "teatro laboratorio". Traduzido e revisado do original em italiano por Gilberto Icle e Rita Coppola. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, v.4, n.8, p.4-15, jul. a dez. 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A Arte de Escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SPRITZER, Mirna. O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica. **Tese (Doutorado em Educação)**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo sobre su papel**. Trad. para o español de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del ator sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias**. Trad. para o español de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del ator sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación**. Trad. para o español de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

\_\_\_\_\_. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **La construcción del personaje**. Trad. Bernardo Fernández. 4. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista: Composição de Canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TAVIANI, Ferdinando. Istantanee di teatro: Una Storia, un'Immagine. In: LABORATORIO INTERCULTURALE DI PRATICHE TEATRALI TRA ORIENTE E OCCIDENTE – I Edição. Realização do Teatro Potlach em colaboração com o ISTA (International School of Theatre Anthropology). **Encontro didático**. Sede do Teatro Potlach; Fara Sabina-Itália, 11 a 24 de junho de 2007.

VARLEY, Julia. **Pietre d'acqua: taccuino di um'attrice dell'Odin Teatret**. Milão: Ubulibri, 2006.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS. **Workshop in Seville, Spain – Open Call** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[workcenter@pontederateatro.it](mailto:workcenter@pontederateatro.it)> em 1º de junho de 2010.

\_\_\_\_\_. **Il Workcenter a Genova** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[workcenter@pontederateatro.it](mailto:workcenter@pontederateatro.it)> em 21 de abril de 2010.

\_\_\_\_\_. **Workcenter's May** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[workcenter@pontederateatro.it](mailto:workcenter@pontederateatro.it)> em 9 de maio de 2010.

\_\_\_\_\_. **Workcenter in USA** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[workcenter@pontederateatro.it](mailto:workcenter@pontederateatro.it)> em 15 de março de 2010.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre a arte e a ciência**. São Paulo: Autores Associados, 1998.

Sites eletrônicos:

<<http://ginsbergblog.blogspot.com/2010/04/workcenter-of-jerzy-grotowski-and.html>> Acesso em abril de 2010.

<<http://www.pontederateatro.it/Eventi/EventiDett.aspx?id=124&idC=8&idM=1>> Acesso em maio de 2010.