



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LUCIANA LEANDRO DE LUCENA

PALAVRA-IMAGEM CONTADA, CANTADA, ENCANTADA

APONTAMENTOS SOBRE EXPERIÊNCIAS
DE TREINAMENTO COM ATORES

Salvador
2015

LUCIANA LEANDRO DE LUCENA

PALAVRA IMAGEM CONTADA, CANTADA E ENCANTADA

**APONTAMENTOS SOBRE EXPERIÊNCIAS
DE TREINAMENTO COM ATORES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a Dr.^a Sonia Lucia Rangel

Salvador
2015

Escola de Teatro - UFBA

Lucena, Luciana Leandro de.

Palavra-imagem contada, cantada, encantada: apontamentos sobre experiências de treinamento com atores / Luciana Leandro de Lucena - 2015.
122 f.: il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Lucia Rangel.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2015.

1. Atores - Formação. 2. Oralidade. 3. Criação (Literária, artística, etc).
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792.028

Para Yopacũ

AGRADECIMENTOS

Meu profundo agradecimento à minha orientadora, Profa. Dra. Sonia Rangel, que com o profissionalismo que lhe é inerente e a sensibilidade da poesia que lhe é intrínseca, tornou possível a realização desta pesquisa. O maior legado que esta etapa acadêmica me confere devo a ela: a compreensão da imprescindibilidade da orientação no processo de uma pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos à Profa. Dra. Meran Vargens, pela aceitação do projeto inicial proposto neste Programa de Pós-Graduação e pelo acesso ao Estágio Docente Supervisionado.

Minha gratidão à Profa. Dra. Hebe Alves e ao Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso pela pronta disponibilidade na aceitação em compor a banca avaliadora e pelas valiosas contribuições a este trabalho.

Ao Prof. Dr. Charles Feitosa pela generosa e paciente contribuição no diálogo filosófico mantido nesta pesquisa.

Agradeço a todos os alunos, integrantes das turmas em que ministrei aulas nos cursos de Interpretação Teatral (módulo I/ 2013.1 e módulo II/2013.2) e Licenciatura em Artes Cênicas (módulos I e III/ 2014.1), durante o período referente ao Estágio Docente Supervisionado e aos atores participantes da Oficina “A palavra-imagem na preparação do ator”, Ellen de Paula, Felipe Viguni, Gabriel Lyber, Romeran Ribeiro – muito obrigada pela participação e disponibilidade.

À Coordenação do PPGAC e, principalmente, a todos os funcionários deste Programa e da Escola de Teatro, que com presteza e atenção possibilitaram a realização desta pesquisa, em especial Valter, Vitor, Leandro, Joabi.

À CAPES, cujo incentivo de uma bolsa como pesquisadora permitiu o desenvolvimento e realização deste trabalho.

Aos amigos e colegas da turma de 2013.1 pelo carinho e atenção, especialmente a Ana Carolina de Abreu, Carlos Eduardo Silva, Daniela Botero Marulanda, Ellen de Paula e Leonardo Paulino. Gratidão à Yarasarrath Lira pela participação muito obrigada!

Aos representantes estudantis, sempre a postos em nossas demandas, Carlos e Elton. Meu carinho e gratidão a Thales Branche pela amizade e pelo violão, também a Armando de Mendonça pela inestimável presença na Oficina.

Obrigada com todo o meu coração, Lucio Freire Jr., pelo companheirismo, apoio e paciência nas horas fáceis e difíceis desta trajetória.

A Vitor Santos pois sempre, longe ou perto, me lembra, amável e generosamente, que existe um norte e que é preciso seguir; a Ricardo Dultra, minhas palavras não conseguiriam agradecer as tantas vezes em que tão prontamente me salvou.

Grata, Peu Moraes pela força na divulgação da oficina, por todas as vezes em que me prestou sua ajuda e amizade.

Aos amigos da vida inteira, minha gratidão pelo acolhimento e cuidado: Ana Izabel Jordão, obrigada pela presença, pelo riso e lágrima compartilhados – e como não poderia deixar de ser, ao Sr. Milton e Da. Rita Jordão, sempre tão amavelmente acolhedores; a Juliano Cardoso, por não soltar minha mão; à Gizela Mascarenhas, obrigada, por, mesmo longe, estar sempre por perto.

A Rafael Wanderley pela presença atemporal e pela ajuda de sempre.

A todas as pessoas queridas que foram fundamentais nesta jornada e o são na minha história, com muito amor agradeço.

Por fim, minha gratidão à vida, com todos os seus percalços e toda maravilha por que se vale lutar e aos meus queridos Mura, Nina, Barte, Toffi, Durvalzinho, Duzzy e Daddy, Bitta (*in memoriam*) sem os quais o sorriso seria menos largo e o amor menos eterno.

Agradeço a meus pais, pelas histórias que um dia me contaram - razão do meu amor à palavra.

No descomeço era o verbo

(...)

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio

Manoel de Barros

LUCENA, Luciana Leandro de. Palavra-imagem contada, cantada, encantada. Apontamentos sobre experiências de treinamento com atores. 121 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Trata-se de pesquisa qualitativa prático-teórica, cujo objetivo central foi desenvolver estratégias com a **palavra-imagem** e a **quebra da palavra** no trabalho criativo do ator, no âmbito das sensações e da oralidade, como Princípios e fonte inesgotável de pesquisa e ação. Como autores principais se apresenta o diálogo com a “fenomenologia da imaginação” de Bachelard, sua reflexão sobre o imaginário da poesia como lugar do pensamento poético; da sociologia de Maffesoli, com suas considerações de que o imaginário é um dos eixos fundantes na interpretação dos fenômenos da sociedade atual, e para interpretar e propor as dinâmicas com os atores o *corpus* metodológico advindo do pensamento da Professora Sonia Rangel para os Processos Criativos com suas noções de “Princípios” e “Procedimentos”, em diálogo no trajeto com autores, tais como: Deleuze, Dufrenne, Barba, Grotowski, entre outros. Nesta confluência, foram utilizados textos selecionados de Valère Novarina, percebidos a partir dos Princípios da **palavra-imagem** e da **quebra da palavra**, ambos extraídos da leitura de textos de Antonin Artaud, norteando a escolha de imagens poéticas que, por sua vez, justificaram a proposta prática desta pesquisa junto à preparação de atores. Esta prática, cujos procedimentos metodológicos configuram-se nos laboratórios cênicos, deu-se mediante a seleção e síntese de dinâmicas e exercícios que foram realizados, ao longo dos últimos dois anos, na iniciação da pesquisadora como preparadora de atores. Assim, do objeto geral da pesquisa, que foi pensar a preparação do ator a partir da oralidade, amparada no imaginário poético dos autores-referências, como desdobramento final, apresenta-se o projeto de oficina livre “A palavra-imagem na preparação do ator” como síntese prático-teórica deste trabalho, acompanhada de reflexões sobre o processo criativo, com uma atuação tanto na leitura dos textos poéticos como também no treinamento, levando em conta as ideias da “linguagem teatral total” de Artaud e da “quebra da palavra” de Novarina.

Palavras-chave: Preparação do Ator, Palavra-Imagem, Quebra da Palavra, Oralidade; Performatividade.

LUCENA, Luciana Leandro de. Le mot-image dit, chanté et ravi; Notes sur les expériences de formation avec les acteurs. 121 pp. il. 2015. Master Dissertation – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RÉSUMÉ

Il s'agit d'une recherche qualitative pratique-théorique, dont l'objectif central a été le développement de stratégies avec des mots-images et la rupture des mots dans le travail créatif de l'acteur, dans le domaine des sensations et d'oralité comme principes et sources inépuisables de recherche et d'action. Comme auteurs principaux, on présente le dialogue avec la phénoménologie de l'imagination de Bachelard, sa réflexion sur l'imaginaire de la poésie comme lieu de la pensée poétique ; la sociologie de Maffesoli, avec ses considérations de que l'imaginaire est l'un des axes qui fusionnent dans l'interprétation des phénomènes de la société actuelle, et pour interpréter et proposer, à les dynamiques avec les acteurs, le corpus méthodologique venu de la pensée de la Professeure Sonia Rangel pour les Processus Créatifs avec ses notions de "Principes" et "Procédures", en dialogue pendant le chemin avec des auteurs comme : Deleuze, Dufrenne, Barba, Grotowski, parmi d'autres. Dans cette confluence, on a utilisé des textes sélectionnés de Valère Novarina, perçus à partir des Principes de mots-images et la rupture de mots, le deux extraits de la lecture de textes d'Antonin Artaud, en guidant la choix d'images qui, à leur tour, ont justifié la proposition pratique de cette recherche par rapport à la préparation des acteurs. Cette pratique, dont les procédures méthodologiques se sont configurés dans les laboratoires scéniques, s'est produit par la sélection et synthèse de dynamiques et exercices qui ont été réalisés, pendant les deux dernières années, dans l'initiation de la chercheuse comme préparatrice d'acteurs, donc, de l'objet général de la recherche qui a été la compréhension de la préparation d'acteurs à partir de l'oralité, basée sur l'imaginaire poétique d'auteurs-références, comme résultat final on présente le projet d'atelier libre "Le mot-images dans la préparation de l'acteur", en synthèse pratique-théorique de ce travail, suivi de réflexion sur le processus créatif comme une performance dans la lecture des textes poétiques aussi bien que dans l'entraînement, en considérant les idées du "langage théâtral total" d'Artaud et de la "rupture des mots" de Novarina.

Mots-clés : préparation de l'acteur, mot-images, rupture des mots, oralité, performativité.

LISTA DE FIGURAS


Tabela 1. Imagens.....	44
Figura 1. Atores em dinâmica de aquecimento.....	63
Figura 2. Atores em dinâmica de aquecimento.....	64
Figura 3. Atores em processo individual de criação.....	70
Figura 4. Atores e músicos em dinâmica interativa	71
Figura 5. Músicos.....	71
Figura 6 e 7. Atores em dinâmica de criação coletiva	72
Quadro 1. Algumas considerações sobre a oficina.....	72

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: O NASCEDOURO DA PALAVRA (EN)CANTADA	12
2. O CORPUS-PENSAMENTO: A QUEBRA DA PALAVRA E A PALAVRA- IMAGEM EM ARTAUD E NOVARINA	21
2.1 A PALAVRA ENQUANTO IMAGEM.....	24
2.2 DA QUEBRA DA PALAVRA E DO SEU ENCANTAMENTO PELA POESIA	29
3. O CORPUS-GERADOR: A LEITURA DE IMAGENS NOS TEXTOS POÉTICOS DE REFERÊNCIA	37
3.1 AS IMAGENS E SUAS REPERCUSSÕES	41
4. O CORPUS-TRAJETO: DAS IMAGENS ÀS DINÂMICAS PARA O TRABALHO COM ATORES	48
4.1 DINÂMICAS A PARTIR DA IMAGEM “MUNDO X EU”	52
4.2 A IMAGEM QUE CONTA.....	59
4.3 AS IMAGENS DO TELÚRICO NA PREPARAÇÃO CORPORAL.....	63
4.4 CRIANDO IMAGENS SONORAS EM DINÂMICAS COM O ELEMENTO “AR’	64
5. ASPECTOS CONCLUSIVOS	75
6. REFERÊNCIAS	80
7. APÊNDICES	
A – Plano de Oficina	84
B – Plano de Aulas da Oficina.....	87
C – Depoimentos dos alunos-atores sobre as dinâmicas propostas durante o período de Estágio Docente Supervisionado	97
D – Depoimento sobre a oficina.....	103
E – Autorização dos participantes das dinâmicas.....	105
F – Cartaz de Divulgação da oficina	113
G – Ficha para dinâmica de escrita livre	114

8. ANEXOS

A – Imagens de pinturas utilizadas em dinâmicas.....	116
B – Poemas Concretos utilizados em dinâmicas	117
C – Textos Utilizados nas dinâmicas.....	118



**1. INTRODUÇÃO: O NASCEDOURO DA
PALAVRA (EN)CANTADA**

*Asa da palavra
asa parada agora
casa da palavra
onde o silêncio mora
Brasa da palavra
A hora clara, nosso pai
Caetano Veloso*

Trata-se de pesquisa qualitativa prático-teórica, desenvolvida na linha de Poéticas e Processos de Encenação, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), como requisito do grau de mestre. No âmbito teórico, como autores principais, a pesquisa se vale do diálogo com a fenomenologia da imaginação de Bachelard, que apresenta o imaginário da poesia como lugar do pensamento poético; da sociologia de Maffesoli, com suas considerações de que o imaginário é um dos eixos fundantes na interpretação dos fenômenos da sociedade atual, e para interpretar e propor as dinâmicas com os Processos Criativos, a noção de Princípios e Procedimentos advindos do pensamento da Professora Sonia Rangel, associada a outros autores.

Nesta confluência, surge a leitura de textos selecionados de Valère Novarina, percebidos a partir dos Princípios da **palavra-imagem** e da **quebra da palavra**, ambos extraídos a partir da leitura de textos de Antonin Artaud, norteados a escolha de imagens poéticas que, por sua vez, justificam a proposta prática deste trabalho junto à preparação de atores. Esta prática, cujos Procedimentos metodológicos configuram-se em laboratórios cênicos, deu-se mediante a seleção e síntese de dinâmicas e exercícios que foram realizados, ao longo dos últimos dois anos, na minha iniciação como preparadora de atores¹ antes de ingressar no PPGAC/UFBA e, já ingressa neste, no cumprimento da atividade curricular obrigatória, Estágio Docente Supervisionado, ministrando aulas². Assim, do objeto geral da pesquisa, que é pensar a preparação do ator a partir da oralidade, amparada no imaginário poético dos autores-referências, como desdobramento final surgiu o projeto de oficina livre “A palavra-imagem na preparação do ator”, como síntese metodológica e reflexiva deste trabalho, buscando pensar sobre algumas inquietações recorrentes, tais como: Por que o ator, durante dado processo criativo, ainda se arrisca pouco com a palavra poética, apesar de se tratar de técnica atual já amplamente utilizada? Por que a fala sem um sentido objetivo prévio, muitas vezes, não encontra lugar neste processo de criação? E como trazer para o trabalho com atores a palavra-imagem,

¹ Nesta função de preparadora de atores refiro-me à experiência nos espetáculos: “As Três Irmãs do Sertão”; “Como a Lua”; “Curral Grande” (todas em cartaz no Rio de Janeiro, respectivamente nos anos de 2010, 2012 e 2014).

² No âmbito do Estágio Docente Supervisionado houve a mostra didática do módulo I de Licenciatura da UFBA “Histórias de Alice”, sob coordenação da profa. Vica Hamad e mais 80h/aula referentes ao componente Oralidade, ministrados nas turmas: Interpretação Teatral, 2014.1, módulo I, 2013.2, 16h/aulas, (sob coordenação da Profa. Meran Vargens); Turmas de Licenciatura, módulos I (32h/aulas) e III (32h/aulas), coordenadas respectivamente pelos Professores Vica Hammad e Fabio Dal Gallo.

livre, portanto, de sua instrumentalização, num diálogo equilibrado entre a prática e a teoria?

O ponto de partida, portanto, foi a elaboração de um *corpus gerador* para o trabalho criativo com atores, identificando Princípios. Seguindo o pensamento de Rangel (2006) sobre os mesmos: “(...)De caráter molecular, unidade viva de obra e pensamento, permite em suas operações conectar tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias.” (Rangel, 2006, p. 312). Aqui os Princípios foram içados partindo da leitura comparativa de textos de Artaud e Novarina e tomando por base a poética de ambos os autores. Ainda segundo Rangel “Um princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção.” (Idem). Assim, para essa abordagem, um “princípio” se torna essencial para compreender e interpretar uma obra e seus processos de criação, que se lhe for alijado, esta perderá muito de seu sentido e vigor.

A partir daí, justifico minha reflexão para o processo criativo com uma atuação tanto na leitura como também no treinamento, levando em conta as ideias da “linguagem teatral total” de Artaud e da “quebra da palavra” de Novarina. O ponto de chegada, relativo ao que pude atingir nesta pesquisa, não seria outro, senão a possibilidade de continuar a desenvolver estratégias com a **palavra-imagem** e a **quebra da palavra** no trabalho criativo do ator, no âmbito das sensações e da oralidade, que, afinal, é fonte inesgotável de pesquisa e ação.

Não sei datar com precisão o momento primeiro do meu interesse pelas imagens aventadas pelas palavras, mais precisamente pelas imagens sonoras. Só sei que a conformação dos meus pensamentos sempre se arranjou com menos arestas através de imagens. Mas a palavra está aí e sobre ela recai o legado da comunicação, da expressão, do fazer-se compreender. Num primeiro momento, então, percebi que esta palavra que me falava imageticamente era o que se poderia chamar poesia. A seguir, no meu ofício de atriz/cantora/locutora percebi que as sensações e a emoção eram frequentemente acessadas por meio dessa “poesia”, ou seja, por meio dessas imagens que vibravam nas palavras, por dentro delas, ao lado, sobre, sob... as imagens, enfim, que encantam palavras.

Aqui me refiro à imagem em sua totalidade sensorial, afinal, a palavra não acessa apenas o universo linguístico em que se insere. Vou trazer aqui um exemplo, um dos primeiros de que me lembro, sobre este “nascido” do encantamento, pois considero

que inspira e se aproxima da forma como penso algumas dinâmicas de que hoje me valho em oficinas a fim de fisgar estas imagens-sonoras no trabalho com os atores. Quando tinha aproximadamente três anos, numa conversa com minha mãe, pedi para que ela cantasse a música do ovo. Ela, que me contava histórias e cantava para mim, desde quando estava em sua barriga, não lembrava qual seria a tal música. Sob minha insistência, ela se esmerou em buscar todo seu repertório de canções de ninar... em vão! Dias depois, numa das nossas sessões de balançar na rede – palco de nossas cantigas e histórias – eis que ela começa a cantarolar a canção do sabiá: “Sabiá lá na gaiola fez um buraquinho/Voou, voou, voou, voou...” (Sabiá lá na gaiola, Domínio público).

Não era “voou”, ação pretérita indicativa de voo, que eu ouvia. Era “o ovo, o ovo, o ovo, o ovo...”. E me lembro, ainda hoje, como eu adorava a música “do ovo”! Como o pensamento tem seus labirintos misteriosos, não sei precisar se eu me lembro desta história toda ou se me lembro do que minha mãe me contou com muita graça. Fato é que esta recordação, é um misto de riso sim, mas de uma inevitável e enorme decepção. Saber que não se tratava de um ovo, mas de um voo, fez uma omelete naquela que era uma das minhas canções preferidas de menina.

Há ainda um outro caso, exemplo de imagens-sonoras ‘decepcionantes’ na minha existência juvenil que é com a tradicional canção, também de domínio público, “Atirei o pau no gato”. Eu sempre amei bicho, gato em especial, que pensar em maltratá-los de qualquer forma, com pedra ou pau, era algo que não passava pelo meu pensamento. Assim, durante muitos anos eu cantava “Atireio pau no gato...”. Nunca parei pra me perguntar o que seria um “atireio”. Como, normalmente, desde os primeiros anos na escolinha, ou mesmo brincando com outras crianças, esta canção era cantada em roda, com todos de mãozinhas dadas, girando num grande círculo, eu cresci achando que um “atireio” era uma roda de crianças girando. Quando, já na pré-adolescência, por algum motivo, parei para interpretar a música, qual não foi minha decepção!!? Confesso que, passado o susto, voltei a pensar no “atireio” como uma roda de crianças felizes que adoram o gatinho. Essa imagem me faz mais feliz e me remete ao tempo da dita inocência. Esta imagem-sonora fisga a minha criança muito prontamente.

Em tempo recente, conversando com uma amiga, soube que ela também guarda uma história com “Atirei o pau no gato”. Para ela, cantava-se “duberrô, duberrô que o gato deu”. Durante anos, ela também achou se tratar de uma palavra que ela

desconhecia (em língua francesa talvez...). E também só veio se questionar de que palavra seria, depois de moça feita, como se diz.

Só para desfiar mais um exemplo da minha caixinha de Pandora infantil, conta-me minha mãe que eu lhe pedia para tocar na radiola música “lisa”. Lisa, para mim, era a música livre de palavras. As palavras enrugavam a sonoridade, engasgavam a fluência de uma flauta ou violino (ainda que à época eu não soubesse o que era fluência, nem flauta, nem violino). Mas eu sentia. E sentia por esta imagem dual entre o liso e o rugoso. A música me chegava por imagens.

Certas experiências sonoras, principalmente as musicais, nos remetem a um estado emocional pleno, pois apreendido antes do processo de alfabetização ou de qualquer racionalização trazida com a identificação do que a língua deve significar ou traduzir. A interpretação das palavras, do sentido trazido por uma dada canção, passa a ocupar um lugar diferente, se experimentada por essa ótica: o lugar da imaginação e da percepção, aqui eleitos enquanto ponto de partida para o trabalho com atores, a que se volta esta pesquisa.

As sensações que a palavra-imagem propicia são tão plenas e plurais que, no meu trabalho de vocalista³, abrem-se como infindas possibilidades a serem exploradas. Sugiro delinear em forma de encadeamento o eixo norteador desta pesquisa: palavra - som - imagem - sensação. É a imagem sonora disparada pela palavra que vai fisgar as emoções, os estados corpóreos que envolverão o ator no seu exercício. Essa relevância da imagem sonora das palavras posso associar ao que Deleuze alude como “(...) a relação da voz com a música” e que em *Mil Platôs* faz ganhar mais destaque que a própria linguística. No meu trabalho a referência à imagem sonora se dá no contexto de processo formativo-criativo.

Penso que reside no mesmo interesse pelas palavras meu desinteresse por elas. Explico, valendo-me de Artaud, no seu texto “O Teatro e a Psicologia – O teatro e a poesia”, quando diz que “se as palavras não são ultrapassadas em seu sentido corrente, em sua acepção mais normal e ordinária (...) o que resta é o psicologismo e a falta de imaginação” (ARTAUD, 2008, p. 71). Também em “O Pesa-Nervos”, quando obstinado, braveja contra qualquer forma que intente limitar as possibilidades do que para ele é o essencial na arte: “Ah, esses estados que nunca são nomeados, essas

³ Utilizo o termo “vocalista”, cunhado por Deleuze (2010, p. 41) para definir “todos aqueles que pesquisam o som e a voz em domínios tão diferentes como o teatro, a canção, o cinema, o audiovisual...”.

situações eminentes da alma, ah, esses intervalos de espírito (...)” (ARTAUD, 2008, p. 210), estes “estados inominados da palavra” que o próprio autor entendeu como sua “concepção encantatória” aproxima-se, enquanto princípio, da minha proposta de preparação com atores, ou seja, a palavra encantada pela imagem surgida da quebra de sua forma no sentido corrente.

Então, quando ao longo desta escrita houver menção à **quebra da palavra** na busca do seu encantamento, faço referência e reverência a estes dois autores axiais, Artaud e Novarina, para quem, quebrar as palavras é fazê-las vibrar em suas ondas sonoras, visuais, encantatórias, para me valer da matéria prima que compõe meu trabalho enquanto vocalista: a poesia.

E foi seguindo esta relação sempre estreita com a palavra, principalmente a palavra falada, que, não por acaso, vim ter por ofício o contato direto com elas, como locutora⁴, atriz, cantora e bacharela em direito/advogada. Tenho bastante nítida ainda a recomendação dos professores do ensino fundamental e médio, que me sugeriam fazer o curso de Direito, já que eu gostava e tinha facilidade com palavras, segundo eles. E quando se tem dezoito anos e muitas interrogações de por que caminho seguir, muitas vezes segue-se e pronto. Foi assim que cursei Direito e atuei na área por dez anos, paralelamente às locuções, ao teatro e à música. Só não era facilidade com as palavras, mas, sem dúvida, uma relação há muito latente.

Antes de aventar propor uma pesquisa acadêmica, que me faria ingressar no mestrado, surgiu-me a identificação com as ideias de Novarina, que me remeteram, ato-continuo, ao universo artaudiano, com o qual já dialogava em leituras cheias de entusiasmo. Era aquilo! Era aquilo que eu buscava no meu fazer teatral! A palavra nua e crua daquele homem profetizando que “acabaremos um dia mudos de tanto comunicar” (NOVARINA, 2003, p. 13) e suas explanações sobre a necessidade de que nos espantemos com a própria língua, correspondia intimamente aos meus anseios de atriz profissional da voz. Continuei a lastrear meu pensamento entusiástico por suas leituras, começando, paralelamente, a me interessar e iniciar o trabalho como vocalista

⁴ Há catorze anos tenho trabalhado como locutora no mercado publicitário e, apesar de adorar este ofício, desde cedo havia a busca pelo diálogo da artista e da comunicadora – a busca por um lugar, ao menos de reflexão, em que a artista, que sente e existe poeticamente precisa ser instrumental, taxativa, seca numa única direção *brifada* pelo cliente, sem que haja, entretanto, qualquer mecanicidade ou inverdade neste ofício.

na preparação vocal para atores⁵, passando a compreender, inclusive, que havia aí (na minha trajetória) uma inadequação: não se prepara a voz de um ator para um espetáculo ou para sua trajetória profissional. Prepara-se o ator. E o que eu buscava era desenvolver um trabalho, que partisse da palavra verbalizada e atingisse o estado de encantamento necessário ao ofício do ator. Neste momento, voltei-me, intencionalmente, às leituras de Novarina, associando Artaud neste diálogo, buscando meios de viabilizar para o meu trabalho (com atores e oralidade) as ideias extraídas de suas poéticas.

Neste trabalho de preparação para atores, a partir da oralidade, tenho me valido de exercícios, jogos e técnicas amplamente conhecidos e utilizados na prática das Artes Cênicas. Posso apontar como fontes principais de inspiração os exercícios e técnicas de trabalho com atores extraídos da leitura de Eugenio Barba, de sua obra *A Dictionary of Theatre Anthropology, The Secret Art of the Performer*, com destaque à utilização dos princípios da oposição, da síntese e da prática do conceito de pré-expressividade (BARBA, 1995); também exercícios com ressonadores, a partir de relatos de Barba, no período em que passou no Teatro-Laboratório (1959-1962) com Grotowsky (GROTOWSKY, 1968). Outra fonte utilizada são exercícios propostos por Murray Schafer, no livro “Ouvido Pensante” (SCHAFER, 2011), principalmente no que se valem da exploração da paisagem sonora e da impressão vocal das palavras.

