



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

RENAN DELMONTT SOUZA PARAGUASSU

**CORPO UNIVERSO:** uma poética das constelações compositivas como estudo e  
reflexão do corpo na atuação teatral

BELÉM 2019

RENAN DELMONTT SOUZA PARAGUASSU

**CORPO UNIVERSO:**

Uma poética das constelações compositivas como estudo e reflexão do corpo na atuação teatral

Memorial dissertativo apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

**Orientador:** Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

**BELÉM-PA  
2019**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

- P221c Paraguassu, Renan Delmontt Souza  
CORPO UNIVERSO : uma poética das constelações compositivas  
como estudo e reflexão do corpo na atuação teatral / Renan Delmontt  
Souza Paraguassu. — 2019.  
XIII, 61 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar  
Alencar  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes,  
Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
1. Corpo. 2. Trabalho do Ator. 3. Metodologia. 4.  
Fenomenologia. 5. Poética cênica. I. Título.

---

CDD 792



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e sete (27) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezenove (2019), às **dezesesseis (16h) horas**, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública no Programa de Pós-Graduação em Artes, para examinar a Dissertação de Mestrado de Renan Delmontt Souza Paraguassu, intitulada: **Corpo universo: uma poética das constelações compositivas como estudo e reflexão do corpo na atuação teatral**. sob a presidência do orientador Professor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: **Cesário Augusto Pimentel de Alencar** (Presidente), **Ivone Maria Xavier de Almeida** (Examinador interno), **Ana Karine Jansen de Amorim** (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, passou a palavra ao mestrando Renan Delmontt Souza Paraguassu, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, o mestrando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa (✓) **Aprovado, com o conceito EXCELENTE/DISTINGO** e **Aprovado com Restrições, com o conceito \_\_\_\_\_** ( ) **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo mestrando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Augusto Alencar agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 27 de Junho de 2019.

Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO PIMENTEL DE ALENCAR

Prof. Dr. IVONE MARIA XAVIER DE ALMEIDA

Prof. Dr. ANA KARINE JANSEN DE AMORIM

RENAN DELMONTT SOUZA PARAGUASSU

*Cesário Augusto Pimentel de Alencar*  
*Ivone Maria Xavier de Almeida*  
*Ana Karine Jansen de Amorim*  
*Renan Delmontt Souza Paraguassu*

P.S.: a banca sugere publicação imediata da dissertação.  
*Cesário*

RENAN DELMONTT SOUZA PARAGUASSU

**CORPO UNIVERSO:**

Uma poética das constelações compositivas como estudo e reflexão do corpo na atuação teatral

Memorial dissertativo apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

**Orientador:** Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar  
(PPGARTES-UFPA: Orientador)

---

Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida  
(PPGARTES-UFPA: Membro interna ao Programa)

---

Profa. Dra. Ana Karine Jansen Amorim  
(ETDUFPA: Membro externo ao programa)

Dedico à minha mãe, Olgarina Conceição Sousa Paraguassu, pelo seu amor, carinho, por sua dedicação proteção, amparo, confiança e constante apoio. Pessoa sem o qual eu não seria nada.

Dedico Também aos meus irmãos Rodrigo Delmont Souza Paraguassu e Rafael Delmont Souza Paraguassu irmãos de alma, de sangue e carne.

## **AGRADECIMENTOS**

São muitos aos que devo agradecer por todo apoio e colaboração incondicional ao longo deste percurso.

Agradeço, primeiramente, a Deus e toda a espiritualidade por abrirem as portas, darem-me força e determinação para alcançar tudo que almejo.

A minha mãe que sempre confiou, apoiou e se dedicou aos seus três filhos, que se sacrificou diversas vezes para nos manter firmes e fortes. Ela que aguentou a minha ausência por anos, me incentivando a enfrentar uma experiência que mudou minha vida.

Aos meus dois irmãos Rodrigo Delmont e Rafael Delmont, que sempre compartilharam comigo todos os desafios e conquistas que a vida nos impõe.

A Lennon Alexandre Bendelak de Andrade Serra, amigo, companheiro, cúmplice e confidente que contribui inteiramente para tornar a minha vida mais feliz e evolutiva. Pelo amor e troca, meu obrigado.

A minha sogra e segunda mãe, Maria de Fátima Contente Bendelak. Um anjo que ganhei como presente nesta vida. Uma pessoa que me apoia e me incentiva a cada passo.

Ao meu mais que paciente orientador, Prof. Dr. Cesário Augusto, pela dedicação, contribuição e empenho para a realização deste trabalho. Sobretudo pela confiança que depositou em mim.

A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>o</sup> Ivone Xavier, pessoa sem a qual eu não teria encontrado o eu pesquisador dentre tantas crises. Tua sabedoria, afeto e confiança foram luz em momentos de trevas da minha mente. É graças a ti que hoje estou aqui

A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Karine Jansen. E ao Prof. Dr<sup>o</sup> Deniz. Vocês foram pilares que me alavancaram com tanta troca e afeto desde o primeiro momento que passamos a trabalhar juntos. Mestres que se tornaram amigos, amigos que se tornaram parte de mim. A nossa santíssima trindade.

Aos meus colegas do grupo Limítrofe que embarcam em meus sonhos e desafios teatrais, Bonelly Pgnatário, Patrícia Grigoletto, Felipe Ameida, Luana Oliveira, Breno Monteiro e Rita Ribeiro. Vocês são raiz dessa pesquisa, são indutores e incentivadores do meu ser pesquisador.

Aos amigos, companheiros e sócios do Espaço das Artes de Belém, Lennon Bendelak, Brenno Monteiro, Lauro Sousa e Kati Oliver. Viver o sonho que vivemos juntos é um privilégio para mim. Obrigado por tanta troca, luta e resistência.