Ainda do campo teatral, a pesquisadora Eudisia Quintero (1989) dedica um capítulo de seu livro *Estética da Voz* para tratar da visualização da palavra, que é um mecanismo pelo qual o ator poderá afastar gestos mecânicos e automatizados ao falar, ampliando a carga emocional de uma cena ou performance. Segundo a autora: “As imagens são um celeiro inesgotável para o ator, que cresce em verdade e emoção...” (QUINTERO, 1989, p. 102). Para ela, há estreita relação entre a “visualização da palavra” e o ritmo da cena, de modo, que o ator que constrói uma fala a partir de imagens estará se assenhoreando mais prontamente do ritmo no qual envolve seu trabalho. É este o sentido de operar esta pesquisa no princípio da palavra-imagem: ter a palavra-imagem-sonora também enquanto materialidade para o trabalho do ator.

⁵ Trago a observação de que não gosto de utilizar o termo ‘preparador vocal’, que ainda é bastante comum nas práticas teatrais. Penso, antes, a preparação do ator como um contínuo de tempo-espaco, forma-conteúdo. O que, alias sempre me aborreceu, em oficinas como atriz, foi vivenciar a preparação vocal dissociada da preparação corporal, uma vez que estamos falando de um único “corpo”: o ator - lugar em que tudo pode acontecer. Assumo aqui a concepção de Artaud do teatro e do ator total.

Também considero como fonte de inspiração os muitos exercícios que tive contato ao longo da minha prática, enquanto atriz/cantora, foram, inevitavelmente, adaptados, afinal, felizmente, estamos, profissional e pessoalmente, sujeitos às influências das experiências que vivemos. Portanto, o que será tratado nesta pesquisa é a justificativa da escolha e a aplicação de exercícios, a partir das leituras e experiência em formação, acompanhada de reflexão crítico-criativa como apontamentos para o trabalho com o ator, a partir dos princípios da **quebra da palavra** e da **palavra-imagem** extraídos do imaginário poético de Novarina e Artaud que nortearam esta busca pela encantação da palavra.

Além desta Introdução, a presente dissertação compõe-se ainda das seguintes partes: o segundo capítulo, “O *corpus-pensamento*: a quebra da palavra e a palavra-imagem em Artaud e Novarina”, no qual apresento uma investigação sobre a palavra poética, enquanto método propositivo para leitura e conseguinte elaboração de um processo criativo para o ator. Neste capítulo, também é feito o levantamento dos princípios da **palavra-imagem** e da **quebra da palavra**, norteadores deste trabalho, extraídos da leitura comparativa entre Artaud e Novarina, a partir dos quais serão experimentadas as dinâmicas a serem desenvolvidas com atores.

Ainda no bojo desta leitura comparativa, o terceiro capítulo “O *corpus-gerador*: das imagens e sua criação”, destina-se à compreensão de algumas imagens recorrentes em Novarina, numa seleção e interpretação poética, para a qual apresento um quadro de temas e imagens por mim elaborado. Para nortear esta reflexão, o pensamento do filósofo da poesia, Gaston Bachelard, é acessado em suas obras “A poética do espaço” e “A poética do devaneio” e “O ar e os sonhos”.

Na sequência, o quarto capítulo, “O *corpus-trajeto*: das imagens às dinâmicas para o trabalho com atores” onde discorro sobre minha prática, principalmente sobre a oficina livre “A palavra-imagem na preparação do ator”, que integra esta pesquisa enquanto laboratório, Aspecto Operacional do “método”, quando pude sintetizar aquisições e reflexões, viabilizadas a partir, essencialmente, do trabalho realizado com alunos atores da Escola de Teatro da UFBA, durante esta pesquisa. A partir da prática da oficina como laboratório final, o objeto da pesquisa ganhou forma, identificando-se como a possibilidade da reflexão sobre uma experiência limítrofe na materialidade do corpo-voz, no trabalho de preparação do ator na contemporaneidade.

Nos “Aspectos Conclusivos” retomo um levantamento geral do percurso, entre ganhos e perdas, sobre a pesquisa, seus eixos de investigação e possíveis contribuições para pesquisadores e demais profissionais do teatro que se interessem pela investigação sobre o trabalho de preparação do ator a partir da oralidade.

Integram, ainda, esta dissertação sete Apêndices, respectivamente contendo: Plano de oficina; Plano de aulas da oficina; Depoimento dos alunos/atores sobre dinâmicas e sobre a oficina; Autorização de uso de imagem e depoimento dos participantes das dinâmicas; Cartaz de divulgação da oficina; “Ficha para dinâmica de escrita livre”; constam ainda três Anexos, que, complementam o trabalho aqui exposto, pois constituem instrumentos didáticos de que me vali para uso nas dinâmicas propostas. São eles: Imagens de Pinturas utilizadas em dinâmicas do 2º encontro da oficina; Poemas concretos, utilizados em dinâmicas também do 2º encontro; textos, utilizados em dinâmicas dos 6º e 7º encontros.

Talvez, assim como na música “Sabiá lá na Gaiola”, as palavras sejam como pássaros gorjeando, ora presos, ora libertos de suas gaiolas. Convido o leitor a me acompanhar, pois quem sabe as minhas palavras em sua percepção façam “buraquinhos” e almejem o “voo” ou o “ovo”. Especificamente, durante estes dois anos desenvolvendo esta pesquisa, tentei ser “a menina que gostava tanto do bichinho” e que procurou deixar a porta aberta para ouvi-lo cantar algures, alhures...





**2. O CORPUS-PENSAMENTO: A QUEBRA
DA PALAVRA E A PALAVRA-IMAGEM EM
ARTAUD E NOVARINA**

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.

Manoel de Barros

Para discorrer sobre o *corpus* desta pesquisa, trago a classificação da Profa. Sonia Rangel, em sua obra “Olho Desarmado” (RANGEL, 2009, p.95-96), no que se refere a: *corpus-gerador*, *corpus-trajetado* e *corpus-pensamento*, adaptando estas categorias ao contexto desta reflexão. O *corpus-pensamento* a que se refere em seu trabalho, abarca o diálogo com autores, suas ideias e imagens – as que reconheceu e com as quais operou enquanto pensamento para o processo criativo de sua obra. Tomando emprestada esta dinâmica de conhecimento, aqui, o *corpus-pensamento* da pesquisa traz reflexões sobre o pensamento poético e o imaginário que embasaram a minha leitura de Artaud e Novarina.

Entre julho e agosto de 2009, uma onda teria atingido a cidade do Rio de Janeiro, segundo a autora, tradutora de Novarina no Brasil e também atriz Ângela Leite Lopes. Neste período foram realizadas conferências, mesas redondas, debates com o autor, além de leituras e encenações de cinco de suas peças, dentro da programação oficial referente ao Ano da França no Brasil.

Coincidentemente, neste mesmo período, eu estava descobrindo Novarina ‘pelos beiradas’, através de referências em algum dos ensaios da própria Ângela Leite Lopes. Ela, como fiel tradutora, conseguiu não apenas apresentá-lo a mim, como me fez buscar suas obras. Fui ter com “Diante da Palavra” (2003) e “Carta aos atores” e “Para Louis de Funès” (2009), nesta ordem, até cair de amores pela obra do autor e não mais deixá-la na minha trajetória de atriz e estudiosa do teatro. Que pena a passagem de Novarina pelo Rio ter coincidido com minha ainda incipiente descoberta de seus escritos, de modo que quando me dei conta de buscar saber se se tratava de um autor vivo ou morto, ele já estava certamente de volta à França. E eu começava, então, minha jornada na busca por estudar sua obra.

Recentemente, na obra ‘Novarina em Cena’ (2011), organizada por Angela Leite Lopes em colaboração com Ana Kfoury e Bruno Netto dos Reys, uma coletânea de textos organizados por profissionais das artes cênicas, que viveram e compartilharam a tal ‘onda carioca’ de Novarina, pude encontrar, explicitamente, a comparação que há muito intuía entre ele e Artaud. Quando, na conferência do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, em julho de 2009, Novarina foi questionado sobre a semelhança de seus textos com Artaud, na busca pela *palavra plena* e na questão da impossibilidade da linguagem em dizer tudo, respondeu:

(...) às vezes eu penso que todo o terreno que eu cavo talvez esteja contido entre duas frases, uma das quais é de Artaud – a de que *Toda verdadeira linguagem é incompreensível* – e a de São Paulo *nada é sem linguagem*. Minha vida está entre esses dois marcos, que eu tenho que cavar daqui e dali. (NOVARINA, 2011, p. 16/17)

Então, minha intuição estava no caminho certo! Fato é que à altura em que descobri a referida declaração, já colecionava comparativos entre ambos, através dos quais cheguei ao princípio da **quebra da palavra** no trato com a linguagem verbal. E foi este o ponto de partida para entrelaçar seus universos poéticos: o da quebra da palavra e a busca por seu encantamento.

Artaud é um artista que se expressa pela poesia para falar da poesia do teatro. Mesmo em seus textos mais acalorados e frenéticos contra a linguagem verbal, jamais a abandonou. A poesia sempre foi o seu argumento mais contundente. Assim é que, ao discorrer sobre a linguagem simbólica para o teatro, vale-se da força do sonho como poderoso argumento de sua busca: “Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm no sonho” (ARTAUD, 2006, p. 107). Ele sabia que essa linguagem nova que propunha para o teatro, decerto não obedeceria aos moldes tradicionais da época:

Se me perguntarem como, responderei que este é o meu segredo (...) Uma nova linguagem que terá suas leis e seus próprios meios de escrita se desenvolverá paralelamente à linguagem falada, e por mais física e concreta que ela seja, terá tanta importância intelectual e faculdades sugestivas quanto a outra” (ARTAUD, 2006, p. 83).

Então o autor se apoia no argumento poético, imagético, destacando a importância do onírico na composição do seu ideal de teatro.

Para adentrar o universo poético dos dois artistas, Artaud e Novarina, que usam a poesia como matéria-prima e método de seus processos criativos, a opção metodológica foi perscrutar-lhes o imaginário. Assim, a metodologia deste trabalho de leituras comparadas dá-se também através da metáfora, da imagem e da poesia. Maffesoli (2005) ao tratar do racionalismo e do relativismo na deontologia do real dispõe:

O racionalismo revelador de mensagens vai direto ao alvo, segue essa via reta cuja eficácia é conhecida. Totalmente outro é o caminhar incerto do imaginário[...] verdades múltiplas sob os

arabescos das metáforas; um saber que deixa a cada um o cuidado de desvelar, isto é, de compreender por si mesmo e para si mesmo o que convém descobrir; um saber de certa forma iniciático (MAFFESOLI, 2005, p. 21).

Por esta mesma linha de afinidade com o onírico, o filósofo da poesia Gaston Bachelard integra o *corpus-pensamento* desta pesquisa, especificamente com o respaldo de suas obras “A Poética do Devaneio” (2009) e “A Poética do Espaço”(1974), “O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento”(2001) e “A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade” (2003).

Trabalhar com metáforas e através delas é mobilizar as capacidades humanas do sensível, sair do campo em que prevalece o racional e adentrar a seara das percepções, da sinestesia, do onírico, ou, como já disse Bachelard (1974), do “súbito relevo do psiquismo”. E assim como este autor, na introdução a sua “Poética do espaço”(1974), justifica que trabalha a partir da ontologia de uma filosofia poética, e pergunta “Tornar imprevisível a palavra não será um aprendizado de liberdade?” (BACHELARD, 1974, p.341). Também esta pesquisadora inspira-se na sua “fenomenologia da imagem”, através da qual os estudiosos são convocados a operar sobre a imprevisibilidade da palavra.

2.1. A PALAVRA ENQUANTO IMAGEM

A palavra-imagem, um dos princípios norteadores adotados para o trabalho criativo com atores, será aqui tratada incluindo o pensamento de vários autores, tanto da filosofia quanto do campo teatral. Início este pensar como inspiração de uma confluência, trazendo o aspecto “sômato-sensitivo” a que se refere Damásio, englobando

(...) várias formas de percepção: tato, temperatura, dor muscular, visceral e vestibular. A palavra imagem não se refere apenas à imagem visual, e também não há nada de estático nas palavras. A palavra também se refere a imagens sonoras[...]. As imagens de todas as modalidades retratam processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos. (DAMASIO, 2000, p. 402).

Buscando ainda compreender a palavra enquanto imagem do pensamento deleuziano, ao analisar a fugacidade da imagem no teatro em sua obra “Sobre o Teatro” (2010), correlaciono a palavra-imagem como processo e não como objeto: “Há um

tempo para as imagens, um momento certo em que elas podem aparecer, inserir-se, romper a combinação das palavras e o fluxo das vozes.” (DELEUZE, 2010, p. 85).

Enfatizando o tempo da fugacidade das imagens, associo a esta propositura fugaz da imagem o processo de criação proposto nas dinâmicas da oficina. Processo que pressupõe o ator em sua totalidade (corpo, voz, memória e possibilidades criativas no tempo-espaço em que se encontra), considerando a efemeridade da imagem e sua energia dissipadora. É esta energia dissipadora da imagem, que tão logo se forma, acaba, e, permite a sucessão de outras – que no caso interessa ao processo criativo, pois capaz de gerar uma profusão de novas imagens.

Ainda buscando outros diálogos com a palavra-imagem, e para operar com ela, destaco a seguir a concepção e classificação da Profa. Sonia Rangel (RANGEL, 2014), ao se posicionar frente à Imagem, enquanto princípio de pensamento, como *visibilidade*, *fisicalidade* e *virtualidade* e como norteadora da experiência sensível. Discorro então a seguir sobre a classificação das funções da imagem, a partir de Rangel (2014), trazendo o diálogo com outros teóricos, como Deleuze, Zumthor, Eliade e Chekhov.

A imagem, em sua “função de visibilidade”, nas palavras de Rangel (2014) : “(...) é aquela considerada enquanto produto direto da imaginação, é o que a imaginação realiza em primeira instância como expressão de uma percepção, como faculdade única e não como imagem-reprodução” (RANGEL, 2009, p. 110) Nesta função prevalece a “capacidade visiva” da imagem. A capacidade de se criar “dentro da cabeça”, através do *insight* e das sensações perceptivas, a imagem interna. São imagens produzidas a partir das experiências de cada um. E estas não são necessariamente visuais. São, antes, sinestésicas, a partir de estímulos como uma música, uma leitura de um texto, um som ou uma simples palavra e mesmo também uma imagem visual.

Posso aqui associar a “visibilidade” sob a ótica deleuziana, numa acepção crítica, quando “Pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as visibilidades (...)” (DELEUZE, 2010, p. 124). Deleuze, então em diálogo com a filosofia do poder e da subjetivação de Foucault, entende a “visibilidade” para além da situação do indivíduo, estendendo-a a uma época e regime de linguagem. “É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato da luz com as coisas.” (DELEUZE, 2010, p. 124). Só será visível o que o sistema de “clarões e cintilações” puder aclarar em dado contexto.

Assim, quando nas dinâmicas que aqui serão propostas com atores, há estimulação externa para a elaboração de dado processo criativo, o que se busca é que o ator acesse seu imaginário, entre em contato com sua memória e se valha de sua percepção no seu processo de criação: visualize imagens, que serão disparadores de suas composições, conjuntamente com as técnicas de corpo e voz que balizam a preparação do ator.

Passo agora a tratar, ainda acompanhando o pensamento de Rangel, da imagem enquanto “função de fisicalidade” que ganha, pela sua materialidade, então, a possibilidade de se mostrar a outrem. Há aqui, portanto, um componente de alteridade, mas, principalmente, um meio, através do qual quem vê passa a compartilhar o sentido da sua percepção. A imagem-fisicalidade quando um contador de ‘causos’ atua, será, por exemplo, seu próprio corpo, ao compor suas histórias. Rangel destaca que nesta categoria está incluída

a vida física das imagens, ou seja, os meios através dos quais elas são produzidas para serem usufruídas, comunicadas, a produção da imagem é também pensamento; incluindo-se aqui todos os meios espaço-temporais, até as imagens digitais. (RANGEL, 2014, p. 57).

“Fisicalizar” uma imagem é materializá-la no espaço-tempo, seja através de pintura, de escultura, de dança ou sonoridade da voz que cria imagens para a percepção de terceiros. Assim, a partir da fisicalização de uma imagem, abre-se a porta para a interação com o outro, ainda que possa se tratar de uma interação perceptiva. Mas é a fisicalização que irá materializar, tirar a imagem do campo da ideia do artista.

Durante o processo de experimentação das dinâmicas com os atores, um desafio constante foi fazê-los falar, sonorizar, fazê-los “materializar” palavras-imagem. Em exercícios, quando pedia para pensarem a primeira palavra ocorrida a partir de determinada gravura⁶, e trazerem-na para o próprio corpo, os atores começavam a explorar movimentos, experimentar expressões distintas, mas em total silêncio, sendo que a primeira indicação dada era de que se escutassem, deixassem a palavra soar, permitindo que as vibrações sonoras fossem igualmente um elemento criador. Algumas vezes me perguntei: “eles tem medo de falar? Tem medo das palavras?” Talvez não se

⁶ Tome-se como exemplo “Os comedores de Batata” de Vicent Van Gogh, utilizada em dinâmica realizada na oficina (ver plano de aulas da oficina, anexo B).

trate de medo, mas de desconforto em experimentar palavras fora da estrutura linguística a que se está habituado, fora do sistema de “clarões e cintilações”, lembrando a ótica deleuziana, fora, enfim, da função comunicativa direta. E algo que provoque desconforto não se torna facilmente realizável. Neste caso, a linguagem constantemente é convocada em outra função: a criativa.

Assim, como se cria a partir de uma máscara, de um corpo, de uma ideia, pode-se criar a partir da palavra-imagem. Destaco fragmentos do relato da aluna Agnes Oliveira, em sala de aula, após um destes exercícios que buscavam pluralizar o sentido da palavra, quando cada aluno escolhia duas palavras e passava a ouvi-las ditas por um colega, que experimentava formas diversas de pronunciá-las:

(...) houve uma dinâmica muito curiosa: definirmo-nos em duas palavrinhas; [...] E depois receber uma chuva de emoções e intenções contidas na voz das coleguinhas com as palavras que eu mesma escrevi. Palavras que eu mesma escolhi pra me definir, ou dizer algo sobre mim mesma (...) Tal situação trouxe novos elementos que antes me passaram despercebidos. A palavra *caminho* que para mim significava um traçado, algo que estava sendo construído, representando um substantivo, virou verbo. (Depoimento dos alunos-atores, apêndice C)

Ainda nesta busca de compreender o percurso trilhado na pesquisa, associo o aspecto da performatividade enquanto um dos elementos norteadores da prática em aulas e oficinas. É de uso corrente, como destaca Zumthor (2007) que a maioria das definições de *performance* prioriza a natureza de meio oral e gestual. Mas tais definições não exaurem seu amplo conceito. Interessa esclarecer, que o aspecto performático que se busca aqui aproximar da dinâmica com os atores, é exatamente o trato que alude à comunicação oral, num momento que se toma como presente, em que “a palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Momento este de recepção, mas também, e principalmente, de criação, em que as palavras-imagem permitem ao ator acessar seu imaginário, num turbilhão quando percepção, memória e presença desencadeiam a ação da palavra-imagem fisicalizada.

Importante ainda, citar outro autor, fundamental para esta forma de pensar no trabalho com atores pela via da incorporação de imagens. Michael Chekhov (1891-1955), herdeiro direto da formação teatral de Stanislavski (1863-1938), em sua obra “Para o Ator” (1996), dedica um capítulo para a “Imaginação e incorporação de

imagens”, no qual explora exercícios e possibilidades de ampliação das ditas Imagens Criativas que povoam o imaginário do ator. Por “imaginação criativa” este autor entende a memória que poderá suscitar novas imagens, mas que num primeiro momento, existem independentes e praticamente autônomas na mente do ator (e de qualquer ser humano). E apesar do autor trazer exercícios que, primeiro “psicologizam” a imagem, pois sempre estabelece um diálogo mental com elas, como por exemplo: visualizar determinada cena e imaginá-la num ritmo mais acelerado ou mesmo um exercício mais simples como imaginar uma paisagem de inverno e transformá-la lentamente numa frondosa e florida primavera (1996, p. 38/39), fato é que é nítida a importância dada às imagens e a sua busca por trazê-la ao corpo – mesmo que através de um processo ainda muito racionalizado, como uma consequente herança trilhada, não só pelo ator ocidental, mas pelo corpo ocidental racionalizado⁷.

Portanto para o encantamento no trabalho do ator, no instante performativo como Zumthor o defende, capaz de fundir pela incorporação das imagens o que o ator diz e o que ele vive em corpo, a emoção no momento presente, a imagem sonora, tudo isto constituiu caminhos para persecução deste encantamento durante os laboratórios. Através da sensibilização dos atores com o trabalho de impressão vocal e o melisma, foi possível adentrar-lhes os universos de imagens sonoras e canalizá-las para o processo criativo⁸. Este trabalho com a linguagem em sua função poética, para mim, origina-se do princípio da quebra da palavra, inserido na performatização da linguagem.

Passo agora a tratar do desdobramento das imagens, na terceira função citada por Rangel, enquanto “virtualidade”: “A aura individual-coletiva que qualquer tipo de imagem produz em sua configuração e nos modos de subjetivação, recepção.” (RANGEL, 2014, p. 59). Associo, neste contexto, o entendimento do mitólogo Mircea Eliade (1991), para quem a solidariedade total do gênero humano só poderia ser sentida e atuada em sede de imagens. Para ele, as imagens têm ressonância e uma recepção

⁷ Falar hoje de um corpo sob a estética da atualidade é estar atento ao caminho percorrido até aqui para que não se perca o contexto do lugar de onde se fala. Epistemologicamente, sob o manto do positivismo, corpo e mente constavam como dois polos independentes que originaram o enorme abismo entre razão e emoção. As concepções contemporâneas, entretanto, ao abandonarem esta dicotomia, falam de corpo numa tentativa de traduzir para a linguagem verbal esta experiência corporal, abrindo “as portas do pensamento complexo para produzir uma abordagem que permita pensar uma mente corporalizada e um corpo cognitivo emocional”. (NAJMANOVICH, 2001, p.10). Este é, entretanto, um longo caminho que, vez por outra, causa tropeços fazendo com que esqueçamos que somos unos.

⁸ No capítulo 4, referente à oficina, e especificamente ao trabalho realizado com atores este tema voltará a ser tratado.

coletiva: o imaginário coletivo, que, inclusive, prescindia de muito saber erudito “para viver os grandes temas míticos” (ELIADE, 1991, p.10).

Este entendimento colaborou na compreensão criando os elos de ligação entre este *corpus-gerador*, com a leitura e interpretação dos textos poéticos de Artaud e Novarina e o *corpus-trajeto*, a ser tratado no capítulo três, composto pelas dinâmicas com os atores na prática da pesquisa. Apesar de não utilizar exclusivamente textos de Artaud e Novarina no trabalho de preparação, a quase totalidade das dinâmicas versavam sobre suas ideias de ruptura com a forma da língua, através da imagem. Imagens não apenas enquanto símbolos gráficos, mas palavras-imagens, sob o princípio criador da visibilidade, que permite ao sujeito acessar e fisicalizar seu imaginário: quando então suas primeiras impressões se mostram ao mundo - no caso do ator, através do seu corpo. Desta forma se dava o enlace entre o imaginário daqueles autores e o meu, na concepção de um processo que, por sua vez, permitiu aos atores acessar seu próprio imaginário, realizando assim uma composição criativa.

Esta classificação funcional da imagem sob seus aspectos de visibilidade, fisicalidade e virtualidade foi o que possibilitou didaticamente a compreensão do modo como o *corpus* teórico desta pesquisa se costurava em seus aspectos de propositura, percurso e produto. Entretanto, é importante lembrar, acompanhando a compreensão de Rangel, que estas funções da imagem revelam-se imbricadas, do início ao fim, sendo separadas apenas a título de instrumental para tomada de consciência do percurso.

No mais, a fenomenologia da imagem permite também pensar este processo de modo participativo. Retomando o pensamento bachelardiano:

Como a finalidade de toda fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada da consciência, impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação. (BACHELARD, 2009, p. 04).

Neste contexto, é que a palavra-imagem constituiu um princípio norteador para as experimentações com dinâmicas que deram origem ao projeto de oficina aqui proposto.

2.2 DA QUEBRA DA PALAVRA E DO SEU ENCANTAMENTO PELA POESIA

Na sua produção teórica, nos textos produzidos entre os anos de 1931 e 1935 (O Teatro e Seu Duplo e textos que o acompanham), ao tratar do que entendia por uma linguagem legítima do teatro, Artaud se refere à “linguagem baseada no signo, ao invés de na palavra” (ARTAUD, 1995. p. 72). Esta seria então a verdadeira linguagem do teatro: a que retira o sentido direto das coisas, substituindo-o por “um outro”.

Ao questionar a linguagem - no teatro Europeu, do início do século XX, sobre o qual verte suas veementes críticas - o autor questiona a função da mesma, chegando a duas classificações tomando por base sua utilização. Daí cita a palavra utilizada como meio de expressão e a função “acessória” da palavra.

Quanto à função da palavra como meio de expressão, Artaud critica e se refere à função instrumental, pela qual é possível nomear coisas, definir, comunicar mediante a forma pré-estabelecida por cada língua. Para ele, a linguagem verbal, ou seja, a linguagem em seu sentido instrumental teria causado a morte do teatro no ocidente e apenas a linguagem simbólica poderia fazê-lo ressuscitar. Levando ao paroxismo esta ideia, além de deflagrar um processo de ataque a verbosidade das encenações no referido período, ele propugna a extinção do texto dramático.

Segundo o pensamento de Tzvetan Todorov, filósofo e linguista búlgaro, em sua obra “Poética da Prosa” (2003), composta por textos escritos entre 1964 e 1969, o argumento mais robusto da acusação de Artaud contra a linguagem verbal é de que este tipo de linguagem resulta de uma ação, quando deveria ser a própria ação. E segue na compreensão de que a aversão do autor contra a linguagem verbal culmina na defesa pela linguagem simbólica, da qual o teatro consta como o melhor exemplo. Citando o próprio Artaud:

O teatro situa-se exatamente no ponto em que o espírito tem *necessidade* de uma linguagem para produzir suas manifestações. E essa nova linguagem parte muito mais da necessidade da fala que da fala já formada. Ela refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. (TODOROV, 2003, p. 281).

Assim, esta linguagem simbólica rechaça quaisquer processos de repetição ou sistema de signos pré-estabelecidos. Ao contrário, seria a possibilidade da invenção, o

percurso que se constrói no fito da necessidade do corpo de quem a utiliza - no caso, o ator.

Artaud se opõe ao uso instrumental da palavra no teatro por entender que seu domínio não é psicológico, mas físico. Defende que o sentimento é intraduzível e expressá-lo é traí-lo e traduzi-lo é dissimulá-lo. Por essa incapacidade da linguagem verbal em traduzir ou expressar as necessidades humanas é que o autor fala em “mudar a destinação da palavra no teatro” (ARTAUD, 2006. p. 80) num sentido concreto e espacial, manipulando-a de modo sólido, concreto, enfim, corpóreo.

Ao longo de muitos de seus textos teóricos que rechaçam a linguagem verbal no teatro, Artaud se vale do teatro oriental, como um exemplo da linguagem simbólica por fazer das palavras “encantações”, a partir de vibrações e das qualidades vocais, na busca por encontrar ao invés de superar o lirismo das palavras e romper com sua sujeição intelectual. “Sente-se no Teatro de Bali um estado anterior à linguagem e que pode escolher sua linguagem: música, gestos, movimentos, palavras.” (ARTAUD, 2006. p. 65). Em momento algum Artaud propõe a supressão da linguagem verbal, mas sua libertação. Propugna a palavra clara que leve ao “ressecamento das palavras”. Entenda-se por ressecamento da palavra, sua utilização no sentido determinado da definição e da exaustão a que chega a linguagem verbal na sua perseguição inócua por expressar o pensamento. Então a procura incessante e frenética de Artaud é por uma metafísica da linguagem articulada, em que seu uso:

(...) sirva para expressar o que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias (...) é enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento* (ARTAUD, 2006, p. 46/47).

A procura de Artaud ao blasfemar contra a linguagem verbal no teatro é, na verdade, sua forma de buscar a poesia na linguagem. A palavra deve surgir como uma necessidade, o que devolveria ao teatro sua vivacidade e autenticidade que se realizariam na própria natureza, no espaço real. Enquanto ataca a palavra psicologizada como estagnada, dá destaque ao dito “sentido encantatório da palavra”, que a devolveria à natureza e a traria à tona a partir da “necessidade”.

‘Necessidade’ e ‘natureza’, portanto, são dois termos a que Artaud destaca em vários dos textos aqui selecionados – seja a necessidade pelo uso da palavra (ARTAUD, 2006, p.129), seja pela natureza da mesma. Só a título de exemplo citando o próprio Artaud:

Ele (o gesto) parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo (...) Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado no pensamento. (ARTAUD, 2006, p. 129. Parênteses nossos).

Recorro a Dufrenne (1910-1995), filósofo francês que se dedicou à compreensão do fenômeno estético. Aqui, trago suas considerações no que dispõe sobre a linguagem poética. Para ele a função da poesia é devolver à palavra o seu estado primeiro, reconduzindo-a à natureza, que é, antes de mais nada, necessidade. Não a necessidade por uma conceituação, que passe pelos aparatos da razão, mas “antes a necessidade pela qual uma flor desabrocha ou um animal se move, uma necessidade da natureza” (DUFRENNE, 1969, p. 50). Explica esta qualidade primeira da palavra comparando-a, antes e depois da poesia, à tinta antes e depois da transformação sofrida com a pintura, ou o mármore, após tornar-se escultura. A poesia teria o condão de reanimar a palavra mais que convertê-la e de produzir a necessidade a partir do necessário, tratando assim, a linguagem enquanto natureza.

Ainda na sua explanação sobre o papel da poesia frente à linguagem, Dufrenne (1969) se vale da reflexão de Sartre de que a poesia preleciona antes um argumento imaginante que significante e que a poesia reclama à imagem. “A palavra tratada como uma coisa e não como um signo, só pode significar pela magia e não pela razão”. A palavra seria, assim, uma matéria de imagem no seu aspecto primeiro de sua natureza. Neste sentido, a linguagem não serviria para falar a nós, mas para falar-nos ela própria.

É sob esta perspectiva que abordo a ideia de natureza da linguagem, ou, como define Dufrenne, “Natureza naturante”, que nos fala por si, como uma natureza falante. A poesia cria este elo com a linguagem, abandonando sua função de utensílio, mas relacionando-a afetivamente ao ser falante.

Ela (esta Natureza naturante da linguagem) será tanto mais signo quanto mais for coisa, mas esse signo não mais serve para

dizer algo a respeito do objeto, no interior de um empreendimento intelectual ou prático, diz o próprio objeto, não como descreve a imaginação, mas antes como o experimenta o sentimento. (DUFRENNE, 1969. p. 53. Grifos nossos).

Mircea Eliade pondera que traduzir imagens em termos concretos “é uma operação vazia de sentido” (ELIADE, 1991, p. 11), uma vez que imagens tem uma estrutura multivalente. É neste contexto que me valho aqui das imagens poéticas dos artistas autores fundantes da pesquisa: na investigação da palavra que busca uma experiência limítrofe na materialidade do corpo-voz no trabalho de preparação do ator.

A título de comparação, vislumbre-se que a palavra no âmbito do seu uso instrumental, está para a compreensão da uma imagem dentro de um sistema signico (fechado em suas correspondências pré-estabelecidas). Entretanto, essa imagem pode ultrapassar as acepções históricas, culturais e sociais nas quais está inserida e acessar um imaginário secular, primitivo, coletivo, como também, durante o processo criativo, ignorar todo este sistema. A palavra, da mesma forma, ao romper com o sentido previsível da comunicação, que define, identifica e atualiza, pode ser a porta de acesso à produção de novas experiências corpo-sensoriais que radicalizem a materialidade do corpo-voz. Afinal, a palavra enunciada é matéria: textura, musicalidade, silêncios, suores... aspectos que, antes de definir ou sentenciar, ampliam imagens e possibilidades criativas.

Ainda nas palavras de Eliade: “Traduzir uma imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referencias, é pior que mutila-la, é aniquila-la, anula-la como instrumento de conhecimento.” (1991, p. 12) Igualmente com a palavra na fala do ator. Se mesmo no âmbito dos sentidos, ela não é sequer unívoca, aniquilaremos sua potência de sentidos poéticos, se não explorarmos sua existência material e plural com suas infinitas possibilidades.

Ainda, nas reflexões de Bachelard (2009), nos “Devaneios sobre o Devaneio”, quando parafraseia Valéry para dizer que a compreensão humana só é possível porque passamos rápido demais pelas palavras. Se uma palavra, a mais corriqueira que se possa imaginar, for extraída de seu uso corrente, facilmente causará estranhamento. Se repetida, sem sentido ou com sentidos diversos do habitual, mostrar-se-á, prontamente, como um enigma. E é assim, segundo Bachelard, que uma palavra, a mais simples das palavras, “vem repousar na morada de um devaneio”.

Ao construir relações entre a quebra da palavra como a quebra de seu sentido, trago o pensamento de Barthes (1995), em “O Grão da Voz”, quando diz estar convencido de que não se pode escrever sem imaginário, pode-se dizer que não se pode falar sem o mesmo. Se a língua usada para sentenciar carrega o rastro das incertezas, das dúvidas que provoca, das polissemias que possibilita, por que então, em seu processo criativo o ator não se permitiria em lançar ao chão a palavra e ver o que acontece? O que surge a partir desta queda? Desta quebra?⁹ Possivelmente a quebra do sentido unívoco e sua ampliação. Mas antes, a consciência da materialidade da palavra no seu próprio corpo. Nas palavras de Novarina:

É preciso saber reencontrar o tato, o toque da língua, e sem poder explicar, a fórmula que me vem é: o órgão da língua é a mão. Tocar a carne das palavras e tocar as palavras em sua profundidade, em sua etimologia, em suas línguas, sob as línguas (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 17).

Então quebrar a palavra seria deixar a casca da palavra, a forma instrumentalmente utilizada para a comunicação e acessar suas múltiplas portas de acesso à percepção e ao pensamento/criação.

Deleuze (2010), em “O Esgotado”, quando se debruça sobre o processo criativo em Beckett e sua relação com as palavras, assim dispõe:

Não é apenas que as palavras sejam mentirosas; elas estão tão sobrecarregadas de cálculos e de significações e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as cimentam, que a sua superfície, tão logo fendida, se fecha. Ela cola. Ela nos aprisiona e sufoca (DELEUZE, 2010, p.108).

É percebendo que a libertação deste aprisionamento das palavras se dá por sua “rachadura” e seu esgotamento que Deleuze festeja a obra de Beckett.

Artaud sabia que o pensamento se utiliza da linguagem, mas ao mesmo tempo se faz bloqueado por ela, daí a sua fúria contra a inabilidade da língua em acessar o humano, daí a sua constante referência a buracos na língua, vazios, lacunas, que penso, para serem acessados, precisam ultrapassar este “invólucro”, qual seja a forma,

⁹ Destaco que estes são questionamentos pessoais em relação ao meu trabalho de vocalista, haja vista que esta pesquisa não se propõe a inovar tecnicamente o trabalho de preparação vocal com atores que já ganha campo deste a primeira metade do século XX no teatro ocidental.

permitindo ao falante acessar a natureza e a crueldade da palavra. Precisam da rachadura, que, quem sabe, surja da palavra quebrada?

Esta quebra seria a busca da morte da palavra no corpo do ator que fala. Em *Carta aos Atores*, Novarina, numa espécie de relato poético do seu processo criativo em “O Atelie Voador”, mas principalmente num apelo aos atores, conclama:

O teatro não é uma antena cultural para a difusão oral das literaturas mas o lugar para se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra nos corpos. O ator é o morto que fala, é seu defunto que aparece pra mim! Ai! Nos meus olhos, que dor nos meus! Ele me dá a doença de minha percepção. Socorro, Doutor, todas as línguas estão morrendo! (NOVARINA, 2009, p.18).

Esta morte das palavras no corpo do ator seria a metáfora para a morte da forma enquanto entrave para o ator acessar os limites da matéria, ao falar. Atente-se ao fato de que não se está aqui fazendo alusão à discussão dualista de forma e conteúdo. A palavra referência aqui nesta pesquisa é forma e conteúdo, imagem e matéria, e, o intento desta investigação não é se desfazer de nenhum de seus aspectos. Ao contrário, é, através da ruptura com o uso funcional e habitual da língua, permitir o acesso à palavra em suas possibilidades fronteiriças, híbridas, enfim, plurais, percebendo-a exatamente como a matéria prima da poesia, de que falava Dufrenne.

Toda palavra pode ser encantada, pode encantar e deixar-se encantar. Um dos caminhos para tal pode ser a tomada de consciência poética da palavra, o devaneio, de que trata Bachelard. “Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar” (BACHELARD, 2009, p. 06). Deste *insight* poético surge a persecução da “**deformação secundária da palavra**, que deve poder ser reproduzida à vontade” (ARTAUD, 2006, p. 107. Grifos nossos). Esta deformação da palavra trazida por Artaud seria extrair dela o sentido encantatório a que se refere, partindo do abandono da sua intelectualidade e psicologismo instrumental. Algo como deixar a palavra cair no chão e, quebrando sua casca de forma sígnica e fechada, fazê-la vibrar, reverberar, encantar os corpos que atravessa.

As palavras são como pedregulhos, os fragmentos de um minério que **é preciso quebrar para liberar sua respiração**. Um livro inteiro pode surgir de uma única palavra partida (...) As palavras estão no solo, incompreensíveis e como caroços. Eu as apanho, escuto ali

dentro; **as quebro**: aparece uma frase, uma cena (...) (NOVARINA, 2003, p. 35. Grifos nossos).

Desta acepção onírica e desta busca pela deformação da palavra extrai-se a expressão *quebra da palavra*, que poeticamente também se pode vislumbrar em Novarina e cujo argumento está nos sentidos, no corpo, na experiência e não na razão positivada dos argumentos científicos.

Johan Huizinga (1872- 1945), historiador e autor de referência inaugural na teoria sobre o jogo e sua relação com as palavras, ao estudar o que seria uma das características principais deste, define-a como sendo a **imaginação**. Quando joga, a pessoa tem a ilusão de estar fora da vida e do tempo, ou, dentro apenas das regras criados pelo jogo. Assim, o jogo auxilia na criação de sua própria ordem. Em relação às palavras, como fundamento da poesia enquanto jogo, traz que:

(...) é constituído por uma alusão, por uma ideia brilhante surgida bruscamente, o jogo de palavras ou simplesmente o som das próprias palavras, sendo que neste processo o sentido pode perder-se completamente. (HUIZINGA, 1996, p. 137)

Desta forma é que busquei acessar neste autor fundamentos das regras do jogo que norteiam o trabalho de criação com jogos de improviso inspirados nos trabalhos de Viola Spolin, Grotowski e nas experiências vivenciadas em oficinas e práticas com as atrizes e diretoras Ana Kfoury e Meran Vargens.

Nesta pesquisa optei por trabalhar o processo criativo do ator na oralidade, tomando o significante como ponto de partida e, só posteriormente, o(s) significado(s), quando fosse o caso. Esta opção se dá no sentido da compreensão de que a existência do corpo precede o pensamento. Segundo Damasio (2010), sob o olhar da neurociência, sendo citado pelo linguista francês Jan-Claude Coquet, “a mente respira pelas vias do corpo” (COQUET, 2013, p. 11). Para este último, é a noção de experiência que nos coloca no coração do fenômeno discursivo.

Assim, é que o trabalho com atores proposto com respaldo neste estudo se apropria da **palavra-imagem** e da **quebra da palavra** enquanto lugar da percepção que dispara o processo criativo a partir a sensorialidade – nascedouro do encantamento.



**3. O CORPUS-GERADOR: A LEITURA DE
IMAGENS NOS TEXTOS POÉTICOS DE
REFERÊNCIA**

*Muitas palavras me desobedecem
Descolam de seu lugar de guardadas
Ficam pairando sozinhas sobre as coisas
Perturbam meus dicionários
Contrariam a etimologia*
Sonia Rangel

Para Rangel (2014) o *corpus gerador* se constituiu de imagens, percebidas nos seus poemas-pinturas, que foram transformadas em novas obras. Aproximando-me desta operação poética, recorro às imagens que vislumbro na poética de Novarina e de Artaud para abordá-las como deflagradoras do processo criativo no trabalho com atores, constituindo, assim, o meu *corpus-gerador* da pesquisa.

Foi a partir da leitura livre de Valère Novarina que pude aguçar, primeiro, o retorno a Artaud, no que se referia à linguagem do (e para) o teatro, e, num segundo momento, idealizar utilizar princípios poéticos, que eu já identificava intuitivamente comum a ambos, como parte do meu trabalho enquanto vocalista. Então, apesar da inspiração geral na obra de Novarina e Artaud, foi necessário delimitar o objeto poético que nortearia o processo seguido neste trabalho.

Assim, para efeito de diálogo poético de suas imagens, faço um recorte metodológico nos textos a seguir elencados, que selecionei pela comum característica de tratarem da linguagem (fala) do ator no teatro em seu aspecto de “palavra soprada”, a que tanto se recrudescem. São os textos: “O Teatro da Crueldade - Primeiro e Segundo Manifestos”; “Cartas sobre a Crueldade; Cartas sobre a linguagem (“Primeira e segunda cartas”); “O Teatro e a Psicologia – O Teatro e a Poesia”; “Carta à Comédia”; “O Pesa-Nervos”, estes de Artaud, extraídos de “O Teatro e seu Duplo” e “Linguagem e Vida”. Dos referidos escritos foram trabalhados exclusivamente tópicos e sessões, que se referem à linguagem verbalizada, ao que declinei da opção de, nesta pesquisa, dar destaque aos demais aspectos tratados por Artaud na concepção da linguagem pretendida para a realização do seu teatro total.

Do autor Valère Novarina os seguintes textos foram selecionados: “Diante da Palavra” e “Debate com o Espaço”, ambos extraídos da sua obra “Diante da Palavra”; “Carta aos Atores” e “Para Louis de Funés”, retirados do livro de mesmo nome.

Este *corpus-gerador* é o lugar onde é traçado o diálogo poético entre os autores, no que discorrem sobre o aspecto paradoxal da linguagem (fala), utilizada apenas enquanto instrumento comunicador e imperativo da razão e no que revelam enquanto crítica comum deflagrada: o uso da linguagem verbal no teatro separada do seu *devoir* e de seu processo criativo. São textos que criticam o emprego da *linguagem verbal* no uso ocidentalizado da fala (TODOROV, 2003, p. 280), do seu uso parafraseado e propõem a assunção do que seria a função principal da palavra: sua autonomia e a fala enquanto

fim e não meio, a palavra enquanto símbolo e não enquanto sistema de signos previamente reproduzidos.

Uma das primeiras intenções deste trabalho, portanto, foi buscar na poesia dos textos-referência, que compõem o *corpus-gerador* da pesquisa, seu possível reflexo em jogos que seriam utilizados enquanto propulsores à imaginação dos atores no seu processo de criação. A questão era como trazer a poética destes autores para o trabalho com o ator. Neste sentido, saltaram aos olhos as imagens recorrentes em sua literatura, que foram selecionadas enquanto deflagradoras dos movimentos de corpo e voz nas dinâmicas – sendo algumas delas dissertadas no quarto capítulo referente ao *corpus-trajeto*.

Então, antes de iniciar o pensamento sobre estas imagens que auxiliaram nas dinâmicas da oficina, é importante destacar a ideia de princípio aqui buscada: a escolha do “princípio enquanto método”, nas palavras de Rangel (2006), pode também aproximar-se da ideia de “Proposta” em Calvino, citando seu livro “Seis Propostas para o Próximo Milênio” (1990) (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade). Para Rangel:

Nesse modo de pensar, Princípio e/ou Proposta conservam a natureza vital do jogo, diferem de um Conceito. Um conceito preexiste, é modelante do objeto, geralmente aplicado como didática de anexação. Um princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção. (RANGEL, 2006, p. 312).

Neste sentido, o princípio norteia e ao invés de impor limites de forma, permite ao artista-criador ou pensador de seu processo artístico abrir seus horizontes, explorando possibilidades inúmeras à sua prática, mas sempre com o norte dos seus pensamentos eleitos como princípios, que são a estrela guia de sua prática. Quando se fala em forma ou conceito, é como utilizar-se uma fórmula da qual se pode esperar um resultado previsível, engessado. Falar-se em princípio, ao contrário, é poder esperar a surpresa do imprevisível, porém amparado nos pensamentos norteadores, que são, antes, portas para vários caminhos e não rédeas limitadoras.

Assim, adotando o princípio como método de desenvolvimento do trabalho, foi feita a leitura e escolha de imagens que auxiliaram a prática com os atores a partir dos princípios da palavra-imagem e da quebra da palavra, extraídos de suas ideias.

Vale destacar, ainda, que estas imagens foram selecionadas enquanto **operadores** para a prática criativa e não como metáforas de pensamentos, e aqui cabe amparo novamente no pensamento de Rangel, em encontro de orientação, ao distinguir a “imagem” da “metáfora”, termos habitualmente utilizados inadvertidamente com certa sinonímia. A metáfora é uma representação, enquanto a imagem é o ser em si. Esta possui uma existência “sômato-sensitiva”, aquela pode ser a sua representação.

Em sede desta pesquisa interessa a imagem, ser em si, coisa capaz de ajudar na condução do processo criativo. Assim, trata-se de uma escolha pessoal da pesquisadora, realizada, como já dito, a partir da leitura comparada de Artaud e Novarina e da incidência com que estas imagens aparecem nos textos pré-selecionados.

A abordagem destas imagens, na seleção das dinâmicas, parte de uma ilação poética: a busca por conduzir a poesia ao corpo do ator através de palavras-imagens. Em sua Poética do Devaneio, Bachelard, ao discorrer sobre a imagem do mundo, abre uma sessão para tratar do mundo da palavra: “No mundo da palavra, quando o poeta abandona a linguagem significativa pela linguagem poética, a estetização do psiquismo se torna o signo psicológico dominante” (BACHELARD, 2009, p. 178).

Comparativamente, as imagens selecionadas como operadoras das dinâmicas da Oficina buscam trazer a poesia para o corpo do ator. Assim como Bachelard entende o verdadeiro poeta como bilíngue, por não confundir a linguagem do significado com a linguagem poética, o verdadeiro ator deve revestir-se da poesia na sua prática com as imagens motrizes da criação do seu ofício, que nada mais é que a brincadeira oficial da existência.

Registre-se, ainda, com base na leitura de Bachelard (2001), que a busca por desenvolver um trabalho com atores a partir de palavras-imagens dá-se no sentido da compreensão de que a imaginação seja a faculdade, não de formar, mas de deformar imagens, com a possibilidade de que o ator se liberte das imagens primeiras, que lhes são trazidas pela percepção, ingressando num processo criativo em que imagens se (de)formam na busca pela materialização da palavra. Para o autor dá-se a “ação imaginante” a partir da “união inesperada de imagens”, da sucessão aleatória e da “deformação” daquela primeira imagem que é dada e mudada no processo criativo da “ação imaginante”. Assim é que o vocábulo correspondente à imaginação é, antes, imaginário que imagem.

3.1 AS IMAGENS E SUAS REPERCUSSÕES

As imagens associadas ao **Redondo**, à **Circulação**, ao **Ar**, ao **Dentro-Fora** e ao **Telúrico**, foram interpretadas, e por mim selecionadas, para repercutirem no trabalho com os atores. O Redondo aparece em Novarina sob a incidência de **buracos**, da **boca**, de **esfíncteres**, de **tubo de ar**, **ator vazado X texto furado**, de **movimentos circulares de fluidos** (principalmente humores corpóreos), além das frestas e da ausência: “é a ausência do ator que impressiona não sua presença” (NOVARINA, 2009, p.32).

Em face desta organicidade em Novarina, que para mim se vislumbrou na “fenomenologia do redondo”, inspirada em Bachelard, considero também importante aproximar o olhar da definição de Corpo sem Órgãos (CsO).

A ideia de Corpo sem Órgãos (CsO) elaborada por Deleuze a partir de texto de Artaud de 1947 – “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”, é, antes de um conceito, uma prática e representa o corpo livre de suas definições utilitárias organicizadas. O CsO pretende ser o corpo livre para o desejo da criação. Para Deleuze: “tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos...” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.16). Assim, este CsO, que para o autor, é o “campo de imanência do desejo”, estará vazio sendo atravessado pelo prazer legítimo que o preencherá. Destaque-se que Artaud não guerreou contra os órgãos, mas contra o organismo, que seria a organização dos órgãos de modo funcional, de forma hierarquizada a fim de extrair um trabalho útil. De modo bastante simplificado, a ideia de um CsO é a de liberar o movimento dos dedos como síndrome do movimento repetido para tocar um piano ou usar a voz que ordena seus empregados para cantar uma canção. O CsO está vazado para que o desejo de novas dinâmicas criativas o invadam e o preencham com o prazer do devir antes oposto à tensão do dever.

Neste contexto, das imagens do redondo como buraco, trago também o pensamento da atriz e pesquisadora Ana Kfourri, ao discorrer sobre o “eu vazado” de Novarina:

Novarina está longe de pensar o teatro como representação do mundo ou da realidade, para ele “é ao nos faltar que o real está diante de nós. O teatro, segundo o dramaturgo, é o lugar onde a imagem se fissa e onde “o ator sai de identidade, figura ninguém em lugar nenhum, não representa ninguém (...) (KFOURI, apud LOPES, 2011, p. 45).

Os buracos, as frestas e faltas em Novarina não estão para serem preenchidos, ao contrário, para o autor é exatamente a existência dos vazios e distâncias que possibilitam movimentos e trocas. Assim, antes de seguir trazendo imagens que auxiliaram na seleção de dinâmicas pensadas para o trabalho com os atores, o nó górdio da questão desta ausência em Novarina é a experiência da linguagem enquanto fresta, buraco: passagem para o porvir, que não se nomeia ou classifica.

Falar na imagem do buraco em Novarina como justificativa para a escolha de dinâmicas na preparação do ator, que engendrem troca e movimento, pode parecer “chover no molhado”, uma vez que no geral, o jogo e as atividades de grupo com atores buscam exatamente esta finalidade. A escolha aqui não passaria ao largo desta ideia. Pode-se vislumbrar este fluxo em atividades de contação coletiva improvisada, em que há a passagem da palavra, da ideia aberta para o outro, enfim, a necessidade da alteridade para a realização da história a ser contada pelo grupo.

O buraco, nos já referidos textos do autor, relaciona-se muito diretamente à imagem-movimento do dentro-fora, sendo uma das mais frequentes. O ator é vazado, e, por seus “buracos” passam as palavras, a fala, a força vital que chega ao público (ao lado de fora do ator...). Estas imagens correlacionadas de buracos e dentro/fora pressupõem a relação indivíduo X mundo. Através desta dualidade é possível que se perceba a contemplação. “O Mundo é, então, o complemento direto do verbo contemplar” (BACHELARD, 2009, p. 167). Em suas digressões sobre a cosmicidade de uma imagem, Bachelard explica a experiência que diferencia o ser e o mundo. Através do devaneio cósmico, aquele que vislumbra uma imagem diferencia-se em indivíduo e mundo.

Nas imagens de Novarina o buraco da boca é um acesso do indivíduo para fora de si. A fala, portanto, saída da boca é o meio pelo qual o ator penetra neste mundo que lhe é exterior. “Morder no mundo sem outra “preocupação” além da alegria de morder, não é isso entrar no mundo? Como se agarra o mundo com uma mordida!” (BACHELARD, 2009, p. 170).

Em outubro de 2014 participei como atriz de oficina ministrada pela diretora-pesquisadora e também atriz Ana Kfourri, que trabalhou os textos de Novarina e Beckett, se valendo da técnica da caminhada com foco móvel e repentino ataque ao texto, sem prévia leitura ou conhecimento do mesmo, mas explorando a respiração diafragmática. Desta dinâmica me vali para trabalhar com os textos selecionados (ver ANEXO C) para

a oficina que ministrei posteriormente como prática desta pesquisa. Esta forma de pronto ataque ao texto é um meio de rápida apropriação do mundo, quando, misturando-se a ele, é possível tornar-se uno, numa só respiração, num único gesto.

O Redondo remete também a outra imagem-símbolo, qual seja: o telúrico. Nas palavras da educadora e psicanalista Maria Inês do Espírito Santo: “Garganta, abismo, fendas, buracos, grutas são símbolos da terra-útero, lugares numinosos (com poderes divinos). (SANTO, 2010, p. 59). Em Novarina o telúrico se mostra nas imagens de frutos, polpas de frutas, minerais, referências constantes à Terra, lugar sagrado, que simbolizando o feminino origina a vida de vegetais ou a existência de minerais. A Terra, além de chão e base situacional do indivíduo, consta como lugar de fertilidade para novas vidas, novas existências e experiências.

O Redondo está, ainda, na figura dos esfínteres, tão frequentemente referenciados, pelos quais o corpo realiza um movimento também circular de humores: os **fluxos corpóreos** – sangue, linfa, saliva, esperma. A circulação mais invocada, entretanto, alude ao **elemento Ar**. Remete à respiração, função vital e todos os seus possíveis movimentos expansivos.

Ademais, a imagem Ar pressupõe a qualidade de leveza, a que alude Calvino em “Seis Propostas para o Próximo Milênio”:

Neste ponto devemos recordar que se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso. (CALVINO, 1990, p.27).

Como já dito anteriormente, as imagens-símbolo do Redondo, do Dentro/Fora e da Circulação de Ar e fluidos corpóreos se inter-relacionam em diversas passagens, como é possível observar em alguns exemplos selecionados na tabela que segue.

A partir dos textos de Novarina: “Diante da Palavra”; “Debate com o Espaço”; “Carta aos Atores” e “Para Louis de Funès” foi elaborada uma tabela que exemplifica a incidência das imagens aqui selecionadas. A tabela é apenas exemplificativa, não exaure as possibilidades de interpretação, e as imagens nela indicadas, na maioria das vezes se interpenetram, sobrepõem-se. A ideia do “redondo”, muito incidente nos buracos, na boca, nos furos relaciona-se às imagens-movimento da “circularidade” e do “dentro/fora”, de modo que as passagens exemplificadas na tabela têm seu *topos* facilmente deslocável e intercambiável, como pode ser perceptível na sua leitura:

TEXTOS DE REFERÊNCIA

Texto Referência (TR)	Identificação
“Diante da Palavra”	I
“Debate com o espaço”	II
“Carta aos atores”	III
“Para Louis de Funé”	IV

IMAGENS

TR	O REDONDO	CIRCULAÇÃO/AR	DENTRO/FORA	O TELÚRICO
I	“(…) a palavra existe em nós, fora de qualquer troca, fora das coisas e até fora de nós” (NOVARINA, 2003, p. 14)	<p>“Nossa fala é um buraco no mundo e nossa boca uma espécie de pedido de ar que cava um vazio - e uma reviravolta na criação” (NOVARINA, 2003, p. 15)</p> <p>“Ouve-se um sopro: O real respira. No pensamento, uma fonte de ar está aberta: um nascimento de espaço aparece entre as palavras” (NOVARINA, 2003, p. 15)</p> <p>“(…) a fala é um fluido; ela passa entre nós como uma onda e se transforma por nos ter atravessado” (p. 19)</p>	<p>“Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração (...)” (NOVARINA, 2003, p. 15)</p> <p>“Nós somos atravessados por elas (as palavras) vamos pelo espaço que elas atravessam (...)” (NOVARINA, 2003, p.17)</p> <p>“Há uma viagem da carne pra fora do corpo humano pela voz” (p. 17)</p> <p>“Nós levamos o mundo na nossa boca ao falar” (p.19)</p> <p>“Nada de material no fundo do homem, fora de sua boca aberta, sua passagem furada (...)” (p. 24)</p>	<p>“A linguagem é uma terra, um solo: aqui ondulações, ali rastros(...)” (NOVARINA, 2003, p. 16)</p> <p>“Nós, os falantes, cavamos a línguas que é nossa terra.” (p.16)</p> <p>“As palavras são como caroços que é preciso quebrar para liberá-los pela respiração. A palavra, primitivamente, é algo enterrado: alguma coisa a quebra por dentro; a linguagem é mineral e se abre, soprada.” (NOVARINA, 2003, p.17)</p>
II	<p>“A voz fura o espaço(...)” (p. 44)</p> <p>“A boca é como a fossa, o orifício, a origem, o buraco</p>	<p>“A outra mola dramática e núcleo de energia é o E mudo. O E mudo é nosso Aleph, o sopro atônico no qual repousa todo o mistério</p>	<p>“Cavar a língua que é nossa terra; cavar a língua, nosso corpo, trazer à luz o subterrâneo mental... Pelo instrumento do teatro,</p>	<p>“As palavras são como pedregulhos, os fragmentos de um minério que é preciso quebrar para liberar sua respiração” (p.</p>

	do pensamento.” (p. 47)	de nossa língua” (p. 40) “Nós devemos, sob pena de asfixia, reencontrar hoje essas sobras da linguagem, reconquistar essa respiração, essa profundidade espiral, em parafuso, em fuga, que chama e que está perfurada (...)”. (p. 48).	captar a palavra pelos olhos, ver o pensamento.” (p.44)	35) “O teatro é um lugar utópico onde se vem tocar a terra da linguagem e atingir suas forças” (p. 36) “Se começa por lançar uma pedra. A primeira frase é um lançamento, matéria (...) Tem ali uma materialidade opaca, uma casca. Um minério que se abre ou não” (p. 38) “Nas mãos do ator, as palavras estão, agora, ofertadas e abertas como frutas.” (p. 44) “No teatro, é preciso abrir as palavras e a voz, oferecê-la aberta como uma manga cujo interior está virado para ser oferecido ao comedor” (p. 45)
III	“Ele (ator) sabe que a cena é um buraco alegremente”(idem. p. 32/33); “Ela (a palavra) é principalmente o signo de que nós nos formamos em volta de um vazio, que somos carne em torno de um buraco, contornando-o(...)” (idem, p. 42) “Como um sopro de vazio que sairia pelo avesso, como uma toada que nos cantaria a matéria oca, como uma canção que nos diria que o homem não é de forma alguma um animal que se pôs a falar, mas uma matéria toda cheia de vazio que esse	“É preciso atores de intensidade, não de intensão. Colocar o corpo pra trabalhar. E, em primeiro lugar, materialisticamente, farejar, mastigar, respirar o texto. É partindo das letras, tropeçando nas consoantes, soprando nas vogais, triturando e titubeando tudo isso, que se encontra a respiração e o ritmo. Parece até que é gastando violentamente dentro do texto, perdendo seu fôlego, que se encontra seu ritmo e sua respiração.” (idem, p. 19/20); “Porque os personagens são posturas de órgãos e as cenas sessões de ritmo. Esporro.”	Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando se está atuando (...) Seria preciso abrir . Quando ele está atuando.” (idem.,p. 21) “O corpo do ator é o seu corpo-de-dentro (...), seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente, os líquidos (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfínteres, desaba nas	


	<p>próprio vazio faz falar.” (idem, p. 45)</p> <p>“Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra” (NOVARINA, 2009, p. 09)</p> <p>“Onde fica o coração disso tudo? Será que é o coração que bombeia, faz tudo isso <u>circular?</u>” (idem)</p> <p>“Crueldade de seus movimentos de língua, lábios, dentes, duro trabalho dos músculos da boca-boucot(…)” (idem, p. 11/12)</p> <p>“Que felicidade intensa é cair no vazio! Gozo (queda livre) dos empregados frente ao agitado Boucot tomado pelo poder que deve ser sempre conservado (dispêndio inútil para preencher buracos). (novarina, 2009, p. 13)</p> <p>“E o que ele leva, o que leva, é a língua que a gente vai ver enfim saindo pelo orifício. O ator tem o seu orifício como centro, ele sabe disso.” (idem, p. 14/15)</p> <p>“Não escrevi isso com a mão ou a cabeça ou com o pau, mas com todos os buracos do corpo. Não é uma escrita com caneta mas uma escrita com buraco. Nada que aponte e tudo que se abre. Com os três esfíncteres nomeados acima. Texto ao buraco de</p>	<p>(idem, p. 20)</p>	<p>encostas, volta a subir apressado, transborda, força as bocas, tudo isso que circula no corpo fechado, que quer sair, fluxo e refluxo, que, de tanto se precipitar nos circuitos contrários (...), de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, ex-criado, ejetado, jaculado, material (idem, p. 22/23).</p> <p>“Mas está claro para todo ator que não é daí que ela (a fala) vem e que ela <u>não sai facilmente pela boca</u>, não sai naturalmente por ali, mas sim depois de ter percorrido todo o labirinto e de tanto ter tentado em vão todos os buracos possíveis.” (idem, p. 23).</p> <p>“Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que têm de seu corpo de dentro. Porque sabem que seu sexo está dentro. Os atores são corpos fortemente vaginados, vaginam com força, representam com o útero; com a vagina, não com o pau. Representam com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, não com seu troço teso. Não</p>	
--	--	----------------------	---	--

	ar, chamada de ar, feminino, vazio, oral, aberto, oco, pedindo socorro ao ator. Jato aspirado, buraco de ar primeiro” (idem, p. 18)		falam com a ponta dos lábios, toda sua <i>fala</i> lhes sai pelo buraco do corpo” (idem, p. 24).	
--	---	--	--	--

Tabela1 - Exemplos de imagens nos textos selecionados.

Este *corpus-gerador*, fundado no cruzamento do imaginário extraído de ambos os autores, através das imagens de que se valem na elaboração de sua poética, funcionou, assim, como gatilho disparador do processo de trabalho com atores, inspirando e se desdobrando no que culminou então em *corpus-trajeto*, a seguir dissertado. Compõe a matéria inicial para a abordagem criativa que catalisou a experiência no trabalho de preparação com atores aqui proposto.





**4. O CORPUS-TRAJETO: DAS IMAGENS ÀS
DINÂMICAS PARA O TRABALHO COM
ATORES**

*Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre
imagens.*

Gilles Deleuze

A partir do momento em que, no transcurso desta pesquisa, houve a necessidade de trazer para o trabalho com atores os princípios que passavam a guiar o diálogo da leitura comparada entre Artaud e Novarina, a ideia de uma oficina como *modus operandi* dos princípios da palavra-imagem e da quebra da palavra, constituiu o passo seguinte, ou seja: Imaginar e experimentar possíveis dinâmicas que permitissem trazer para o corpo do ator estes princípios, incluindo imagens eleitas sob a perspectiva desta construção como jogo poético teatral de um processo criativo.

Seguindo a estrutura emprestada da já mencionada obra “Olho Desarmado – objeto poético e trajeto criativo” (2009), da Profa. Sonia Rangel, de *corpus-pensamento*, *corpus-gerador*, e *corpus-trajeto*, esta última categoria, na obra da autora compôs-se da imersão criativa originada nos desdobramentos da leitura de obras artísticas de sua autoria, poemas-desenhos-pinturas, selecionados para elaboração do próprio livro, e de outras obras como da montagem teatral que o mesmo inspirou. A ideia de *corpus-trajeto* que lanço mão neste trabalho é também de “desdobramento”, mas no sentido de que imagens e princípios identificados nos textos de Novarina e Artaud foram trazidos para o trabalho com os atores nos laboratórios em aulas e oficinas. Identifica-se, então, enquanto *corpus-trajeto* da minha pesquisa, o processo de experimentação na preparação para o ator, realizado através da oficina “A palavra-imagem na preparação do ator” e das aulas ministradas no período de Estágio Docente Supervisionado, dos quais busquei trazer alguns apontamentos a partir desta experiência com a oralidade fundada nos já referidos princípios da palavra-imagem e da quebra da palavra.

Os exercícios utilizados na oficina e em sala de aula foram pensados como uma forma de viabilizar a poética de Novarina e os princípios identificados nele e em Artaud. Pensar em dinâmicas que realizassem suas imagens no trabalho de preparação do ator foi apenas uma das inúmeras possibilidades de utilizar este imaginário na trajetória desta construção. Este percurso consistiu, inicialmente, em criar correspondências entre as imagens e os princípios trazidos nos textos selecionados; na eleição (a partir destas imagens) de jogos e dinâmicas, que resultaram na oficina e na observação dos exercícios aplicados com os alunos-atores, suas considerações e relatos.

Segundo Huizinga, a poesia surge durante e enquanto jogo:

Em sua função original de fator das culturas primitivas, a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo – jogo sagrado, sem dúvida, mas mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento. (HUIZINGA, 1996, p. 136).

Assim, parti da poesia, não apenas enquanto função meramente estética, mas buscando-a em seu nascedouro.

Durante o curso deste capítulo, no qual procurarei tecer comparações estabelecidas entre as imagens (*corpus-gerador*) e sua aplicação no laboratório (*corpus-trajeto*), serão feitas referências a dinâmicas ou relatos de alunos (constantes nos APÊNDICES). Importante se faz destacar que, muito embora tenha sido elaborado um Plano de Oficina, com respectivos Planos de Aulas, as dinâmicas ali previstas sofreram algumas alterações, em virtude do número de participantes e das condições do local de trabalho. Assim, haverá algumas dissidências entre aqueles e as observações de algumas das dinâmicas relatadas no presente capítulo – o que não gerou prejuízo à pesquisa (ao contrário, deu provas de seu caráter humano).

A proposta geral da oficina tratou da realização de imersão no trabalho de preparação para atores, a partir da oralidade e da palavra-imagem enquanto princípios geradores do trabalho criativo, explorando a palavra contada, cantada e encantada em práticas poético-pedagógicas. Foram tomadas como estratégias da pesquisa prático-teórica a quebra da palavra - indutora da memória afetiva como percepção e linguagem; a improvisação e a criação performática a partir de músicas, imagens, poemas e textos selecionados. Todas as dinâmicas escolhidas intentaram a experimentação da escuta e da fala sob a modalidade de expressão do ator em seu caráter artístico-performático para a cena, focando, concomitantemente na contação, ritmo e encantamento, ou seja, as possibilidades de imagens que se abriam pela palavra quando deixada aberta às sensações no corpo do ator. A oficina foi elaborada com duração de vinte horas, distribuídas em sete encontros presenciais e quatro horas destinadas ao trabalho individual, a ser realizado fora dos encontros, sob prévia orientação da ministrante. O público alvo foram atores (alunos da escola, profissionais ou amadores), contando com o limite de dez a doze participantes. (ver Plano de oficina, APÊNDICE A).

A seguir serão tecidos comentários sobre as dinâmicas desenvolvidas e suas repercussões na Oficina e em sala de aula, realizadas com base nos princípios que norteiam a pesquisa e nas imagens já ressaltadas. Destaco que a utilização destas imagens (içadas dos textos eleitos) teve uma aplicação mais direta em sede de aquecimento, quando eram visualizadas nos exercícios de respiração e tonificação da musculatura buco-facial. Entretanto, vale dizer que as ideias que ampararam os

princípios puderam ser mais amplamente experimentadas nos exercícios de oralidade e contação, sem que se fizesse necessário ficar traçando tais paralelos, uma vez que os princípios da palavra-imagem e da quebra da palavra já estavam conduzindo o processo como um todo.

Durante a elaboração do Plano de oficina, todos os encontros começariam com vinte minutos de aquecimento, que não foram intencionalmente detalhados a fim de permitir a liberdade da atuação da pesquisadora-facilitadora em face das necessidades dos atores. Explicando: Partindo da compreensão do aquecimento enquanto momento que vai além da preparação técnica, percebe-se a necessidade da busca de um equilíbrio das energias do grupo. Há dias, por exemplo, em que o grupo estará mais apreensivo, e o mais recomendado será que, no aquecimento, sejam utilizadas dinâmicas de relaxamento. Em outro momento, ao contrário, o grupo pode estar desmotivado e lento, e trabalhar o reflexo e a prontidão dos atores será um caminho possivelmente mais acertado. Assim, as imagens, já mencionadas no capítulo anterior, foram basicamente utilizadas durante os aquecimentos prévios aos encontros da Oficina e das aulas referentes ao Estágio Docente Supervisionado.

Iniciou-se a oficina com um número total de sete alunos inscritos, dos quais apenas três compareceram. Assim, foi necessária uma adaptação das dinâmicas previstas no plano inicial, uma vez que não caberia mais contar com duplas ou com grupos de quatro ou cinco atores. E este advento, que num primeiro momento causou certo espanto, ao longo dos dias possibilitou a afirmação da proposta da Oficina, no sentido de poder experimentar mais detalhadamente os princípios através de uma ampla gama de exercícios, dos quais constarão aqui apenas alguns, dentre possibilidades que não se exaurem. Estas mudanças em relação ao plano inicialmente previsto veio também confirmar o caráter inevitavelmente dinâmico do trabalho com alunos, sempre possível de conter certa imprevisibilidade - a que, penso, deva-se lidar com resiliência e naturalidade. Ademais, adaptar o trabalho aos três atores presentes, correspondeu muito efetivamente à proposta desta pesquisa em trazer a palavra à corporeidade do ator no seu trabalho de preparação com base no momento presente, nas emoções e sensações havidas em cada situação.

Imagens desdobradas do **Redondo, do Buraco** tão frequentemente invocados nestes textos de Novarina, referência ao acesso do ser ao mundo que lhe envolve, foram referência à percepção dos atores mediante a pluralidade dos sentidos. Durante a

apresentação da proposta da Oficina, foi importante situá-los sobre a ideia de palavra-imagem no sentido “sômato-sensitivo” a que alude Damasio (2000), solicitando dos mesmos a disponibilidade a se permitirem acessar as impressões e percepções que o corpo guarda e transforma quando tocado por estímulos (externos ou internos), no caso deste laboratório, através da palavra-imagem.

Os comentários que teço sobre as dinâmicas estão relacionados por afinidade às imagens e assim divididas a seguir: dinâmicas a partir da imagem “mundo x eu”; A imagem que conta; As imagens do telúrico na preparação corporal; Criando imagens sonoras em dinâmicas com o elemento ‘ar’. Lembrando, como já dito, que são imagens que se inter-relacionam e passam, necessariamente pela imagem central do “redondo/dentro fora”.

4.1 DINÂMICAS A PARTIR DA IMAGEM “MUNDO X EU”

Em uma das dinâmicas de ‘fala x escuta’ realizada na oficina e em Estágio Docente Supervisionado, com os atores divididos em duplas ou trios, cujo objetivo foi explorar a multiplicidade de sentidos das palavras a partir da imagem e principalmente de sua musicalidade, ampliando a escuta do ator e desenvolvendo seu imaginário criativo, o relato da aluna Agnes Oliveira (ver Depoimento dos alunos-atores, APÊNDICE C) se refere ao estranhamento. Perceber o outro é perceber-se no mundo e diferenciar-se dele, estranhando-o:

Compartilhar as sensações onde apenas uma pessoa fala, a outra escuta e depois troca quando a professora pede, é meio estranho. É interessante, mas estranho. Interessante porque tem que prestar atenção ao colega, ouvi-lo atentamente e respeitar seu espaço, suas ideias e percepções. Ouvir sem interferir. Estar atenta, demonstrar atenção a quem fala. (OLIVEIRA, Agnes, APÊNDICE C)

Esta dinâmica permitiu que os atores (falantes e ouvintes) explorassem a emissão da palavra que tinham elegido (cada ator escolheu uma palavra de que gosta e outra de que não gosta) e passasse a ouvi-la pelos diversos pontos da sala (proferidas pelos demais colegas, mediante múltiplas formas: do sussurro ao grito e trazendo/ levando ao corpo o espaço em que se falava/ ouvia.

Esta é uma das dinâmicas que permite ao ator explorar-se enquanto corpo de ressonância. A partir da década de 80, os trabalhos de exploração dos pontos de

emanação do som do corpo do ator ganharam destaque no sentido da compreensão da ressonância enquanto condição sonora que permite à voz criar movimento, desenvolvendo, assim, dinâmicas expressivas e a construção de novos espaços.

Durante a fala/escuta das palavras havia alternância de música (desde pontos de candomblé a sinfonias clássicas e melodias infantis). Com a escolha didática das músicas gravadas busquei a diversidade rítmica, para que os atores-alunos criassem atmosferas igualmente plurais com as palavras que estavam sendo por eles pronunciadas.

Ao realizar esta dinâmica na Oficina, a palavra não quista do ator Felipe Viguini era ‘tortura’. Enquanto seu colega de dinâmica falava tal palavra de formas variadas, fiz tocar a música instrumental “O pato”¹⁰. O arranjo de tal música imita instrumentalmente o som emitido pelo pato, protagonista da música. Ao final do dia de trabalho, quando colhia opiniões sobre a dinâmica, Felipe relatou que um dos momentos mais opressores, experimentados na audição da palavra tortura, foi enquanto tocava a melodia infantil.

A palavra-sonora (neste caso a música infantil) poderia ter constado como um elemento que abrandasse a escuta insistente da palavra ‘tortura’, como poderia despertar a estranheza da oposição de dois estados antagônicos (a inocência da infância e a crueldade da tortura). Não cabe aqui a busca das razões que criaram uma atmosfera opressora ao ator que experimentava o lugar da escuta. Voltando a Damasio, “(...) as imagens que cada um de nós vê em sua mente não são cópias do objeto específico, mas imagens das interações entre cada um de nós e um objeto que mobilizou nosso organismo...” (DAMASIO, 2000, p. 406). Ao se utilizar imagens no processo criativo, seja ele qual for, criam-se correspondências entre o objeto utilizado (neste caso a música enquanto imagem-sonora) e os modos de recepção do ator que a incorporou ao seu processo e, por sua vez, procederá à criação das suas próprias imagens. Outra observação do mesmo ator em relação às indicações recebidas da pesquisadora-ministrante, durante o processo: quando se tratava de um estado emocional (como ‘tensão’ ou ‘calma’), sentia necessidade de parar para refletir sobre como reagir (como falar a partir daquela dada indicação); já quando as indicações lhe eram dadas sob a

¹⁰ Música constante no disco “A arca de Noé, vol.1” dos compositores Toquinho e Vinícius de Moraes. No caso, a escolha da música deu-se em função de traçar um possível oposto entre o imaginário bélico e o infantil, deixando que o processo de criação do ator se apropriasse destes, tão somente, estímulos externos.

forma de imagens (como ‘chuva’ ou ‘tempestade’), relatou que as palavras fluíam mais prontamente sem hesitação, seguindo o fluxo das palavras-imagens.

É por ser o cérebro este sistema criativo e imprevisível que em dinâmicas afins, ao trazermos formas sonoras distintas na emissão ou escuta de uma palavra, estamos possibilitando a cada ator (falante/ouvinte) acessar, por seus próprios parâmetros “sômato-sensitivos” suas estruturas criativas pessoais.

Outra observação muito sensorial foi trazida pela atriz Ellen de Paula, ao comentar sobre a aflição sentida a partir do ‘toque’ das palavras no seu corpo. Esta sensação vinha da proximidade dos corpos dos atores falantes com o seu. Havia, sim, o calor do hálito, os suores, mas não o toque propriamente dito. Entretanto, as palavras pareciam tocá-la, segundo a atriz, causando-lhe desconforto e conseqüente gestual de agonia e mal estar na criação deste corpo angustiado.

A língua mãe traz a seus falantes palavras que lhes soam muito familiares e habituais. Assim, dá-se a comunicação (com ou sem ruídos). Através da habitualidade das palavras, a língua flui, nomeia, comunica. Nesta busca do trabalho do ator lastreado na palavra-imagem, faço analogia à “oposição”, um dos princípios básicos do trabalho de Barba, enquanto “(...) meio de desnudar o corpo de hábitos cotidianos, para evitar que ele seja apenas um corpo humano condenado a se parecer consigo mesmo.” (BARBA, 1995, p. 16). Assim, esta dinâmica busca quebrar um sentido pré-definido e permitir à palavra suas múltiplas imagens, valendo-se da inabitualidade, estranha ao uso instrumental da língua, inclusive o de não comunicar. Quando Novarina diz que “falar não é trocar nem fazer escambo” mas é antes “abrir a boca e atacar o mundo com ela (a palavra)” (NOVARINA, 2003, p.14), penso que esteja a dizer que a palavra está aí para ser experimentada em sua vida inusual, em sua inabitualidade, como nos jogos de oposição de Barba, ou, para além dos usos que comunicam.

No primeiro dia da Oficina, antes que se realizassem as apresentações, foram entregues aos presentes um instrumento didático (a “Ficha para dinâmica de escrita livre”, APÊNDICE G): uma folha onde os atores participantes poderiam expressar suas impressões sobre as palavras lá constantes. A ideia era levá-los a iniciar um trabalho de visualização da imagem, sem relacioná-la a sentidos previamente traçados, nem a definições, e, ao mesmo tempo, perceber sua concepção prévia sobre palavras tais como: ‘barulho, palavra, fala...’ Foi-lhes solicitado que estabelecessem com essas palavras uma relação direta, sem muito tempo para racionalizá-las. Pude perceber que

alguns atores se detinham em escrever as imagens que tais palavras sugeriam, um pouco preocupados. Aos poucos esta escrita se tornou mais fluente, menos instrumental.

No último encontro da Oficina, o mesmo documento foi-lhes entregue e, de uma forma geral, todos os atores presentes relacionavam-se com as referidas palavras-imagens de forma mais fluente. Não atribuo tal fato apenas a estarem repetindo uma mesma dinâmica, mas principalmente, por terem, ao longo dos encontros, se voltado à relação direta com a palavra-imagem, permitindo-se a ela mais prontamente.

É através desta quebra do uso funcional da palavra que buscamos tangenciar o pensamento da linguagem simbólica do teatro:

Uma linguagem que não está separada de seu devir, de sua própria criação. Se a linguagem verbal se contenta em ser o ponto final de um processo, a linguagem simbólica será um trajeto entre a necessidade de significar e seu resultado” (TODOROV, 2003, p. 281).

E nesta busca por experimentar o estranhamento da palavra, observa-se que os signos da língua, aventados pelas imagens precisam surpreender o falante. Esta surpresa está intimamente relacionada à invenção, em oposição à repetição dos sentidos habituais das palavras que compõem a língua em seu sentido convencional.

Sobre o aspecto da repetição e inovação, Todorov, pensando a aversão de Artaud pela linguagem verbalizada no teatro dispõe:

Ora, a linguagem verbal é um princípio de organização e de classificação, graças àquilo que sustenta seu funcionamento: a repetição. Portanto, será precisamente sobre a repetição que Artaud fará incidir sua mais dura condenação: ‘Deixemos aos doutores a crítica de textos, aos estetas a crítica de formas, e reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma empregada não serve mais e só convida a procurar outra, e que o teatro é o único lugar do mundo em que um gesto feito não se faz duas vezes.’” (TODOROV, 2003, p. 282).

No caso da Oficina, a finalidade foi exatamente acessar as possibilidades criativas através de estímulos de palavras-imagens. Quando se tratar de uma montagem ou da persecução de um resultado específico, na montagem de uma cena, por exemplo, o diretor, preparador ou o próprio ator poderão experimentar descartar resultados não intentados, chegando, assim, ao seu alvo perseguido. Neste caso, acessar a percepção criativa criando imagens, foi o objetivo destes laboratórios.

No contexto imagético “mundo x eu” que a circularidade em Novarina enseja na literatura aqui investigada, associo as dinâmicas de fala x escuta. A partir da eleição, pelo ator, de palavras afetivas, abre-se-lhe a possibilidade do contato com a alteridade (a partir do corpo do outro) e com as múltiplas imagens, principalmente sonoras, que lhes são propiciadas a experimentar. Corresponde, assim, à ideia de acesso ao mundo através do outro.

Ainda enquanto desdobramento do mundo x eu, associando à imagem do redondo/buraco, uma das dinâmicas da oficina, dos 6º e 7º Encontros (ver Plano de Aulas da Oficina, APÊNDICE B), contou com alimentos levados pelos atores, à sua livre escolha, utilizados no fito de ampliar a percepção no momento da composição de uma história. Alimentos então utilizados constituíram mais um gatilho no processo criativo em curso, ampliando o grau de percepção do ator, que, conseqüentemente, se defrontou com imagens “sômato-sensitivas”.

Os Encontros 6º e 7º da Oficina foram fundidos em um único dia, por estar de acordo com os anseios dos atores. Como já dito, adaptações de um plano de aulas à realidade de cada grupo fazem parte do elemento vivo, que é a dinâmica do trabalho. E tal dinamismo não significa descumprir o projeto previamente traçado, mas, ao contrário, entender que o foco é o humano, que requer ajustes e tem a primazia sobre formas e fórmulas imutáveis. Principalmente no caso desta Oficina, que, embora pensada para atores, foi aberta para a comunidade, de modo a não prever o perfil exato de quem seriam os interessados a participantes: atores (profissionais, estudantes, experientes, amadores...). Um grupo, portanto, que poderia ser bastante heterogêneo, e, por isso, apenas a partir do primeiro contato, poderia dar pistas de que ajustes e adaptações seriam necessários para o melhor aproveitamento do trabalho proposto. Neste caso as adaptações não foram tanto em função da diversidade entre os participantes, mas em razão do número reduzido de inscritos e das condições de trabalho. Neste sentido é que a previsão do 6º e 7º Encontros se resolveu num único momento, quando foram trabalhados os textos na proposta da criação do ator a partir da palavra-imagem.

O aquecimento se deu no treinamento da respiração. Os ditos diretores pedagogos como Stanislavski e Grotowski já chamavam a atenção para a respiração enquanto canal

de expressividade. Nas palavras da pesquisadora Monica Montenegro, em entrevista sobre seu trabalho vocal¹¹:

A respiração nos oferece um caminho para compreender e acionar o corpo como matéria, movimento e sonoridade é, portanto, base para toda a expressividade. Ela é e está sempre em conexão com a expressão – da mais aparente a mais profunda. É preciso compreendê-la em vários níveis – o fisiológico, do fluxo, do movimento, o expressivo, entre outros; sair da premissa que sua função é sustentar frases longas. (PEREIRA, ISACSSON, TORRES, 2012, p. 217/218).

A dinâmica se inicia com a caminhada pelos atores no ritmo ditado pela música gravada que, no momento em que foi interrompida pela facilitadora, definiu que os atores procederiam ao ataque¹² ao texto, em voz alta, continuando a caminhada pelo espaço, mantendo a respiração diafragmática e a base firme do centro do corpo, mesmo em deslocamento.

A proposta que o ator lesse o texto em voz alta sem uma prévia leitura interpretativa buscou fazer com que se permitisse falar, ouvir, relacionar-se em sua totalidade com a palavra escrita à sua frente. Antes mesmo de traçar prévios conceitos ou buscar captar um sentido único para o texto, esta dinâmica permitiu ao ator tirar o texto do seu domínio. Este contato falado, ouvido, dialogado tinha por objetivo possibilitar-lhe a surpresa com o texto, sentindo suas variações melódicas.

A princípio, nota-se alguma hesitação por parte dos atores – seja por medo de não “ler corretamente” o texto desconhecido, seja por não estarem acostumados a fazer leituras orais. Com o avançar da dinâmica, tal barreira foi quebrada e os atores passaram a se permitir “errar”, “tropeçar” no texto e até trocar palavras no atropelo do ritmo que lhes é ditado. Sempre que a música tocava, os atores caminhavam pela sala, atentos à respiração. Quando a música silenciava, retomava-se ao pronto ataque do texto. Para mim foi perceptível o envolvimento dos atores com a música, uma vez que o ritmo com que desenvolveram a leitura oral acabou sendo conduzido por ela, mesmo depois de cessar. E foi perseguindo este intento de fazer com que os atores se permitissem entrar

¹¹ Entrevista concedida a Walter Lima Torres no âmbito do Projeto Intercultural: Estudos da Cena, da Dramaturgia e do Movimento entre Tradição e Contemporaneidade.

¹² Fala-se aqui em ataque ao texto no sentido musical, ou seja, de iniciar uma canção, no caso posto, um texto abruptamente, lançando-se a ele com a intensidade ditada pelo ritmo do corpo ao seguir a música.

em contato com possíveis imagens sonoras a partir da música¹³ que este trabalho se desenvolveu nesta etapa.

Criado este primeiro contado com o texto, os atores o abandonavam e, individualmente, com a música que tocava, teriam de criar a história do texto, a partir da personagem nascida do eu-lírico e das sensações percebidas pela leitura ritmada pela música.

Seguindo esta composição, de olhos fechados, foi colocado à frente de cada um dos atores um alimento (que cada um levou ao seu livre dispor e que foi distribuído aleatoriamente). Seguindo o comando para abrirem os olhos, cada um deveria comer o alimento posto à sua frente, integrando-o ao processo de criação em curso, atentos à sensação do gosto, do cheiro (sensações que ampliaram a sinestesia e o contato com o mundo, posso aqui aproximar à experimentação simbólica bachelardiana de trazer o mundo para dentro de si – neste caso, para dentro de sua composição poética com o corpo).

Ao final, em comentários com os atores sobre as dinâmicas do dia, foi importante ouvir de Romeran Ribeiro que na composição da personagem, nesta dinâmica, a música não ajudou, permanecendo como um elemento externo ao processo que ele estava desenvolvendo. Quando se busca trabalhar com imagens (no caso a imagem sonora) vale destacar que elas ocorrem espontânea e inesperadamente¹⁴ ou simplesmente não ocorrem. Em um trabalho de oficina vale a pena a experimentação, a entrega ao ator de elementos que possam trazer-lhe imagens, não trazê-las e mesmo “atrapalhar” seu processo criativo, afinal nesta proposta, busca-se explorar a palavra-imagem sob a ótica de uma percepção sinestésica. Romeran comentou que sua relação com a dinâmica foi de desconforto e certo receio: ao comer a banana (alimento que lhe foi destinado ao acaso) sentiu-se enjoado, por não se tratar de um sabor de sua predileção. Ademais, ao falar o texto, ao mesmo tempo em que mastigava (segundo as indicações da pesquisadora-ministrante), temeu se engasgar. Neste ponto, destaque-se que perceber o mundo através de suas imagens (sonoras, olfativas, gustativas...) nem sempre se apresenta como uma experiência prazerosa – o que, conseqüentemente, ocasionará o

¹³ Quando Damásio trata da “criação de imagens” dispõe que elas podem ser “... construídas quando mobilizamos objetos – de pessoas e lugares a uma dor de dente – de fora do cérebro em direção ao seu interior, e também quando reconstruímos objetos a partir da memória, de dentro para fora, por assim dizer.” (DAMÁSIO, 2000, p.406).

¹⁴ Sobre a existência efêmera da imagem Bachelard diz: “...a poesia está aí, com suas milhares de imagens inesperadas, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala em seu próprio domínio” (BACHELARD, 1974, p. 349/350).

eventual desconforto, a agonia, o mal-estar, que são estados de espíritos tão voltados à composição do ator quanto aqueles outros prazerosos e agradáveis.

4.2. A IMAGEM QUE CONTA

Ainda sob a intenção de analisar o trajeto da prática com os atores sob as imagens e princípios previamente visualizados, o 2º encontro da oficina, intitulado “A Imagem que Conta” situou os exercícios de contação no âmbito da troca do “eu x outro”, a partir de uma imagem de obra de arte impressa, fornecida por mim como possível disparadora do processo criativo.

Este segundo encontro propôs o trabalho da contação de história, que é um processo de comunicação pautado na construção do personagem que fala, do tempo e do espaço de onde fala e sobre o qual fala. Portanto, a contação, situada que está nas regras de comunicação moldadas pela língua. A proposta, entretanto, é que o processo criativo da história e do contador se desenvolva a partir das palavras-imagens, que são exploradas pelo ator em seu aspecto de “significante”, só depois compondo seus múltiplos “significados”. Este processo é pautado na visualização sensório-verbal pelo ator, o que se lhe permitirá conduzir à composição plástica de seus movimentos. Trata-se da busca de uma vivência sensorial.

A atriz-pesquisadora Marlene Fortuna, em seu estudo sobre a performance da oralidade teatral, esclarece: “O grande ator não diz, mostra, ou melhor, diz mostrando. Sem pretender exagerar a consideração do subordinar-se o dizível ao visível, o hábil ator comunica o dizível, visibilizando-o (...)” (FORTUNA, 2000, p. 123).

Após o aquecimento, buscando trabalhar a comunicação, os atores, individualmente tinham de vender um produto, que lhes foi entregue, mas sem utilizarem o português, língua pátria, mas uma única palavra que lhes foi solicitada aleatoriamente (poderia ser substantivo, adjetivo, verbo). As eleitas por cada um foram: ‘árvore’ e ‘vermelho’. Apenas dois dos três atores compareceram neste encontro.

Durante as apresentações de cada um, quando deveriam exercitar o convencimento de seu produto, fizeram-no quase que exclusivamente através do gestual, relegando a segundo plano a palavra falada escolhida. Era como se a palavra só estivesse ali presente por obrigatoriedade. Os corpos tendiam à mímica e as palavras se faziam desnecessárias ou incômodas.

Após a apresentação de cada um dos atores, pedi para que repetissem. Porém atentando à necessidade da fala. A comunicação deveria se dar por intermédio de uma única palavra, que deveria ser experimentada por eles, com a ajuda dos ressonadores da face, do peito, do diafragma; os atores deveriam falar e escutarem-se a si próprios, percebendo as possibilidades trazidas por esta escuta; que usassem a ressonância corpórea total para testar as imagens trazidas pela palavra escolhida, e, com tudo isso, que comunicassem: vendessem seus respectivos produtos. Assim foi feito e foi notório como passaram a explorar ritmos diversos na pronúncia, mudavam a prosódia da palavra, dialogavam mais com o silêncio, com o sussurro. Exploravam no corpo inúmeras formas e imagens da palavra que então falavam.

Em alusão ao que Deleuze nominou “poema visual” na obra de Beckett posso fazer uma aproximação com o que tentei na dinâmica que acabei de descrever:

Um teatro do espírito que se propõe não a narrar uma história, mas a construir uma imagem; as palavras que servem de cenário para uma rede de percursos num espaço qualquer; a extrema minúcia desses percursos, medidos e recapitulados no espaço e no tempo, em relação ao que deve permanecer indefinido na imagem espiritual (...) (DELEUZE, 2010, p. 104).

Ao início da dinâmica que nomeou este 2º Encontro, e que é um desdobramento do trabalho até então realizado, cada ator escolheu um local distinto e isolado da sala, onde havia uma folha virada ao verso, cada uma com uma reprodução de uma pintura¹⁵, ao lado de uma folha em branco com caneta. Assim, foi-lhes dado o sinal para que virassem o verso da folha e após um instante de observação, escrevessem no papel ao lado, as duas primeiras palavras que lhes ocorressem a partir da imagem visualizada.

Ainda isolados, cada um passaria a experimentar no corpo as duas palavras escolhidas, inicialmente no silêncio, apenas fazendo reverberar a própria voz. Durante a oficina, sempre que era solicitado aos atores experimentarem a palavra no corpo, tal era feito em silêncio ou em sussurros. Era preciso minha intervenção para que trouxessem a voz e se escutassem. A fala e a escuta eram sempre relegadas aos movimentos, quando deveriam guiá-los e vice-versa, buscando esta unidade corpórea.

¹⁵ As imagens reproduziam as pinturas: “Os Comedores de Batata” de Van Gogh; “Segunda Classe”, de Tarsila do Amaral e “O baile”, de Renoir. A escolha didática por estas pinturas se deu no fito de que nelas se encontram os elementos da ação: pessoas e lugares, permitindo ao ator a criação das circunstâncias de como se dá a ação e transformando-a, a seguir, em história contada.

Sem querer interferir com mais tantas imagens, além da gravura e das palavras de que cada ator estava se valendo e, conseqüentemente, gerando seu universo particular de criação, pedi, entretanto, para que visualizassem sua boca, faringe, laringe como um duto, por onde circulariam as palavras.¹⁶ Igualmente, que se visualizassem numa espécie de tubo de ensaio, onde deveriam reagir com as palavras-imagens. Ao perceber que os atores começavam a quebrar a barreira do silêncio e falar, experimentando timbres, ritmos, lugares de ressonância, então, a próxima indicação foi para que escolhessem uma personagem da gravura e percebessem, através dos seus corpos e da identidade desta personagem, a história por ela congelada na imagem da pintura. Tal percepção deveria partir da experiência com as palavras no corpo e das músicas¹⁷, que então passavam também a povoar aquele tempo-espaço. Neste momento os atores deveriam se ocupar apenas com as percepções que fossem trazidas pelos elementos utilizados, compondo uma história no corpo, não na linguagem verbalizada. Este seria o terceiro momento da dinâmica, quando, ainda na vibração das palavras-imagens e das músicas, cada ator iria compor a história que seria contada a todo o grupo, a partir das referências que foram experimentadas. Só então se ocupariam de pensar em comunicar, escolher as palavras que, em sua opinião, melhor expressariam as sensações que experimentaram anteriormente.

Ainda lhes foi dado como estímulo um poema concreto. Cada poema foi entregue, com a indicação de que fosse dialogado com a história que estava sendo engendrada e que seria contada¹⁸.

¹⁶ A obra de Novarina está permeado por buracos, que remetem ao ser e ao mundo vazado como ele os percebe. “Assim como Brecht, Novarina propõe uma vasta reflexão sobre sua arte. Em *Carta aos Atores*, liga o nome do personagem Boucot a *bucco*, buraco em italiano, para tecer sua apologia a buracos, tanto na simbologia do poder, preconizando algo como uma irônica supremacia feminina, quanto nas experiências do cômico e do vazio” (LOPES, 2011, p. 42). O autor traz a imagem dos buracos, tanto em relação à sua obra como escritor, nas palavras que escreve com os “buracos do corpo”, como em relação à fala, que infringe buracos no mundo: “A fala apareceu um dia como um buraco no mundo feito pela boca humana...”; “Nossa fala é um buraco no mundo e nossa boca uma espécie de pedido de ar que cava um vazio...”; “A boca é como a fossa, o orifício, a origem, o buraco do pensamento.” (NOVARINA, 2003, p. 15- 47).

¹⁷ Foram utilizadas músicas de ritmos, culturas, tempo e espaço distintos a fim de que os atores pudessem experimentar diferentes atmosferas musicais no seu processo de criação: “Gamboa e Sossego da Vila” de Gereba (GEREBA, 1996) ; Intermezzo, de “Cavalaria Rusticana” de Pietro Mascagni (READER’S DIGEST, 1997); “Calango do Cavanhaque”(FUNARTE, Vol.3).

¹⁸ Os poemas foram entregues ao arbítrio das reproduções de pinturas iniciais. Os possíveis vínculos seriam criados por cada ator, a partir de seus processos de criação. Os poemas concretos dos autores Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e Carluce Pereira constam, respectivamente, como ANEXO B .

Assim se deu e, por fim, todos ouviram as contações dos demais, na voz da personagem vivida por cada ator.

A proposta desta dinâmica foi possibilitar ao ator a percepção de que a fala, normalmente utilizada, por meio da linguagem - viabilizando a comunicação, definindo fatos, nomes, lugares - pode também constar como parte de um processo criativo, emprestando palavras para a composição de um corpo que fala, a partir de um lugar de percepção sinestésico. As mesmas palavras que contam, são as palavras que criam e possibilitam ao ator explorar escutas, falas e sentidos plurais.

Ao final do deste encontro, quando todos trocavam impressões sobre a última dinâmica, enquanto Felipe Viguini relatou que a inclusão do poema-concreto deu um novo norte à história, Gabriel Lyber preferiu não lutar contra a inércia frente ao poema, e não incluí-lo na história que já estava experimentando na sua criação advinda das imagens trazidas pela pintura e pela música.

Todo o trabalho com atores aqui proposto trazendo estímulos externos, podem ou não funcionar enquanto gatilho no processo criativo. Trata-se de apresentar aos atores elementos que serão recebidos e sentidos de modo pessoal e distinto, conforme já dito. O elemento constante é sempre o inusitado. A reprodução da pintura “Comedores de batatas” ficou com o ator Gabriel Lyber, que dele inventariou as palavras “medo” e “pobreza”. Enquanto na primeira parte da dinâmica, quando as palavras inventariadas foram corporalizadas, o ator demonstrava sensações angustiantes, expressas em movimentos e sons pesados e bruscos, no segundo momento, quando passaram a racionalizar a história, a criar uma linha de acontecimentos, que deveriam partir das sensações do primeiro momento, o ator se mostrava mais leve e até jocoso. O que, de fato, mostrou-se na história que contou. Era cômica a história por ele retirada de “Comedores de batatas”. Quando questionado sobre esta aparente discrepância entre seu processo criativo e sua contação, o ator respondeu que, de fato, as palavras experimentadas foram sofridas, doídas, mas, quando se visualizou personagem da pintura e vislumbrou “a cara da velha à sua frente”, surgiu-lhe a tragicomédia de ser assediado por ela, e, a partir daí, desenhou-se o traçado jocoso da sua história! A imagem da “cara da velha” suplantou os sentidos árdios de “medo” e “pobreza”.

Volta-se, assim, ao ponto de que a dinâmica proporciona caminhos que apenas poderão ser trilhados por cada ator. E teço aqui a relação com a forma vazada de Novarina, que, na prática teatral, é o próprio devir.

4.3 AS IMAGENS DO TELÚRICO NA PREPARAÇÃO CORPORAL

Trazendo estas imagens para o trabalho de preparação do ator, o elemento terra remete a aspectos técnicos como, por exemplo, a base do corpo nos pés afastados na distância estabelecida pela ossatura do quadril e a atenção do ator para este contato dos pés no chão, a percepção da energia resultante desta troca de forças contrárias (a força gravitacional e as demais forças vetoriais de deslocamento que irão resultar no movimento intentado). É válido o uso da imagem do chão, da terra, em sede de aquecimento, uma vez que se trata do momento de consciência da totalidade do corpo do ator (a distribuição do peso e a prontidão de cada movimento).



Figura 1 - Atores em dinâmica de aquecimento. Ellen de Paula e Romeran Ribeiro

Para além do uso desta imagem no aquecimento prévio às dinâmicas propostas nas aulas e na Oficina, vale dizer que foi constantemente acessada enquanto busca da base corporal para os atores, principalmente para dinâmicas de contação, como a que descrevo a seguir.

Sendo objetivo de determinada dinâmica o desenvolvimento da comunicação e expressão oral, a partir do encadeamento de ideias e palavras, aos atores era solicitado que contassem uma história, que seria verdadeira ou falsa – a depender da indicação de V ou F, constante no papelzinho que cada um recebia mediante sorteio. A história deveria convencer os demais presentes e para tal, foi-lhes dado tempo (dez minutos) para a criação e experimentação desta história no corpo. Individualmente, em lugares

separados na sala, auxiliei cada ator a falar, percebendo cada palavra, visualizando o peso de cada uma delas, o tempo que levam para tocar o chão e/ou o interlocutor a que se destina. Para se voltar a esta percepção é importante que o ator sinta seu próprio peso e como as palavras que produz o tornam mais leve ou pesado (ou mesmo lhes soam indiferentes). Foi dada aos atores indicação para que experimentassem vetorizar suas falas, percebendo sua dinâmica (direção, sentido, velocidade, intensidade, timbre...). A busca do convencimento do outro, através da contação, neste caso, dá-se mais prontamente quando o ator amplia sua capacidade perceptiva (do local onde está, da força que cada palavra exerce no seu corpo, da divisão do seu peso sobre seus pés no chão). Partindo desta percepção da fala dentro do espaço-tempo em que se desenvolve, o ator amplia os meios de materializar a palavra, chegando mais diretamente ao intento de trazer com o corpo sua história (seja ela baseada em fatos verídicos ou não, já que a verdade será a presença do ator e a corporeidade de sua palavra). Assim, o chão (a terra) é base sobre a qual todo o trabalho se desenvolve (onde o corpo sonoro busca fazer-se matéria viva).



Figura 2 – Atores em dinâmica de aquecimento. Da esquerda para direita: Gabriel Lyber e Romeran Ribeiro em dinâmica de aquecimento

4.4 CRIANDO IMAGENS SONORAS EM DINÂMICAS COM O ELEMENTO AR

Sob a inspiração do movimento de dentro/fora, nos exercícios de respiração, busquei trabalhar sua base diafragmática, fazendo o ator inspirar em contagens de oito,

quatro, dois e um tempo, expirando, respectivamente, na mesma contagem rítmica e repetindo o exercício com palavras eleitas por cada ator e permitindo-lhes o contato com a imagem propiciada pela mesma. A educadora e psicanalista Maria Inês do Espírito Santo, que se vale da oralidade sob forma de contação no seu trabalho, assim dispõe: “A linguagem oral vai surgir por meio da respiração, que inaugura a vida extrauterina, o primeiro movimento humano de incorporar e de expelir, de por para dentro e para fora.” (SANTO, 2010, p. 47). Utilizei a imagem do dentro-fora subsidiando exercícios de aquecimento em sala de aula e na Oficina, buscando na técnica da respiração também o encadeamento das imagens-símbolo do ar, do fluxo, do redondo. O ator Romeran Ribeiro dispõe sobre sua experiência com os aquecimentos na Oficina:

O aquecimento, muitas vezes, é o primeiro estímulo para a cena começar a ter o seu formato. Luciana, a ministrante, consegue alcançar estados bem interessantes com os exercícios propostos. Alguns com mais eficiência, outros podendo ter alguns ajustes. Os de dicção foram bem proveitosos (...) O de andar pela sala, somado a hiper-ventilação e a movimentos com tempos diferentes trazia dinâmica para o corpo, sendo um bom estimulante. (ver Depoimento sobre a oficina, APÊNDICE D):

Ainda em Bachelard, fazendo menção à obra de J. H. Schultz¹⁹, “O ritmo respiratório pode adquirir tal grau de evidência interior que se poderá afirmar: ‘Eu sou todo respiração’”, em outras palavras “o mundo vem respirar em mim” - novamente identifica-se a dualidade ser x mundo, não mais rompida, graças ao fluxo da respiração, do ar que faz o ser penetrar no mundo e traz o mundo para dentro de si. Este contínuo (antes dual) pode ser compreendido como a integração do indivíduo ao meio que o circunda, através da maximização de sua percepção no momento presente:

Até aí vai a troca de ser numa igualdade do ser que respira e do mundo respirado. O vento, as brisas, os grandes sopros não são os seres, os filhos do peito do poeta que respira? E a voz e o poema não são a respiração comum do sonhador e do mundo? (BACHELARD, 2009, p. 174).

Pensar que trazer a leveza para exercícios que trabalhem a preparação do ator a partir da oralidade, numa ótica de performatividade da linguagem, é buscar nas palavras a leveza que permita ao ator visualizar a multiplicidade de imagens que a percepção da

¹⁹ A obra citada por Bachelard é *Le training autogène*. Adaptação P.U.F., p.37

mesma pode engendrar, é poder trabalhar o texto numa leitura despreziosa, sem querer aprisioná-lo num sentido mais apropriado. Assim é que nas dinâmicas nas quais utilizo o texto, ao ator é solicitada a leitura em ataque, buscando o contato direto com a primeira leitura, despido de conceitos previamente traçados. Da mesma forma, na primeira dinâmica (ver Plano de Aulas, APÊNDICE B), em que o ator elege palavras afetivas (que lhes representem algo positivo ou negativo) e são submetidos a escutá-las dos colegas de forma ininterrupta, sob variados modos de emissão, o que se busca é o princípio da quebra da palavra, que, ilidindo um sentido único e prévio, abre as inúmeras portas para que a imagem atue, apontando novos e diversos vieses que, certamente, contribuirão positivamente no processo criativo do ator, sempre na busca por levar a palavra-imagem ao corpo. A aluna Fabrícia Dias, teceu o seguinte relato em relação às dinâmicas propostas para quebrar o sentido e a habitualidade das palavras:

(...) Os exercícios estimulavam o lembrar e apontavam o corpo como disparador para a pesquisa da voz falada. Flutuavam pela sala de ensaio palavras-registros, umas conhecidas e outras descobertas. Aos poucos experimentávamos e criávamos consciência sobre a produção da voz, seus lugares de morada no corpo. (ver Depoimento dos alunos-atores, APÊNDICE C)

Em outro depoimento sobre as dinâmicas que impulsionavam no corpo a criação de imagens, a aluna discorreu:

Dessa experiência ganho e guardo mais amor e valor às palavras. Palavras sonorizadas, expressadas, faladas, articuladas, sussurradas, sopradas, berradas; contadas, compartilhadas; carregadas de nossos significados, sentidos e sentimentos (...) Imersa em minha própria escuridão deparei-me com a explosão ensurdecadora das minhas próprias imagens de mim. (ver Depoimento dos alunos-atores, APÊNDICE C)

Neste terceiro encontro, na sequência do aquecimento de respiração e tonificação da musculatura buco-facial, cada ator, isoladamente, em um espaço da sala por ele escolhido, experimentaria várias maneiras de executar uma ação simples: “apertar um botão” até definir esta partitura. A busca até então seria explorar a visualização desta ação. A seguir, cada ator deveria sonorizar esta ação com a primeira palavra que lhes ocorresse. A ação deveria ser realizada conjuntamente ao som da

palavra falada, corpo e voz em unidade. Cada ator explorou mudar o ritmo desta ação sonorizada, mas sempre buscando a unidade proposta.

Seguiu-se a dinâmica do espelhamento. A partir de um estado emocional que era informado ao ator, ele passaria a se deslocar no espaço, sonorizando cada movimento com sons contínuos, ao passo que seu gestual sonorizado seria espelhado pelo outro colega. Assim foi feito, havendo a solicitação para que, ao mesmo tempo em que agisse e emitisse sons vocais, o ator também estivesse atento a se escutar; Ao ator que espelhava o colega era solicitado que atentasse para captar a energia e a atmosfera de quem se deslocava e sonorizava, e não apenas o imitasse.

Passado este exercício, com o auxílio de um aparelho de som e um fone de ouvidos, cada ator era chamado para escutar uma fala de aproximadamente 2' (dois minutos, previamente selecionada para o exercício)²⁰. Num primeiro momento o ator apenas escutaria. A seguir faria o espelhamento da fala, a partir da voz, mas criando o gestual que acompanharia a tal fala. De que modo a escuta da voz criaria a imagem da pessoa que fala? E de que modo esta imagem é transmitida pelo corpo que a ouve, percebe e espelha? Este era o desafio, desempenhado individualmente por cada ator. Após o espelhamento, o áudio era repetido, desta vez para que os demais atores escutassem a matriz sonora da performance que acabava de ser desempenhada pelo colega.

Em seguida ao espelhamento das falas, a proposta era de uma espécie de “tradução simultânea”. O ator ouve a fala e, ao mesmo tempo, traduz a informação que acaba de escutar. Esta tradução, entretanto não se faz de um idioma a outro, mas sim de um corpo através de outro. Enquanto o exercício anterior pretendia o espelhamento da fala através de uma personagem criada no imediatismo da escuta, este outro buscava o espelhamento da fala através da pessoa do ator, a partir de sua identidade e pessoalidade.

Ao final da dinâmica, ouvindo dos atores sobre as experiências do dia, a atriz Ellen de Paula colocou que após a dinâmica do espelhamento da fala, pode observar como falamos sem atentar ao modo como colocamos a voz, nossos trejeitos ou vícios. Com esta pontuação de Ellen, lembro que a referida dinâmica busca, além de

²⁰ As falas aqui referidas foram extraídas de debate político de candidatos ao governo do Estado da Bahia ; de programas de rádio em entrevista com especialistas sobre temas específicos e também populares, em espaço aberto para sugestões e opiniões. Foram selecionadas em rádios e programas com diferentes públicos-alvo, de modo a buscar sotaques, temas e identidades variadas.

desenvolver um caminho para a criação de uma voz/personagem, estimular o ator a “evitar que se pareça consigo mesmo” (BARBA, 1995, p. 16), criando oposições, formas diferentes a partir de si próprio, mas também para além de si.

O quarto encontro da oficina foi dedicado à dinâmicas que utilizaram a presença da música viva. O aquecimento deste encontro foi mais longo que os demais, uma vez os atores também trabalhariam com canto. O encontro contou com a participação de dois músicos (viola clássica com arco e violão), respectivamente os irmãos Armando de Mendonça e Thales Branche²¹.

Os atores caminhavam, furando o espaço, buscando ocupá-lo com todo o corpo, acompanhando o ritmo da melodia, que era alternado, mas sempre mantendo o tempo acelerado. Durante esta caminhada ritmada, os atores inspiravam pelo nariz e expiravam pela boca. Quando a melodia parava, acompanhavam a parada. A instrução era pela prontidão na parada, soltando de vez todo o ar possível, e, fincando-se à base do corpo, proceder durante oito tempos a uma hiperventilação, sempre com apoio diafragmático. Então se retomava a música num ritmo mais lento, que era acompanhado pelos atores. Neste momento, os atores tinham a indicação de compor formas com o corpo, conduzidos pela melodia, indo contra a força gravitacional, porém com o máximo de leveza e sublimação da energia corpórea da caminhada.

Seguindo nesta dinâmica, a próxima indicação seria: na parada da música, o ator (previamente indicado) entra em ataque na sua canção²². O importante neste exercício é a prontidão na parada e o ataque no início da canção, respeitando, sim, a melodia escolhida, mas mantendo, principalmente, o ritmo da caminhada musicada. A princípio era perceptível a dificuldade dos atores em administrar a respiração. Um dos atores chegou a sentir-se tonto (o que costuma acontecer quando não se costuma trabalhar frequentemente a respiração – a hiperventilação mais especificamente). Mas o seguimento da dinâmica foi tornando-os mais envolvidos no diálogo com o ritmo ditado pela melodia e, conseqüentemente, com o ataque à sua canção.

Esta dinâmica busca a integração do corpo com a palavra (neste caso a palavra cantada). Em minha experiência com atores, ao pedi-los para cantar, tenho observado

²¹ Ambos os músicos trabalham com música para a cena teatral. Thales Branche é doutorando deste Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas (PPGAC/UFBA), orientando da Prof^a. Dra. Sonia Lucia Rangel, na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Encenação.

²² As canções escolhidas pelos atores foram solicitadas aos mesmos no primeiro encontro e eram de sua livre escolha

que no momento em que o canto principia, o corpo se torna mero suporte da voz ou, ainda, passa a criar um gestual obvio para as palavras. Assim é que o pronto ataque à canção pretende que o ator mantenha a energia do corpo/voz, não possibilitando tempo para separar funções (a função do canto para a voz, do gesto para o corpo...), integrando-as ações e se permitindo desfrutar da palavra cantada na criação de novas imagens.

Para finalizar o dia de atividades, individualmente, cada ator trazia sua canção para a narrativa da contação, que se deu com o acompanhamento musical. Mais uma vez no intento de integrar o corpo aos estímulos externos (neste caso a música), além de trazer elementos do canto para a fala e explorara a linguagem verbalizada no processo de criação da personagem que conta. O dialogo dos atores, no momento da contação pode se dar não apenas com a música, como também com os músicos.

Apesar das atividades da oficina terem sido realizadas numa sala desprovida de tratamento acústico e estarem recebendo influência de muito barulho externo (das atividades de aulas na sala contígua), ao final deste dia, os atores relataram que a presença dos músicos, a música viva na dinâmica foi fundamental no processo de entrega necessária ao trabalho de criação. E, que, apesar do barulho estar provocando desconcentração nos outros dias, tal não se deu então.

Tecendo uma comparação entre todos os encontros (da oficina), é notória a diferença do trabalho realizado com música presencial ou música reproduzida no aparelho, principalmente quando não se conta com a acústica adequada.



Figura 3 – Atores em processo individual de criação. Da esquerda para a direita, Gabriel Lyber, Ellen de Paula e Romeran.

Na dinâmica realizada com a participação da música viva, quando os atores alternam entre explorar com seu corpo qualidades de peso e leveza, trabalhando a prontidão na mudança rítmica, as imagens dos elementos de “terra” e “ar” então presentes como indicativos dos referidos estados. Enquanto a música toca, em ritmo acelerado e sincopado, a indicação é para que os atores explorem as qualidades da terra na prontidão de ataque no foco móvel, na caminhada pesada, sentindo o chão sob os pés e deslocando levemente o peso do corpo para frente. E na mudança da música para um andamento lento, a indicação se dá no sentido da combinação das imagens do etéreo e do telúrico: ao passo em que, durante a parada de oito tempos, ocorre a hiperventilação (ar), tal se dá a partir do apoio diafragmático (terra), num equilíbrio entre base e leveza.



Figura 4 - Atores e músicos em dinâmica interativa. Em primeiro plano a atriz Ellen de Paula, no segundo plano da direita para a esquerda os músicos Thales Branche e Armando de Mendonça



Figura 5 – Músicos. Da esquerda para a direita: Thales Branche e Armando de Mendonça

Semelhante é o procedimento utilizado no trabalho com os textos, aqui já tratado anteriormente nas dinâmicas “mundo x eu”, em que o ator deve buscar o texto e lê-lo em voz alta no mesmo rompante da respiração. O texto deve fluir sem hesitação no próprio movimento de expiração. Assim, novamente, recorre-se à imagem do movimento de entrada e saída do ar, que, entretanto, só procede a contento se o ator tiver apoio no diafragma que lhe dá sustentação, apostando, mais uma vez, na comunhão de base e leveza.

Destaque-se que todas as dinâmicas, independentemente da imagem a partir da qual se desenvolveram, foram propostas sobre os já discorridos princípios da palavra-

imagem e da quebra da palavra - entendidos aqui neste processo como caminhos norteadores para o trabalho do ator a partir da palavra poética.



Figuras 6 e 7 - Atores em dinâmica de criação coletiva

Finalizando a trajetória da prática desta pesquisa, mais especificamente, no tocante à Oficina, gostaria de registrar algumas considerações destacadas em pontos positivos, negativos e aquisições referentes à mesma na tabela a seguir elaborada:

PONTOS POSITIVOS	PONTOS NEGATIVOS	AQUISIÇÕES
<ul style="list-style-type: none"> O trabalho de aquecimento com técnicas de respiração deram base ao trabalho dos 	<ul style="list-style-type: none"> Todos os encontros aconteceram numa sala sem tratamento acústico, o que 	<ul style="list-style-type: none"> Consciência da necessidade de aprimorar meu manejo com sonoplastia para a

<p>atores nas dinâmicas propostas. Destaque-se a importância para que este aquecimento seja realizado pelo facilitador sempre a partir da percepção das necessidades de cada grupo e no instante de cada encontro;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Observar que, em geral, as dinâmicas conseguiram despertar nos atores a possibilidade de “furar a língua”, “quebrar seu castelo”, permitindo-lhes o contato com a palavra-imagem: dínamo responsável pelo processo criativo e que existe enquanto “ser novo”²³; • A música executada por profissionais durante a realização das dinâmicas (propostas com música) foi fundamental para que os atores estabelecessem um contato estreito e de entrega com a atividade. Destaque-se a importância do trabalho realizado com músicos que tenham a experiência com a cena e o diálogo com os atores, produzindo uma música viva, construída no processo de criação. <p>O número reduzido de atores inscritos, que a princípio causou certo exaspero por ensejar alterações das dinâmicas em grupo, posteriormente se revelou como um elemento novo e imprevisível – como pode ocorrer em qualquer laboratório – que permitiu que os trabalhos fossem</p>	<p>ocasionou desconcentração geral (atores e facilitadora) – principalmente nas dinâmicas que exigiam a entrega e o diálogo com a música proposta. Como se trata de trabalho de preparação a partir da palavra-imagem no sentido “sômato-sensitivo”²⁴, a percepção do ator é a tônica do processo, ou seja, dentro do possível, todos os seus sentidos estão sendo estimulados, principalmente visão e audição e seria impossível que ruídos externos não viessem a interferir no processo;</p> <ul style="list-style-type: none"> • A impossibilidade de trabalhar com dinâmicas de grupo, prevista no plano original da oficina, devido ao reduzido número de atores inscritos; • Nas dinâmicas propostas com música reproduzida por aparelho eletrônico, teria sido mais eficaz uma edição das músicas utilizada permitindo mais prontidão na operação do áudio, sem a qual, ocorre dispersão dos atores envolvidos. 	<p>operação de áudio nas dinâmicas que requeiram utilização de música;</p> <ul style="list-style-type: none"> • A observância da relevância em poder trabalhar com a música na cena, executada diretamente por músicos que interajam com o processo criativo do ator; • A experiência de poder ter trabalhado com atores especificamente dentro dos princípios propostos (a palavra-imagem e a quebra da palavra), uma vez que, até então minha experiência consistia em utiliza-los no âmbito de ementas de aulas de preparação vocal/oralidade para atores; • A aquisição de maior flexibilidade na adaptação das dinâmicas de grupo (inicialmente previstas no plano da oficina para grupo), e que foram repensadas para o trabalho individual ou em duplas, sem, entretanto, perder a unidade e a ideia proposta.
--	--	--

²³ Ao tratar da reflexão fenomenológica, no que se refere às imagens poéticas, Bachelard dispõe: “...será preciso que convenhamos que a imagem poética existe sob o signo de um ser novo”. (BACHELARD, 1974, p. 350).

²⁴ Nomenclatura extraída de Damásio (DAMASIO, 2000, p. 402).

<p>realizados na esfera individual dos atores, possibilitando um novo olhar ao facilitador sobre o processo de criação de cada um dos atores. Tal mudança de perspectiva permitiu o trabalho mais acurado em relação às técnicas vocais que foram trabalhadas em sede de aquecimento, principalmente a respiração, base do trabalho vocal.</p>		
--	--	--

Quadro 1 – Algumas considerações sobre a oficina





5. ASPECTOS CONCLUSIVOS

Em todas as vidas existe qualquer coisa de não vivido, do mesmo modo que em toda palavra há qualquer coisa que fica por exprimir.

Giorgio Agamben.

Para refletir sobre o processo de criação do ator a partir da oralidade, foi necessário buscar a linguagem em sua função poética e tomar por base autores que a vislumbram em sua performatividade. Assim, Novarina e Artaud serviram de esteio, de onde foi possível extrair os princípios da **palavra-imagem** e da **quebra da palavra**.

Por estes princípios, a palavra – matéria prima do trabalho aqui proposto para o ator – constitui-se como porta de entrada e não de chegada; enquanto convite ao trajeto e não como estrada traçada. Através da palavra-imagem foi possível convidar o ator a acessar suas imagens interiores, sua memória e se disponibilizar a percepção do seu corpo, enquanto totalidade em que se materializa seu processo de criação.

Pelo princípio da quebra da palavra, buscou-se ilidir os limites fixados pela linguagem (em sua função de nomear, definir, identificar) e permitir ao ator brincar com os sentidos. Já que “a linguagem é o que se diz das coisas” (DELEUZE, 1974, p. 23) e o sentido é impenetrável em sua inesgotabilidade, então, *quebrar a palavra* foi um caminho para permitir ao ator experimentar(-se), percebendo o sentido como o próprio acontecimento, enquanto corporeidade (a palavra no corpo). A quebra da palavra, portanto, foi uma estratégia na busca por romper com os sentidos pressupostos e predeterminados havidos na fala, criando com as possibilidades das imagens e suas repercussões, sugestões sonoras. Buscou-se a função criativa da linguagem, em seu infinito poder de falar e criar com as palavras.

Assim, após acomodar ideias em princípios, a pesquisa avançou em seu caráter prático-teórico: a proposição de um trabalho efetivo na preparação de atores, que utilizasse a oralidade sob a ótica posta. Para tal, foi possível contar com um arsenal extraído da leitura de Novarina, que conduziu a prática dos exercícios, possibilitando aos atores a criação de imagens, sob o aspecto “sômato-sensitivo”, sempre com foco na percepção do corpo em sua totalidade e com destaque à investigação à imagem-sonora.

Textos de Artaud e Novarina foram utilizados nas dinâmicas propostas, mas, destaque-se que o trabalho textual não foi o mote da pesquisa e sim a poética de seus autores. Como conduzir a preparação do ator a partir da oralidade, sob os princípios da palavra-imagem e da quebra da palavra. Como transformar poesia em corpo. Foi um processo árduo. Ao passo que os referidos princípios dominavam a potência de ação da pesquisadora-proponente, a insegurança e a dúvida corroíam as propostas de planos de aula, afinal, trabalhar com (e a partir) da poesia não é tarefa peculiar à lógica racional, a ser experimentada, testada e comprovada (palavras que soam realmente estranhas à luz

de um processo poético-criativo). A dúvida recorrente foi: Como aferir se as dinâmicas escolhidas estavam conduzindo o trabalho a partir dos princípios eleitos? Como relacionar a contento a prática em diálogo com a teoria convocada por ela? A resposta dos atores, nas aulas, foi o parâmetro mais efetivo. Assim, os meus apontamentos durante a oficina, lidos como síntese do trânsito, foram transformados no conteúdo do quarto capítulo desta dissertação “O *corpus-trajeto*: das imagens às dinâmicas para o trabalho com atores” e os depoimentos dos alunos foram imprescindíveis na busca pela quebra da dualidade prático-teórica e fundamentais na percepção desta necessária correspondência.

Uma observação importante: Como se trata de pesquisa em preparação para atores proposta no âmbito do processo de criação, perceba-se que exercícios propostos na Oficina a partir dos princípios norteadores, constituem meros exemplos, que não se exaurem em si e apenas atestam a prática desta investigação. Assim como a palavra, matéria primeira desta pesquisa, não se esgota em si, dinâmicas e exercícios podem ser pensados a partir de certa poética, sem jamais compor um material taxativo ou esgotável. Exemplo prático disto foi a elaboração do plano de curso da Oficina, que, por força de alteração do número de participantes e das condições físicas do local das aulas, teve de ser significativamente modificado – sem prejuízo ao processo, que, felizmente, desde sempre foi concebido enquanto sistema aberto.

Volto aqui a tecer comentários sobre uma das dinâmicas realizadas durante a Oficina (no 1º e 7º Encontros, respectivamente), por considerar que sintetize, em muito, algumas dificuldades e conquistas desta prática. Trata-se da dinâmica de escrita livre, quando no primeiro e no último encontro os alunos-atores receberam uma folha de papel (Ficha para dinâmica de escrita livre) que lhes solicitava impressões sobre algumas palavras (som, fala, palavra...). Lembrando que a recomendação era para que buscassem transmitir ao papel as primeiras impressões que lhes ocorressem. No último encontro da oficina, quando a dinâmica foi repetida, com a mesma liberdade de tempo, espaço e forma de livre execução, tive a feliz surpresa da prontidão como se expressaram poeticamente, não se ocupando em definir o que seriam as palavras constantes no documento, como se deu no primeiro encontro. Eles então se posicionavam com bases na primeira impressão que lhes chegava no momento presente, sem se (pré)ocuparem tanto com definições racionais, seguindo a proposta da oficina.

O ator Gabriel Lyber, por exemplo, que ao longo dos sete encontros apresentava-se mais racional que emocional em suas impressões, permitiu-se, no último encontro, trazer palavras que não buscavam definir e sim figurar como livre associação de palavras-pensamentos.

De uma forma geral, entre as impressões dos atores no primeiro encontro, antes de iniciarmos o processo, e no último dia, ao final do mesmo, duas grandes diferenças puderam ser observadas: o tempo que usaram para se expressar (em média 15', quinze minutos, no primeiro encontro e 05', cinco minutos, no último); maior prontidão no fluxo do pensamento escrito. No último encontro, os atores se permitiram partir prontamente ao papel, munidos e levados pelas palavras-imagens que os povoavam naquele instante. Trago esta interpretação em face do processo de duração da oficina, quando as dinâmicas propostas, em geral, solicitavam a presteza dos atores, sem que domassem o fluxo de suas palavras-imagens, trazendo-as ao corpo, tão logo brotassem em suas percepções, tecendo assim um paralelo à já citada fugacidade no tempo de formação das imagens que tomamos emprestados de Deleuze. Houve, portanto, uma notória conquista de uma maior entrega ao fluxo de palavras-imagem ao longo dos encontros²⁵, de acordo com a proposta da oficina: encetar a criação do ator a partir do significante, experimentando-o corporalmente, e só então, entrar no campo do(s) significado(s)²⁶.

Com este trabalho foi possível a confirmação de uma inquietação pessoal pré-existente: apesar de todo o trabalho vocal desenvolvido ao longo, principalmente dos últimos cinquenta anos, atores (inclusive o jovem ator) temem a palavra despida de seus significados. Hesitam em experimentar sonoridades que não digam algo racionalmente. Arriscam-se pouco no abismo da imagem sonora. Portanto, foi inestimável a satisfação de instigá-los a criar (uma personagem, uma história...) a partir da palavra temida, do som desconhecido. Mesmo, quando em dada dinâmica, era necessário insistir para que soltassem a voz aleatoriamente, simplesmente deixando “cair” a palavra inusitada e

²⁵ Esta observação alude às dinâmicas de uma forma geral, apesar desta, em específico, se tratar de dinâmica escrita.

²⁶ Em sua obra “A performance da oralidade teatral” (2000), advinda de suas investigações, a atriz – pesquisadora Marlene Fortuna se vale de conceitos e ideias com os quais se afinam esta pesquisa, entretanto, vale destacar a diferença de base perceptiva entre nossas propostas: Enquanto Fortuna investiga a performance da oralidade a partir do significante, racionalizando possibilidades e, só então, chegando ao significante, nosso caminho é inverso, partindo do significante e chegando ao(s) significados – quando for o caso.

imprevista, foi gratificante acompanhar o processo de cada ator, ao cabo do que posso afirmar que este processo prático-teórico cumpriu sua missão. A partir de experimentações e tentativas (e seus respectivos registros e observações) foi possível estimular os atores em seus processos criativos, a partir da palavra-imagem e suas repercussões e dimensões poético-corpóreas, sendo o corpo o lugar pleno para que o ator exercite tecnicamente todos os elementos que auxiliem na materialidade da poesia tais como o trabalho do centro gravitacional, o ritmo, a musicalidade, o tônus muscular, a respiração, a energia...

Nesta perspectiva, ensejando a reflexão sobre oralidade e suas possibilidades poéticas na preparação do ator, espero que esta pesquisa possa trazer contribuições aos amplos estudos já existentes, possibilitando a continuidade de debates e experiências para atores, pesquisadores e a quem mais se inquiete com a busca incessante por materializar a palavra e explorar sua performatividade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3. Ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

_____. *Linguagem e vida*. Ed: Perspectiva. São Paulo, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. In. Os Pensadores. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1974.

_____. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2009.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Naves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARAÚNA, Adelina. *Respire certo e vença o medo*. Uma experiência com a yoga. Salvador: Solisluna, 2010.

BARBA. *Dicionário de Teatro Antropológico: a arte secreta da performance*. Editora da Unicamp. Campinas, 1995

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 2.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

_____. *Aula*. São Paulo. Ed. Cultrix, 2007.

_____. *Elementos de Semiologia*. 17.ed. São Paulo. Cultrix, 2006.

_____. *O Grão da Voz. Entrevistas 1962-1980*. Trad. Teresa Meneses, Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 5.ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2002.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o próximo Milênio: Lições americanas*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Seleção*. Rio de Janeiro. Ed: José Olympio, 1972.

CHOMSKY, Noam. *Regras e representações*. A inteligência humana e seu produto. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 1981.

_____. *Linguística Cartesiana*. São Paulo. Ed. Petropolis, 1972.

_____. *O conhecimento da língua*, sua natureza e uso. São Paulo. Ed. Caminho, 1994.

COQUET, Jean-Claude. *A busca do sentido*. A linguagem em questão. Trad. Dilson Ferreira Cruz. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

DAMÁSIO, Antonio. *O mistério da consciência*. Do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 2.ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Lógica do sentido*. Apud GUINSBURG, J. (org). *Coleção Estudos*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: ed. Perspectiva, 1974.

_____. *Sobre o Teatro*. Um manifesto de menos ; O esgotado. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Rio de Janeiro. Ed: Zahar, 1994.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1967.

DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Rio de Janeiro. Ed. Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Ed. Cultrix, 1988.

ELIADE, Micea. *Imagens e Símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

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

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 3.ed. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.

GUBERFAIN, Jane Celeste (org.). *Voz em Cena*. Vol. 1. Rio de Janeiro: ed. Revinter, 2004.

GUBERFAIN, Jane Celeste (org.). *Voz em Cena*. Vol. 2. Rio de Janeiro: ed. Revinter, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 4. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. 2. ed. São Paulo: ed. Perspectiva, 1990.

KFOURI, Ana. *O eu vazado ou deixar a carne falar*, apud LOPES, Angela Leite (org.). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

LOPES, Angela Leite (org), KFOURI, Ana, REYS, Bruno Netto dos (colaboradores). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MACHADO, Juremir. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. 3. Ed. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: ed. Vozes, 2005.

MARTINS, Janaina Träsel. *Os princípios da ressonância vocal na Ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. Tese de doutoramento em Artes Cênicas. Salvador: UFBA, 2008.

NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado – questões para pesquisa no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2003.

_____. *Cartas aos Atores e Para Louis de Funè*. 3.ed. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2009.

NUNES, Lilia. *Manual de voz e dicção*. Cartilhas de Teatro. 2.ed. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

QUINTEIRO, Eudosia Acuña. *Estética da Voz*. São Paulo: Summus, 1989.

RANGEL, Sonia Lucia. *Olho Desarmado – objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

_____. *Máscara Expandida: um devir poético na interface visualidade – teatralidade*. In Revista Repertório, ano 15. N.19. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas. Salvador, UFBA/PPGAC, (20012.2). Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/6883/4738>. Acessado em 25 nov. 2014.

_____. *Processos de Criação: Atividade de fronteira*. In. Anais / do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas ; organização Maria de Lourdes Rabetti. – Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

_____. *Imaginário e Processos de Criação: um Expetáculo-Exposição*. IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes-Cênicas Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Sonia%20Lucia%20Rangel%20-%20Imagin%20e%20Processos%20de%20Cri%20e%20um%20Espet%20culo-Exposi%20.pdf>. Acessado em 20 nov.2014.

_____. *Imagens como Pensamento Criador: Trajeto entre poesia, visualidade e cena em PROTOCOLO LUNAR*. In. Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 10, v.12, Outubro, 2014. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/MoinMoin12.pdf>. Acessado em 23 nov. 2014.

SANTO, Maria Inez do Espirito. *Vasos sagrados: mitos indígenas brasileiros e o encontro com o feminino*. Rio de Janeiro. Rocco, 2010.

SCHAFER, Murray. *O ouvido Pensante*. 2.ed. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascal. São Paulo: UNESP, 2011.

SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

UNO, Kuniichi. *Variações sobre a crueldade*. In. A gênese de um corpo desconhecido. N-1. São Paulo, 2012.

VARGENS, Meran Muniz da Costa. *O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator ou a voz articulada pelo coração*. Tese de doutoramento em Artes Cênicas. Salvador: UFBA.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

APÊNDICE A



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE TEATRO

PLANO DE OFICINA 2014.2

ATIVIDADE COMO PESQUISA DE CAMPO EM MESTRADO ACADÊMICO	
<p>OFICINA LIVRE Dias/hora: 06, 07, 08, 09, 10 de outubro das 19h às 21h</p> <p style="text-align: center;">11/10 , das 10 às 18h</p> <p>Local: Escola de Teatro da UFBA, Sala 202</p>	
A PALAVRA-IMAGEM NA PREPARAÇÃO DO ATOR	CARGA HORÁRIA: 20 horas
MINISTRANTE: Luciana Leandro de Lucena. PROFESSORA ORIENTADORA: Prof. Dra. Sonia Lucia Rangel	
PRÉ-REQUISITOS: sem pré-requisitos. Idade mínima: 18 anos	
<p>EMENTA:</p> <p>Trata-se de realizar imersão no trabalho de preparação para atores, a partir da oralidade e da palavra-imagem enquanto princípios geradores do trabalho criativo, explorando a palavra contada, cantada e encantada em práticas poético-pedagógicas que integram minha pesquisa de campo no mestrado PPGAC/UFBA. São tomadas como estratégias da pesquisa prático-teórica a quebra da palavra - indutora da memória afetiva como percepção e linguagem; a improvisação e a criação performática a partir de músicas e textos selecionados. Todas as dinâmicas escolhidas intentam experimentar escuta e fala sob</p>	

modalidades de expressão do ator em seu caráter artístico-performático para a cena, focando, concomitantemente, na contação, ritmo e encantamento nas possibilidades de imagens que se abrem pela palavra quando deixada aberta às sensações no corpo do ator.

OBJETIVOS:

Explorar os múltiplos sentidos das palavras, a audição da musicalidade das mesmas, ampliando a escuta do ator, trabalhando sua atenção e foco;

Explorar estados emocionais a partir da palavra-imagem, criando a ação para a cena / contação individual;

Explorar a musicalidade, afinação e ritmo em composição cênica performatizada;

Trabalhar a comunicação e a expressão oral, a partir do encadeamento de ideias e palavras.

Desenvolver a contação a partir da palavra-imagem no texto escrito.

Desenvolver no ator o processo de criação da ação e da leitura a partir da palavra-imagem textual

Desenvolver a percepção dos atores: A criação da cena sem regras pré-estabelecidas

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

A palavra-imagem e a linguagem: linguagem formal e poética

A palavra contada: contação a partir da composição com a palavra-imagem

A palavra cantada: criação da cena, a partir de estímulos musicais

A palavra encantada: criação da cena e da contação a partir do contato com o texto

METODOLOGIA:

Numa articulação prática de imagens extraídas da poética de Novarina e Artaud, serão experimentados jogos e dinâmicas que experimentem a preparação do ator a partir da oralidade.

Leitura de textos selecionados para a oficina;

Contato com músicas e imagens (gravuras e pinturas) igualmente selecionadas

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO:

Pontualidade, assiduidade e participação;

Expressão oral e escrita de conteúdos;

Práticas criativas.

RECURSOS:

Textos, músicas e gravuras selecionados para as dinâmicas;

Aparelho de som

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

ARTAUD, *Antonin*. *Linguagem e vida*. Ed: Perspectiva. São Paulo, 2008.

BARBA. *Dicionário de Teatro Antropológico: a arte secreta da performance*. Editora da Unicamp. Campinas, 1995

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro. Sete Letras, 2003.

_____. *Cartas aos Atores e Para Louis de Funè*. Rio de Janeiro. Sete Letras, 2009.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2001.

SCHAFER, Murray. *O ouvido Pensante*. 2ª ed. São Paulo, UNESP, 2011.

APÊNDICE B

PLANO DE AULAS DA OFICINA

“A PALAVRA-IMAGEM NA PREPARAÇÃO DO ATOR”

DURAÇÃO: 20h - divididas em 5 encontros de 2h; 1 encontro de 6h; 4h voltadas ao trabalho individual a ser realizado fora dos encontros.

PROPOSTA GERAL

Trata-se de realizar imersão no trabalho de preparação para atores, a partir da oralidade e da palavra-imagem enquanto princípios geradores do trabalho criativo, explorando a palavra contada, cantada e encantada em práticas poético-pedagógicas que integram minha pesquisa de campo no mestrado PPGAC/UFBA. São tomadas como estratégias da pesquisa prático-teórica a quebra da palavra - indutora da memória afetiva como percepção e linguagem; a improvisação e a criação performática a partir de músicas e textos selecionados. Todas as dinâmicas escolhidas intentam experimentar escuta e fala sob modalidades de expressão do ator em seu caráter artístico-performático para a cena, focando, concomitantemente, na contação, ritmo e encantamento nas possibilidades de imagens que se abrem pela palavra quando deixada aberta às sensações no corpo do ator.

1º ENCONTRO: APRESENTAÇÃO E “QUEBRANDO A PALAVRA”

10' apresentação

20' realização de dinâmica de escrita livre e entrega de documento de autorização para uso de imagem e voz dos participantes da oficina.

20' aquecimento²⁷

1h10' Dinâmica 1 Quebrando a palavra

Em duplas

10' - Cada ator escolhe uma palavra que goste muito e outra que não goste. As palavras são faladas para o companheiro que as emitirá conforme as indicações do facilitador. (*o facilitador estimula o falante a explorar estados emocionais diversos durante a pronúncia das palavras*). Posteriormente, invertem-se os polos do ator que fala e o que escuta.

10' Ao final, cada um dos atores, individualmente, irá renomear ambas as palavras. *Que outro nome ela poderia ter se não tivesse este nome?* E criará uma apresentação desta palavra para o mundo, a partir de todo seu corpo. Durante 5', sob estímulo musical, o ator deve experimentar falar esta palavra com todo o corpo (pé, dedinho mindinho, cotovelo...).

20' - Retorno da experiência: Ainda nas mesmas duplas, durante dois minutos cada ator contará ao outro a experiência que teve durante a dinâmica.

Em círculo: por, aproximadamente 2' cada ator irá falar ao grupo o que seu companheiro lhe falou sobre a dinâmica e apresentará a todos suas palavras renomeadas.

²⁷ Todos os aquecimentos exploraram a técnica de respiração (reconhecimento e exploração de ressonadores, lugares da respiração, com destaque à respiração diafragmal). Também foram feitos exercícios de vocalização, além de relaxamento e tonificação da musculatura buco-facial. Ademais, o aquecimento é aqui pensado enquanto momento de encontro e adaptação dos atores ao ritmo de trabalho que será proposto no dia, de modo que não serão detalhados neste plano de curso, a fim de possibilitar a liberdade de manejo deste momento, de acordo com as necessidades dos atores (levando em consideração a energia da turma, seu ritmo e necessidades diárias).

Objetivos das dinâmicas: explorar os múltiplos sentidos das palavras, a audição da musicalidade das mesmas, ampliando a escuta do ator.

OBS - Pedir para que o ator pense num texto a ser decorado e utilizado no 3º encontro e uma música que saiba cantar (e que será trabalhada no 4º encontro)

2º ENCONTRO: “A IMAGEM QUE CONTA”

- 20' aquecimento

Em círculos, todos vibram na sonoridade do *Own*, a partir daí advirão palavras por livre pulsão e associação, sempre mantendo a vibração inicial, ritmo e tom geral.

- 2ª Dinâmica: A imagem que conta

Dividir a turma em dois grupos de 3 pessoas e 1 de 4:

A cada grupo é apresentada uma imagem (impressa) de uma gravura selecionada para a dinâmica (ver Imagens de pinturas, p.112, anexo A).

20' - Cada grupo fará um inventário de palavras (máximo de cinco) a partir da imagem.

- Enquanto são experimentadas atmosferas musicais distintas, os grupos experimentam as palavras na elaboração da história que irão contar com as palavras escolhidas e seus corpos. / o facilitador poderá indicar a existência de um narrador e de personagens que ajudarão à elaboração e contação da história.

15' - apresentação das cenas para os colegas: cada grupo apresentará a cena que foi criada aos demais. *O facilitador estimula os atores a experimentarem as várias texturas, alturas e tonalidades de sons no curso de sua contação. As únicas palavras que podem ser utilizadas são aquelas levantadas no inventário.*

5' - individualmente / todos andam pela sala, sentindo a experiência vivida pela experiência proporcionada pela imagem levada à cena. *Facilitador estimula os atores com palavras que reforcem ou se oponham ao estado emocional que a música propõe.*

20' – individualmente, cada ator, investido nas sensações experimentadas pela cena e pela vibração da personagem (caso haja), irá contar ao grupo a experiência vivida (na cena).

20' – individualmente, cada ator, contará aos demais o que experienciou pessoalmente na dinâmica.

Objetivos da dinâmica: exploração de estados emocionais a partir da imagem, criando ação para a cena / contação individual

OBS: Para o próximo encontro, cada ator deverá trazer uma imagem criada – inspirada nas palavras dadas pelo facilitador. Esta imagem poderá ser materializada em qualquer meio expressivo (desenho, poema, dança, música etc).

3º ENCONTRO ESPELHANDO A FALA

Dinâmica 3/aquecimento (este aquecimento será realizado em função desta dinâmica):

Apresentando uma palavra-imagem

20' – Aquecimento. As palavras que serão usadas neste aquecimento serão as distribuídas aos atores ao final do encontro n. 2. (Trabalhar com os atores caminhada com foco móvel / no encontro, durante a caminhada, usar palavras-cumprimento. *As palavras devem ser ditas juntamente com gestos. O ator deve ter consciência do início, meio e fim da palavra-gesto no próprio corpo.*

10' cada ator apresentará ao grupo sua imagem-palavra

4ª Dinâmica: Espelhando a fala

40' - cada ator irá ouvir e espelhar uma fala que lhe será apresentada em áudio. Deve segui-la como numa tradução simultânea. Enquanto um ator estiver em atividade os demais o assistem.

20' – em duplas: o mesmo exercício, porém, em duplas, levando em consideração o espelhamento do todo (a voz e o corpo). *O ator que fala pode improvisar ou usar o texto que foi solicitado no 1º Encontro, desde que haja fluência.*

30' – o grupo em círculo contará a experiência do espelhamento (contação coletiva. Inicialmente com uma única palavra, a seguir o facilitador indica a mudança)

Objetivos das dinâmicas: Dinâmica 3: criação da ação a partir da palavra-imagem

Dinâmica 4: trabalhar a escuta do ator, sua atenção e foco

4º ENCONTRO: “CANTANDO A PALAVRA”

30’ - Aquecimento: (este aquecimento será um pouco mais prolongado que os anteriores, uma vez que as dinâmicas deste encontro irão explorar a voz cantada). Respiração (diafragma, costas e peito) / O grupo encontra tom, volume e ritmo comuns na emissão do *own*, a partir do qual, espontaneamente ou com ajuda do facilitador, cada ator, por vez, puxará uma palavra ou frase cantadas (sem perder a conexão com o grupo).

Dinâmica 5: Cantando a palavra

30’ - cada ator canta sua canção escolhida (solicitada no 1º encontro) para os demais

30’ - Caminhada /dança com música e estímulos de palavras proferidas pela facilitadora. Ao passo que a música para o ator indicado pelo facilitador imediatamente inicia sua canção. Segue assim até que todos tenham experimentado as diversas atmosferas proporcionadas pelas músicas e palavras a que são apresentados.

30’ - para finalizar: composição improvisada de uma canção coletiva que expresse o que o grupo experimentou (o ritmo vai sendo dado pelo violão). Se as palavras não fluírem naturalmente, podem ser as letras das canções (na melodia proposta pelo violão).

Objetivos da Dinâmica: Explorar a musicalidade, afinação e ritmo numa composição performatizada.

5º ENCONTRO: “BLABLAÇÃO E IMPROVISO”

20’ - aquecimento

6ª Dinâmica: Blablação e improviso

30' - A turma se divide em duplas/trios. É dada a situação de quando/quem /onde. Cada dupla deve dialogar numa língua própria diferente, desenvolvendo a ação. 25' – em círculo: contação coletiva com blablação.

7ª Dinâmica: Contação individual

25' - contação de uma história, que será verdadeira ou falsa, a depender do que haja no papelzinho sorteado por cada ator (V ou F). Cada ator deve convencer os demais da sua história.

15' – **Contação de lembranças com Blablação.** Os atores começam a contar lembranças que lhe cheguem aleatoriamente e tem a palavra tomada por outro ator (por livre arbítrio deste). Durante as falas, o facilitador dará um sinal para que haja alternância para a blablação, mantendo-se o ritmo, a energia e a veracidade da lembrança contada.

10' - Escrita continuada sobre a dinâmica do dia.

Objetivos das Dinâmicas do dia: Comunicação e expressão oral, a partir do encadeamento de ideias e palavras.

6º ENCONTRO: “A PALAVRA-IMAGEM NO TEXTO ESCRITO”

20' - bate-papo sobre quebra da palavra, palavra-imagem e o universo de Valère Novarina. Serão entregues textos selecionados do autor aos atores, que não farão nenhuma leitura prévia dos mesmos.

8ª Dinâmica: Experimentando o texto *O aquecimento para este exercício está contido no mesmo.*

30' - atores caminham/dançam/furam o espaço com estímulos musicais, atacando o texto quando houver indicação pelo facilitador. Depois da leitura do primeiro ator, os

demais vão iniciando/terminando seus respectivos textos, no estado emocional em que cada um se encontrar, até que todos tenham feito, de forma encadeada, sua leitura. Quando o facilitador voltar a trazer música, os atores param de ler e retomam o trabalho da leitura individual e silenciosa do texto.

10' - em duplas: (serão dois textos – A e B para todos os atores, sendo que entre os dois atores de cada dupla os textos devem ser sempre diferentes). Cada ator lerá seu texto para seu companheiro (tantas vezes quantas couberem em 5 minutos).

10' - individualmente e, com estímulo musical, cada ator irá compor em seu corpo como “história” o que acabou de ouvir e, que a seguir, será contado ao grupo.

Objetivos das dinâmicas: Desenvolver a contação a partir da palavra-imagem no texto escrito.

OBS: Solicitar de cada ator que traga, no próximo encontro, um objeto de afeto (que tenha uma história, desperte lembranças, que lhe seja caro afetivamente). Atente-se para que sejam objetos que possam ser manipuláveis na dinâmica de grupo.

7º ENCONTRO: “MARIONETE DA PALAVRA, AVALIAÇÃO E SÍNTESE”

20' - aquecimento /respiração

9ª Dinâmica: **A marionete da palavra**

40' - A turma divide em 2 grupos de 5 atores, sendo: 2 bonecos, 2 manipuladores e 1 falante.

O falante sopra uma palavra aleatória para cada um dos bonecos, que, imediatamente compõem uma máscara e, a partir desta máscara, os respectivos manipuladores moldam o corpo. Então pode começar o diálogo entre os bonecos. Até o falante soprar novas palavras realimentando o diálogo.

As posições são invertidas, de modo que os atores possam experimentar outros locais de fala/máscara e percepção.

Objetivo da Dinâmica: criação de diálogos (comunicação), a partir do improviso, tendo como base a palavra-imagem.

10ª Dinâmica: Dinâmica do objeto de afeto e o texto

10' - Os objetos de afeto, que foram pedidos no encontro anterior, serão espalhados pela sala. Durante a caminhada, com música, cada ator vai encontrando um objeto (desde que não o seu próprio). – enquanto cada ator cria uma relação com o objeto, o facilitador lhe sopra palavras do texto que será trabalhado no final da dinâmica.

20' - A partir desta experiência, cada ator escreve um texto (carta, poema, palavras soltas).

INTERVALO - pede-se para que os atores não comentem uns com os outros sobre a dinâmica durante o intervalo.

RETORNO: continuação da dinâmica

15' - os atores voltam a ganhar o espaço da sala, munidos dos textos que produziram. Interação com a música. Desta vez de olhos fechados. Ao encontrar um colega, passam a interagir até se sentirem um único corpo. O facilitador indicará quando deverá começar a ler o texto que escreveu para o colega – ainda neste contato da dupla.

10' - os atores mantem a ideia do texto que acabam de escutar dos colegas e, individualmente, sob os estímulos do facilitador, experimentam estados de compressão/expansão muscular.

Voltam a ganhar espaço da sala e pegam textos que serão espalhados pelo facilitador. Ataque individual e silencioso ao texto.

15' - A seguir leitura ritmada por todos (um por vez) do texto, buscando uma unidade rítmica, mas respeitando as imagens içadas por cada um no seu processo criativo.

Objetivos da Dinâmica: criação da ação e da leitura a partir da palavra-imagem textual

11ª Dinâmica: Paisagem sonora

5' - Em dois grupos de cinco: cada grupo tem 3 poemas (poesia concreto), a que os atores entrarão em contato. Os atores farão um inventário de, no máximo 10 palavras, a partir dos poemas, ou advindas da leitura dos mesmos.

20' - Cada grupo disporá de dez minutos para transformar as palavras inventariadas em sons não verbalizados, compondo um ambiente sonoro. Tal entendimento será corpóreo, sem explicações, ou acertos verbais. Apenas o corpo dos atores falará através de sons que componham a percepção dos poemas pelo grupo.

Finalizado o momento da composição, cada grupo apresentará ao outro.

Objetivos da Dinâmica: Desenvolver a percepção dos atores: A criação da cena sem regras pré-estabelecidas (como se daria na improvisação). As únicas regras são ditadas pelas emoções e sensações de cada ator, a partir de cada palavra lida ou ouvida com que mantém contato.

12ª Dinâmica: Dinâmica da dublagem / poema falado

35' - Seguindo a dinâmica da composição sonora, serão solicitados 3 atores (do grupo outro grupo) que dublarão a cena que está se desenvolvendo. O facilitador pode definir a existência de um narrador entre os dubladores. Os dubladores vão sendo substituídos até que todos os atores do outro grupo tenham passado pela experiência. / Os atores que compunham a cena passam a ser os dubladores da cena realizada pelo outro grupo.

Objetivos da Dinâmica: a criação do diálogo a partir da percepção da cena, criada sem regras pre-estabelecidas, como se daria na improvisação. As únicas regras são ditadas pelas emoções e sentidos de cada ator, a partir de cada palavra lida ou ouvida com que mantém contato.

10' - Breves comentários em círculo sobre as experiências das dinâmicas 11 e 12

15' - aplicação do mesmo questionário (Algumas considerações) do 1º dia

30' - avaliação coletiva sobre a oficina

APÊNDICE C

DEPOIMENTO DOS ALUNOS-ATORES

SOBRE AS DINÂMICAS PROPOSTAS

DURANTE O PERÍODO DE ESTÁGIO DOCENTE SUPERVISIONADO

“Difícil conseguir demonstrar o sentimento que queria no poema falando apenas as vogais, ou gaguejando. Até mesmo quando sussurrava foi um tanto difícil também.

Ao falar apenas com as vogais o foco era em identificar mentalmente quais eram as vogais pra serem ditas. E quando gaguejava era difícil manter a concentração para não rir (bem como se concentrar quando a colega quem estava a falar).

Os exercícios iniciais dos sons e mexer a língua são importantes, pois nos preparam para as demais atividades durante a aula. Gosto do “enrolar-se”, seguindo a gravidade, depois o esticar, virar para o lado e levantar. A sensação é como levantar renovada.

O fato de estar parada, sentada, sentindo a gravidade aos pés ao mesmo tempo em que sentir ser puxada pra cima acaba criando uma tensão, o corpo fica quase que estático. De certa forma, isso intensifica a atenção ao texto dito.

Falar com a sensação das palavras queimarem a boca me fez querer falar mais rápido, como que as cuspisse. E para mim, a sensação do dizer doce deveria ser algo mais leve, como que para saboreá-lo, cheio de doçura na voz, como o sentimento de quem suspira de amores (e as colegas que o fizeram demonstraram um pouco disso).

Compartilhar as sensações onde apenas uma pessoa fala, a outra escuta e depois troca quando a professora pede, é meio estranho. É interessante, mas estranho.

Interessante porque tem que prestar atenção ao colega, ouvi-lo atentamente e respeitar seu espaço, suas ideias e percepções. Ouvir sem interferir. Estar atenta, demonstrar atenção a quem fala.

Estranho porque no momento em que eu falava me senti pressionada, porque aquele era o momento que eu teria para falar, então eu tinha que pensar rápido no que ia dizer para poder aproveitar o tempo e conseguir explicar as sensações, impressões e percepções da dinâmica.

Acaba por não ter um diálogo, não há uma fluidez, não é muito espontâneo. Ao mesmo tempo em que permite que cada pessoa fale e seja escutada num tempo definido.

Na roda de conversa é mais interessante porque o falar não pesa como imposição, mas como um compartilhar recíproco. Agora, desta vez, houve justamente uma inversão em dupla: falei por Alexandre, e ele por mim.

Alexandre não falou exatamente como eu disse (é claro), mas a ideia geral foi passada. É estranho ouvir outra pessoa falando por mim. Pois dá vontade de interromper e acrescentar ou corrigir a pessoa.

Falar o que Alexandre, minha dupla no exercício, me comunicou foi um grande desafio de memória. Como uma prova de que estive mesmo atenta ao que ele me disse. E dizer da forma mais evidente possível, para passar a mensagem, a sua percepção, mesmo que utilizando de outras palavras, às vezes.

Quanto à contação coletiva de uma história, foi construída muito com base no que já existia no que já havíamos escrito (cada qual individualmente com trocas no grupo). Poucas coisas novas. Mas foi curiosa a forma com tentamos desenrolá-la. Essa dinâmica de criar a história coletiva (em frases e em palavras) é sempre muito cheia de surpresas e graça. É um desafio que gosto de exercitar.

Outra coisa é o comentário do olhar. Para mim, exige muita atenção falar olhando para a pessoa o tempo todo. Olhar para outros lugares é tanto para lembrar-me das coisas, mas também é como uma fuga (in)consciente daqueles olhos que me fitam atentos, esperando algo de mim. Os olhares, por vezes curiosos, trazem tensão.

A música é sempre algo que nos toca. E muitas das vezes nos convida a deixar-se levar, a permitir movimentar-nos em seu balançar... Em seu ritmo.

As músicas que foram trazidas pela professora foram muito diferentes umas das outras. Da música clássica à música afro. Como consequência, meu corpo respondeu de forma diferente a cada música, trazendo sensações e sentimentos muito distintos.

Da leveza, ao armado. Do rápido ao lento. Do externo ao interno. Da alegria à tristeza. Isso também porque o fato de não dançar com passos definidos e automáticos (o que é um grande desafio) me fez perceber a música de uma forma mais intensa, e, arrisco a dizer também, mais verdadeira.

Antes de tudo isso, houve uma dinâmica muito curiosa: definirmo-nos em duas palavrinhas; definir nosso poema em duas palavrinhas. E depois receber uma chuva de

emoções e intenções contidas na voz das coleguinhas com as palavras que eu mesma escrevi. Palavras que eu mesma escolhi pra me definir, ou dizer algo sobre mim mesma e sobre o que o poema representa pra mim.

Tal situação trouxe novos elementos que antes me passaram despercebidos. A palavra *caminho* que para mim significava um traçado, algo que estava sendo construído, representando um substantivo, virou verbo. Com a chuva de palavras *caminho* agora é verbo conjugado, a ação de caminhar. Eu caminho. A Flor caminha. Como a vida que segue. Uma ação continua existente no presente, aqui e agora.

Tive um preconceito (no sentido de ideia pré-concebida mesmo) de aquela experiência adquirir um cunho negativo, levando em conta a dinâmica feita certa vez com nossos próprios nomes que repetíamos indefinidamente. Fui surpreendida positivamente, pois as palavras *flor*, *reticências*, *questionamento*, *caminho* denotaram elementos ainda mais especiais: as reticências que são respostas ao questionamento no caminho da Flor.

O mesmo aconteceu quando fiz com as outras pessoas. Quis lhe passar determinada emoção e energia que surgia na hora. E, junto com as demais, as palavras soavam muitas vezes como uma canção, um sussurro, um conselho, um alerta, ou enchiam-se de alegria, entusiasmo e muitos outros sentimentos. Estávamos numa conexão, quase que num ritual de nós mesmas.

No momento de recitar a poesia, aquela explosão de sentimentos e sensações se misturava, e refletia na forma de expressá-los em palavras. Cada música nos trazia percepções diferentes, energias diferentes, sentimentos diferentes. E a poesia... A poesia soava, a cada instante, carregadas de elementos e vozes diferentes que surgiam de mim mesma, através dos estímulos provocados.

O curioso é que nunca tive vontade de recitar o meu poema na íntegra antes. Sempre, em sala, transmiti seus últimos versos. E neste dia, aquela energia toda me compelia a recita-lo todo. Mas minha mente, meus pensamentos não o queria, e por isso eu travava, demorava a começar, demorava de lembrar a parte que eu deveria dizer, e não falar desde o começo. Até que chegou um momento que suprimi o pensamento e me arisquei a recitar do começo. Estava tão conflituosa em mim mesma que esqueci o poema e o atrapalhei-o todo, misturei frases e versos quase que completamente. Foi uma confusão que só. Mas foi boa a experiência de tentar dizê-lo do começo ao fim.”

(Discente: Agnes Oliveira, curso de Licenciatura, módulo 1, 2014.1)

“A disciplina “Expressão Vocal” me fez embarcar em outro universo criativo e divertido nas aulas de contação de história. Estas foram as minhas aulas preferidas. Improvisar histórias a partir de algumas regras, como continuar de onde o anterior parou, usar a bla-blação, ou falar apenas uma palavra, guiaram o fluxo da contação. Poder contar histórias verdadeiras ou não, incluir acontecimentos verdadeiros e expô-los sem que ninguém perceba, foram ótimas experiências.

Os momentos de desconstrução da palavra também foram novos para mim. Pensar melhor sobre a fala, sobre aquilo que expressamos e como expressamos foi muito importante para mim.

Os jogos de livre associação de palavras estimularam a criatividade e ao mesmo tempo a liberdade de falar aquilo que vem na mente, sem preocupação com o erro, pois tudo é permitido. Perder o medo de criar e contar uma história simultaneamente, simplesmente deixar fluir sem prever como vai se desenrolar ou terminar.

O trabalho com os poemas foi incrível. O poema escolhido por mim é muito significativo para mim e foi ótimo senti-lo de maneiras diferentes. As músicas deram formas e caras diferentes ao meu poema, e pude achar nele coisas que não imaginava. Os experimentos em várias "línguas" ou maneiras de falar ajudaram a desenvolver uma melhor articulação e clareza na fala.

Enfim, foi maravilhoso! E sinto vontade de ter mais disciplinas nesta área! Obrigada pela dedicação e carinho nas aulas. Foi sempre um prazer ir às aulas de expressão vocal!”

(Discente: Elisa Reichmann de Almeida, Curso de Licenciatura, Módulo 1, 2014.1)

“O sentido da palavra evoca consigo um universo de elementos em sua composição. Uma palavra no seu núcleo carrega memórias, emoções, intelecto, intenção, fluência, uma preposição calcada num horizonte de expectativa subjetivado. Evoca também um imaginário coletivo, um regionalismo, uma identidade social e cultural. A palavra comunica o possível e também o oculto.

O oculto. No teatro uma palavra pode dizer o que de fato é, ou ser mero pretexto para dizer um todo fora de sua nomenclatura: o subtexto, o sentido preenchido pelo

observador é o que povoa a obra de sentidos múltiplos. No teatro nada quer dizer uma única coisa. Os diversos sentidos da palavra, provocados por sua desconstrução – no sentido de que quando desconstruo estou a construir um novo produto – foi o ponto de partida para a pesquisa vocal vivenciada na aula aqui relatada.

A partir do trabalho em dupla, observamos e fomos observados, o que possibilitou acompanhar o percurso da voz em dois momentos distintos da atividade:

1. Sentados, olhos nos olhos, em dupla; Dizer o nome próprio em diversos ritmos, tempos, volumes, nasalidades e sibilanças. Depois se evocando emoções e sensações, como raiva, doçura, assombro.

2. De pé, frente a frente, em dupla; Experimentar dizer o nome próprio com alternância dos movimentos corporais instruídos, tais como desmembramento corporal (a mão impulsiona a voz, depois a cabeça, o quadril, o corpo em conjunto uno). Posteriormente, com comandos sensoriais, tais como peso, liquidez, calor.

(...) Os exercícios estimulavam o lembrar e apontavam o corpo como disparador para a pesquisa da voz falada. Flutuavam pela sala de ensaio palavras-registros, umas conhecidas e outras descobertas. Aos poucos experimentávamos e criávamos consciência sobre a produção da voz, seus lugares de morada no corpo.

Discente: Fabrícia Dias da Silva (Curso de Licenciatura, Módulo 3, 2014.1)

“Certa vez, o exercício transformou a canela do colega no bolo do meu amor. Uma palavra dita-ouvida e a lembrança vinda fizeram-se história contada. Tardes de terça me abriram portas e janelas, sim. Sempre me senti em casa com as palavras, mas de forma espontânea e inconsciente. Mas a nova experiência escancarou o telhado para que chovesse a consciência. Aprendi o resgate, o poder de qualquer palavra. Não. Nenhuma palavra é qualquer. Ou qualquer palavra é. “É” de “Ser”. Porque somos. Somos e sentimos palavras. Porque palavras são experiências vividas e sentidas.

AR

DENTRO

CORAGEM

SER

Escolhi “quaisquer” quatro palavras que, de alguma forma, fossem eu. Parecem ingênuas, assim. Mas a chuvarada de vozes as repetindo, cantarolando, soprando, gritando (na proposta do exercício) fez da escuridão das pálpebras apertadas um caleidoscópio complexo de existência. Uma imersão, um mergulho profundo em si mesmo. Imersa em minha própria escuridão deparei-me com a explosão ensurdecedora das minhas próprias imagens de mim. Eu. EU. eu. Reticências de mim em vozes distintas cantadas e contadas a mim. Eu a mim. Desperto os olhos. Dentro e fora vejo, ouço e sinto. Eu a mim. Com os outros e seus “eus consigo”. Guiamo-nos juntos, cada um com/por si, entre notas melódicas, viajando com nossos “comigos”. Juntos e separados. A sós.

Dessa experiência ganho e guardo mais amor e valor às palavras. Palavras sonorizadas, expressadas, faladas, articuladas, sussurradas, sopradas, berradas; contadas, compartilhadas; carregadas de nossos significados, sentidos e sentimentos. Formas e gêneros.

Sentados em círculo, olhando-nos atentos às vozes e aos ouvidos, ainda pudemos construir, juntos, divertidas histórias. Temas como “o que não mata, engorda” renderam tantas folhas e risadas. Com isso, aprendi o poder, não só da palavra, mas do coletivo. Improvisação, expressão e criação coletiva.

Acredito mais em mim e nos meus colegas. Em nossas vozes e nossas impressões e expressões no mundo. Em nossos telhados escancarados, abertos às chuvaradas de experiências palavreadas. Em nossos passos caminhantes (...)”.

(Discente: Flora S. Rocha Sales, curso de Licenciatura, módulo 1, 2014.1)

APÊNDICE D

DEPOIMENTO SOBRE A OFICINA

“O ator é o elemento principal para a criação da cena. Para alcançar este objetivo ele tem que ser provocado. Na oficina “Palavra-Imagem na Preparação do Ator” as provocações para se iniciar uma improvisação e, conseqüentemente, a criação foi o grande mote trabalhado. A partir disso, o ator é preparado para perceber melhor estas provocações, pois, seguindo este caminho, mais facilmente o objetivo do ensaio será alcançado.

Músicas, textos, palavras, objetos pessoais, comida e movimento foram as formas principais de trazer problemáticas para os participantes da oficina. Sem saber do objetivo, eu apenas absorvia as instruções da ministrante e executava. No fim, uma cena surgia. O que gerava prazer ao criar, pois não era algo imposto, mas espontâneo, e trabalhava com as qualidades que cada um possuía. Mas uma série de etapas tiveram que ser percorridas para aumentar a percepção, umas com total êxito e outras podendo ter ajustes. Posso, basicamente, dividir em três etapas: Alongamento, Aquecimento e Improvisação.

O alongamento poderia ser melhor pensado, pois é o momento inicial de começar a conectar o ator ao espaço de ensaio. O mundo de fora começa a ser deixado de lado e um novo nível de respiração e estado corporal começa a ser ativado. Então projetar melhor este começo pode resultar em mais concentração.

O aquecimento, muitas vezes, é o primeiro estímulo para a cena começar a ter o seu formato. Luciana, a ministrante, consegue alcançar estados bem interessantes com os exercícios propostos. Alguns com mais eficiência, outros podendo ter alguns ajustes. Os de dicção foram bem proveitosos. O de lançar o objeto pode ter uma dinâmica melhor e trabalhar mais “a mola” presente no nosso corpo. O de andar pela sala, somado a hiper-ventilação e a movimentos com tempos diferentes trazia dinâmica para o corpo,

sendo um bom estimulante. No geral, o aquecimento foi bem proveitoso, mas poderia ter mais variedades de exercício ou a partir dos já empregados desenvolver mais.

No trecho da improvisação, no qual os atores recebiam diversas formas de estímulos, foram bem trabalhados. Era feita uma ligação direta com o aquecimento e a improvisação, isso fazia com que se aproveitasse a energia dos exercícios, então o ator criava com maior potência. Seja em grupo ou individual, a proposta lançada era dada em tom de liberdade e as informações entregues no aquecimento serviam de elemento para a composição de uma ação, assim havia fluidez, com isso a organicidade surgia.

Certamente, o aprofundamento das etapas supracitadas gera um terreno cada vez mais fértil para a criação. A preparação do ator tem uma grande complexidade e leva tempo. Para mim o que mais desenvolvi foi o aumento da percepção, pois as incitações trazidas para serem bem trabalhadas tinham que ser bem traduzidas, questionadas e a partir daí surgir um produto final. O conjunto como o todo ajudou no alcance deste objetivo, mas, claro, como já foi dito, deve ser melhorado algumas etapas”.

(Participante: Romeran Ribeiro. Aluno do curso de Direção/UFBA)

APÊNDICE E

AUTORIZAÇÕES DOS ATORES/ALUNOS

Autorização de Uso de Depoimento Escrito

Eu, AGNES OLIVEIRA DE ALMEIDA, abaixo assinado e identificado, autorizo graciosamente o uso de depoimento por mim escrito e/ou verbalizado, concedido a Luciana Leandro de Lucena, RG 07142368-02 e CPF 798004675-72, no âmbito do componente curricular de Oralidade para o Ator, do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, por esta ministrado em sede de Estágio Supervisionado de sua pesquisa "Palavra-imagem contada, cantada e encantada: Apontamentos sobre experiências de treinamento com atores", no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA).

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo, sem qualquer ônus à pesquisadora ou a terceiros por ela expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à preservação da memória, em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão da minha livre vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito, sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, som de voz, ou a qualquer direito conexo, termos em que assino a presente autorização.

Salvador, 18 de dezembro de 2014.

Agnes Oliveira de Almeida

Assinatura

Nome:	AGNES OLIVEIRA DE ALMEIDA
Endereço:	QUADRA F, CAMINHO 55, CASA 07 - CASAZEIRAS XI
Cidade:	SALVADOR
RG Nº:	11567693 70
CPF Nº:	027 320 875 64
Telefone para contato:	71 87764043 / 93175723

Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz e Nome

Eu, ARMANDO ARAÚJO DE MENDONÇA FILHO, abaixo assinado e identificado, autorizo graciosamente o uso de minha imagem e/ou som da minha voz, em depoimento pessoal e/ou escrito concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor vídeo-depoimento, material publicitário, divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo histórico da Oficina Livre "A palavra-imagem na preparação do ator", projeto desenvolvido por Luciana Leandro de Lucena, RG 07142368-02 e CPF 798004675-72 em sua pesquisa "Palavra-imagem contada, cantada e encantada: Apontamentos sobre experiências de treinamento com atores", no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, "home video", DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo, sem qualquer ônus à pesquisadora ou a terceiros por ela expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à preservação da memória, em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, som de voz, ou a qualquer direito conexo, termos em que assino a presente autorização.

Salvador, 06 de outubro de 2014.

Armando Araújo de Mendonça Filho

Assinatura

Nome:	ARMANDO ARAÚJO DE MENDONÇA FILHO
Endereço:	RUA ENGENHEIRO JAIME ZAVERUCHA, PARQUE SÃO BERT, 14B
Cidade:	SALVADOR
RG Nº:	4167218
CPF Nº:	010 895 852-33
Telefone para contato:	91 81159524

Autorização de Uso de Depoimento Escrito

Eu, Elisä Reichmann de Almeida, abaixo assinado e identificado, autorizo graciosamente o uso de depoimento por mim escrito e/ou verbalizado, concedido a Luciana Leandro de Lucena, RG 07142368-02 e CPF 798004675-72, no âmbito do componente curricular de Oralidade para o Ator, do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, por esta ministrado em sede de Estágio Supervisionado de sua pesquisa "Palavra-imagem contada, cantada e encantada: Apontamentos sobre experiências de treinamento com atores", no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA).

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo, sem qualquer ônus à pesquisadora ou a terceiros por ela expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à preservação da memória, em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão da minha livre vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito, sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, som de voz, ou a qualquer direito conexo, termos em que assino a presente autorização.

Salvador, 18 de dezembro de 2014.

Elisä R. Almeida

Assinatura

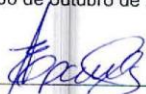
Nome:	<u>Elisä Reichmann de Almeida</u>
Endereço:	<u>Ladeira da Fonte, 39 (ap02), Campo Grande</u>
Cidade:	<u>Salvador</u>
RG Nº:	<u>14 934 936 04</u>
CPF Nº:	<u>061.777.615-69</u>
Telefone para contato:	<u>(71) 9403-8662 (73) 9800-4972</u>

Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz e Nome

Eu, Ellen de Silva Paula, abaixo assinado e identificado, autorizo graciosamente o uso de minha imagem e/ou som da minha voz, em depoimento pessoal e/ou escrito concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor vídeo-depoimento, material publicitário, divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo histórico da Oficina Livre "A palavra-imagem na preparação do ator", projeto desenvolvido por Luciana Leandro de Lucena, RG 07142368-02 e CPF 798004675-72 em sua pesquisa "Palavra-imagem contada, cantada e encantada: Apointamentos sobre experiências de treinamento com atores", no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, *vídeos* e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, "home video", DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo, sem qualquer ônus à pesquisadora ou a terceiros por ela expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à preservação da memória, em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, som de voz, ou a qualquer direito conexo, termos em que assino a presente autorização.

Salvador, 06 de outubro de 2014.



Assinatura

Nome:	Ellen de Silva Paula
Endereço:	Trav. Domingos de Brito
Cidade:	Salvador
RG Nº:	42.535.735-1
CPF Nº:	369.724.338-19
Telefone para contato:	(71) 9397-6018

Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz e Nome

Eu, FELIPE VIGUINI DORIA, abaixo assinado e identificado, autorizo graciosamente o uso de minha imagem e/ou som da minha voz, em depoimento pessoal e/ou escrito concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor vídeo-depoimento, material publicitário, divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo histórico da Oficina Livre "A palavra-imagem na preparação do ator", projeto desenvolvido por Luciana Leandro de Lucena, RG 07142368-02 e CPF 798004675-72 em sua pesquisa "Palavra-imagem contada, cantada e encantada: Apontamentos sobre experiências de treinamento com atores", no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, "home video", DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo, sem qualquer ônus à pesquisadora ou a terceiros por ela expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à preservação da memória, em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, som de voz, ou a qualquer direito conexo, termos em que assino a presente autorização.

Salvador, 06 de outubro de 2014.

Felipe Viguini Doria
Assinatura

Nome:	FELIPE VIGUINI DORIA
Endereço:	RUA MARECHAL ANDREA N. 328, APTO: 102, CEP: 41810-105
Cidade:	SALVADOR - BA
RG Nº:	07456209-18
CPF Nº:	016.413.575-84
Telefone para contato:	(71) 8751-3294

Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz e Nome

Eu, GABRIEL SILVA LIBÓRIO, abaixo assinado e identificado, autorizo graciosamente o uso de minha imagem e/ou som da minha voz, em depoimento pessoal e/ou escrito concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor vídeo-depoimento, material publicitário, divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo histórico da Oficina Livre "A palavra-imagem na preparação do ator", projeto desenvolvido por Luciana Leandro de Lucena, RG 07142368-02 e CPF 798004675-72 em sua pesquisa "Palavra-imagem contada, cantada e encantada: Apointamentos sobre experiências de treinamento com atores", no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, "home video", DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo, sem qualquer ônus à pesquisadora ou a terceiros por ela expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à preservação da memória, em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, som de voz, ou a qualquer direito conexo, termos em que assino a presente autorização.

Salvador, 06 de outubro de 2014.

Assinatura

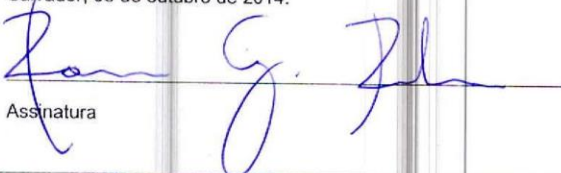
Nome:	GABRIEL SILVA LIBÓRIO
Endereço:	AV. DESEMBRADOR GONÇALVES 176, CANEIA
Cidade:	SALVADOR
RG Nº:	2.032.098-5
CPF Nº:	021.424.995-62
Telefone para contato:	9225-5934

Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz e Nome

Eu, RANERAN GONÇALVES RIBEIRO, abaixo assinado e identificado, autorizo graciosamente o uso de minha imagem e/ou som da minha voz, em depoimento pessoal e/ou escrito concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor vídeo-depoimento, material publicitário, divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo histórico da Oficina Livre "A palavra-imagem na preparação do ator", projeto desenvolvido por Luciana Leandro de Lucena, RG 07142368-02 e CPF 798004675-72 em sua pesquisa "Palavra-imagem contada, cantada e encantada: Apointamentos sobre experiências de treinamento com atores", no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, *videos* e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, "home video", DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo, sem qualquer ônus à pesquisadora ou a terceiros por ela expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à preservação da memória, em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, som de voz, ou a qualquer direito conexo, termos em que assino a presente autorização.

Salvador, 06 de outubro de 2014.



Assinatura

Nome:	RANERAN GONÇALVES RIBEIRO
Endereço:	Rua Rio Purus, 173
Cidade:	SALVADOR
RG Nº:	1148352807
CPF Nº:	019.081.285-00
Telefone para contato:	71 8880-0560

Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz e Nome

Eu, THALES BRANCO PAES DE MENDONÇA, abaixo assinado e identificado, autorizo graciosamente o uso de minha imagem e/ou som da minha voz, em depoimento pessoal e/ou escrito concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor vídeo-depoimento, material publicitário, divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo histórico da Oficina Livre "A palavra-imagem na preparação do ator", projeto desenvolvido por Luciana Leandro de Lucena, RG 07142368-02 e CPF 798004675-72 em sua pesquisa "Palavra-imagem contada, cantada e encantada: Apontamentos sobre experiências de treinamento com atores", no mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, "home video", DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo, sem qualquer ônus à pesquisadora ou a terceiros por ela expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à preservação da memória, em todo território nacional e no exterior.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, som de voz, ou a qualquer direito conexo, termos em que assino a presente autorização.

Salvador, 06 de outubro de 2014.

Thales Branco Paes de Mendonça

Assinatura

Nome:	THALES BRANCO PAES DE MENDONÇA
Endereço:	RUA ENGº JAIME ZAVERUCHA, PARQUE SÃO BRÁS, 14B, AP204.
Cidade:	SALVADOR (BA)
RG Nº:	4167376
CPF Nº:	942752702-15
Telefone para contato:	(71) 9277-6125

APÊNDICE F

CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA OFICINA



Grupo de Teatro Os Imaginários e Núcleo de Plástica e Cena convidam para a oficina livre

A palavra-imagem na preparação do ator

Ministrante: Luciana Lucena

integra sua pesquisa no Mestrado PPGAC-ET/UFBA sob a orientação da Professora Dr^a Sonia Rangel

Dias 6-7-8-9-10 de outubro das 19 às 21 horas
e sábado 11 de outubro das 10 às 18 horas
Local: Escola de Teatro - Sala 202

Atividade prático-teórica gratuita - Carga horária: 20 horas
Inscrições para 10 vagas pelo e-mail of.palavraimagem@gmail.com

Certificados com presença mínima de 75% nas atividades.
Aberta a alunos e pessoas da comunidade. Idade mínima 18 anos



APÊNDICE G

FICHA PARA DINÂMICA DE ESCRITA LIVRE

Felipe
Dina

Algumas considerações serão importantes para a reflexão do processo proposto pelo curso.

Por favor, expresse sua concepção pessoal sobre as palavras que seguirão abaixo. Preferencialmente, deixe que as ideias fluam espontaneamente, sem maiores preocupações de como escrevê-las ou fundamentá-las. Apenas deixe que aconteçam... (...ou não). Liberte-as ou, simplesmente, aprisione-as ao papel.

Palavra: *é aquilo que condensa o que queremos expressar o que pode (ou não) transmitir em uma expressão para o outro*

Barulho: *som que perturba o estado de tranquilidade*

Silêncio: *ausência de som, ou presença da calmaria*

Voz: *manifestação sonora particular e própria de cada um, às vezes não-sonora, corporal, ou do silenciosa, vide a voz da consciência*

Corpo: *eu acredito que eu sou o meu corpo. Não vejo uma separação metafísica entre corpo e alma, ou intelecto e corpo. Então se me perguntarem: O que é corpo? Sou eu.*

Canto: *vezes harmoniosas (mas nem sempre) com o que se quer expressar e com a forma de se expressar.*

Encanto: *reacção àquilo que produz uma sensação sublime ou bela. De natureza sensorial, pode ser algo íntimo, particular, mas também pode ser exteriorizado e compartilhado.*

O que é falar? *é uma união, uma combinação da utilização de voz (produzida pelo corpo), não necessariamente sonora (já que o corpo, no movimento e nos gestos, também pode "falar"), barulho, silêncio, palmas e algo que se quer expressar, não necessariamente nessa ordem, para se comunicar com o outro.*

GABRIEL LYBEN

Algumas considerações serão importantes para a reflexão do processo proposto pelo curso.

Por favor, expresse sua concepção pessoal sobre as palavras que seguirão abaixo. Preferencialmente, deixe que as ideias fluam espontaneamente, sem maiores preocupações de como escrevê-las ou fundamentá-las. Apenas deixe que aconteçam... (...ou não). Liberte-as ou, simplesmente, aprisione-as ao papel.

Palavra:

EXPRESSION, FORÇA. O CORPO ENCONTRANDO O VERBO.
SENTIMENTO, PAZ.

Barulho:

PRUDISTINAR A MENTE DAS DORES

Silêncio:

PAZ, ESCUTAR A VOZ INTERIOR.
SOLIDÃO

Voz:

PAIXÃO OU NÃO. MODO. MÚSICA.

Corpo

O TUDO. A VOZ, AS MÃOS, O OLHAR,
O SEXO, OS DEFEITOS, A EXPRESSÃO.

Canto

SOM EM ARTE. VOZ EM ARTE. BELEZA.

Encanto

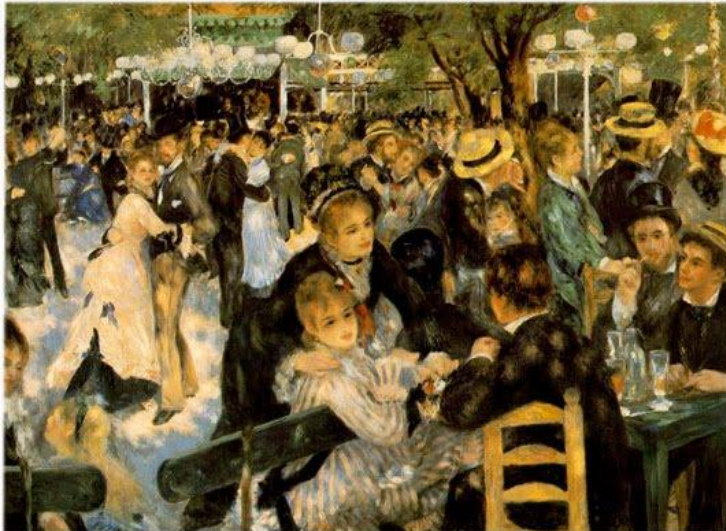
MOMENTO DE PERCEÇÃO, ADMIRAÇÃO E ATRAÇÃO
PELO OUTRO OU ALGO.

O que é falar?

QUANDO EMITIMOS SOM, É DISCURSO
QUANDO GUARDAMOS, É PENSAMENTO
QUANDO O PENSAMENTO SE EXPANDE
É CORPO

ANEXO A**IMAGENS DE PINTURAS****UTILIZADAS EM DINÂMICAS DO 2º ENCONTRO DA OFICINA**

Os Comedores de Batata, Van Gogh



O Baile, Renoir

ANEXO B

POEMAS CONCRETOS

UTILIZADOS EM DINÂMICAS DO 2º ENCONTRO DA OFICINA

a palavra não vem

pensa
 pensa
 pensa

e a palavra não vem

nunca
 nunca
 nunca
 nunca
 nunca
 nunca
 nunca

Arnaldo Antunes

VVVVVVVVVVV
 VVVVVVVVVE
 VVVVVVVVEL
 VVVVVVVELO
 VVVVVVELOC
 VVVVVELOCI
 VVVVELOCID
 VVVELOCIDA
 VVELOCIDAD
 VELOCIDADE

Décio Pignatari

ANEXO C

TEXTOS UTILIZADOS

EM DINÂMICAS DOS 6º E 7º ENCONTRO DA OFICINA

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.

Meu pai teve uma venda de bananas no beco da Marinha, onde nasci.

Me criei no pantanal de Corumbá, entre os bichos do chão, pessoas humildes, aves, arvores e rios.

Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos.

Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me faz apraz.

Já publiquei dez livros de poesia; ao publica-los me sinto como que desonrado e fujo para o Pantanal onde sou abençoado a garças.

Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo.

Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.

Não fui para a sarjetas porque herdei uma fazenda de gado.

Os bois me recriam.

Agora eu sou tão ocaso!

Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço coisas inúteis.

No meu morrer tem uma dor de árvore.

(BARROS, Manoel de. Autorretrato Falado. In: Poesia Completa. São Paulo. Ed. Lyra, 2010.)

Tudo está ordenado no mundo e é isso que causa um medo extremo. Nada de mais aterrorizante do que essa glória do real não feita para nossos olhos. O que dá um medo extremo não é o caos daqui, nem as coisas em labirinto, mas a arrumação absoluta de tudo e a súbita aparição do universo numa língua ordenada. Não é o amontoado, o inominável da matéria que dá medo, mas ouvir uma ordem ali dentro. Não é uma coisa que se compreende pela visão – já que tudo é desordem para se ver – mas uma coisa que se ouve. Ouvimos uma ordem na linguagem. E ouvimos uma ordem no tempo. E é bonito que em francês a gente tenha a mesma palavra para designar ao mesmo tempo o ato da audição e o do entendimento. *Entendre!*

Ela morre incessantemente e renasce, ela finge que tem um corpo, ela deseja e arde: jogada para adiante e relançada a cada vez, ela respira, ela inventa que o mundo foi encontrado ao soprar, ela leva ao que é; ela não recita, não resume, não presta conta, não segue nada; ela está na frente, ela vai na sua frente, ela age(...)

A linguagem não tem nada para descrever já que ela começa. Não há nada que esteja mais no segredo da matéria do que o mistério verbal.

NOVARINA, Valére. Diante da Palavra. Rio de Janeiro. Ed. Sete Letras, 2003.

XIV Mundo Pequeno

De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus loucos, de suas crianças e de seus bêbados.

Ali me anonimei de árvore.

Me arrastei por beiradas de muros careados desde Puerto Suarez, Chiquitos, Oruros e Santa Cruz de La Sierra, na Bolívia.

Depois em Barranco, Tango Maria (onde conheci o poeta César Vallejo), Orellana e Mocomonco – no Peru.

Achava que a partir de ser inseto o homem poderia entender melhor a metafísica.

Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente e achar o que não procurava.

Naqueles relentos de pedra e lagartos, gostava de conversar com idiotas de estrada e maluquinhos de mosca.

Caminhei sobre grotas e Lages de urubu.

Vi outonos mantidos por cigarras.

Vi lhamas fascinando borboletas.

E aquelas permanências nos relentos faziam-me alcançar os deslimites do ser.

Meu verbo adquiriu espessura de gosma.

Fui adotado em lodo.

Já se viam vestígios de mim nos lagartos.

Todas as minhas palavras já estavam consagradas de pedras.

Dobravam-se lírios para os meus trocos.

Penso que esta viagem me socorreu a pássaros.

Não era mais a denuncia das palavras que me importava mas a parte selvagem delas, os seus refolhos, e suas entraduras.

Foi então que comecei a lecionar andorinhas.

(BARROS, Manoel de. *Autorretrato Falado*. In: *Poesia Completa*. São Paulo. Ed. Lyra, 2010.)