Ao Prof. Dr. Adriano Furtado. Artista, amigo, confidente em muitos momentos. Um ser que acreditou em mim quando mesmo eu já não pensava poder adentrar ao mestrado.

Ao prof. M.e Paulo Santana. Homem de teatro, que além de contribuir no início deste percurso, é e sempre será meu mestre e diretor referência na paixão e desejo pelo fazer teatral.

A todos os meus amigos que me apoiam, seguram, incentivam e sustentam nos momentos mais difíceis.

A todos os educadores que contribuíram para a minha formação, em especial ao Professor e músico Marcio Montoril e a pedagoga Célia Rosa Reis, pessoas com significativa influência no meu trajeto dentro das artes.

Ao irmão lusitano juntamente, com quem foi um enorme prazer conviver, aprender e trocar durante minha estadia em Coimbra. Momentos que se desdobraram até os tempos atuais. João Miguel Pereirinha Padrinho, irmãos e amigo

A Mirian Felix, Caroline Domiguez e Patrícia Grigoletto, amigas e companheiras que dividiram comigo inúmeras experiências e momentos, sem contar as moradias. Vocês se fazem presente em meu coração, por mais que a vida tenha diminuído nossa convivência

Aos meus talentosos colegas de turma do mestrado acadêmico em artes da turma 2017, pelas críticas, discussões e debates enriquecedores para um pesquisador. Obrigado por depositarem sua confiança em mim e me deixarem representa-los por dois anos assumendo a cadeira de representante discente deste curso. Alana Clemente Lima , Amanda Cristine Modesto Barros , Ana Maria Gama ,Bernard da Trindade Freire, Bianca Costa Levy , Cassio Mauro Tavernard , Diego Oliveira Castro , Edilene do Socorro Rosa , Felipe Marcos Cortez , Germana de Alencar Camorim, Iam Nascimento Vasconcelos , José de Almeida Viana Junior , Juan Silva , Juliana Bentes Nascimento, Juliana (Tita) Padilha de Sousa , Laura Vicunha Paraense , Lucian José Souza Costa , Luciana Borges Pinheiro , marckson , Marina Trindade Cruz, Maryori Cabrita , Maryori Cabrita Novo , Pablo José Mufarrej , Renan Coelho Santos , Renan Souza d'Oliveira, Renata de Fátima da Costa Maués , Romulo Estevam , Romulo Sousa Estevam e Saulo Christ Caraveo. Sem todos vocês eu não teria atravessado esse universo onde cada um representa uma constelação única e poderosa.

A todos os meus queridos alunos e ex-alunos que possibilitam tanta troca e aprendizado dentro desta arte que tanto amo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela oportunidade dada por meio do bolsa CAPES, onde pude me dedicar a pesquisa e ao fazer artístico por dois anos. Sem este financiamento, não teria como ter desempenhado um bom trabalho como artista pesquisador.



Finalmente, a todo corpo docente, técnico e de funcionários da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, por todo o apoio prestado ao longo da minha formação.

## RESUMO

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001*

A pesquisa *Corpo universo: uma poética das constelações compositivas como estudo e reflexão do corpo na atuação teatral* objetiva compreender o que se passa no meu/eu corpo do durante o momento da atuação. Para tanto, lanço-me como artista-pesquisador, compreendendo a atuação como um fenômeno vivido pelo ator durante o seus trabalhos criativos, ocorridos dentro ou fora de cena. A busca por esta compreensão me levou a mergulhar nas memórias e experiências artísticas vivenciadas por mim enquanto ator, além de me levar a observar, em termos de sensação equivalente, o que se passa com as pessoas com quem trabalho e outros atuantes a quem tenho assistido. A esteira investigativa se faz fundamentada, teórico-metodologicamente, na Fenomenologia, ciência que investiga a experiência da consciência desde seu nível básico, o sensível, até o mais elaborado, a consciência de si. Acolho, como principais autores deste campo de conhecimento, o alemão Georg Hegel (1770-1831) e o francês Gaston Bachelard (1884-1972), devido a seu interesse pela tomada de consciência frente ao fenômeno da criação e atuação cênica imerso no campo poético artístico, o francês Merleau-Ponty (1908-1961) para refletir sobre o espaço presente do meu/eu corpo e sua significação cênica a partir da relação com os outros corpos atores/espectadores, o filósofo e sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy (1945-) para a discussão do corpo como objeto ou suporte artístico. Nos processos criativos, a professora brasileira Sonia Rangel (1948-) me ajuda a compreender o processo como fonte de (re) criação e fomentador de diversas dobras na criação, tendo a memória como propulsora de revisitações. No estudo sobre o trabalho a arte do ator, o ator, pedagogo e diretor russo Constantin Stanislavski (1868-1936), o ator russo Richard Boleslavski (1889-1967) e o diretor e ator Eugenio Kusnet (1898-1975) contribuem para a discussão onde técnica e sensibilidade, consciente e inconsciente andam junto durante a atuação, o diretor italiano Eugenio Barba (1915-) para os processos e princípios que regem a influência da cultura e do cotidiano no qual o ator está inserido, o diretor polonês Jerzy Grotowski (1923-1999) e o ator brasileiro Carlos Simioni (1958-) para o entendimento da importância do treinamento como preparação contínua do corpo e como alicerce da criação. Como premissa fenomenológica dominante, privilegiei uma metodologia aportada no fenômeno da pesquisa, que possibilita a construção e reflexão da obra poética a partir das múltiplas vivências internas, dando relevância ao material provido pela experiência da consciência frente às práticas e trajetórias nos espetáculos, articulando com o treinamento psicofísico contínuo.

**PALAVRAS CHAVES:** Corpo. Atuação. Fenomenologia. Trabalho do Ator. Metodologia. Poética cênica.

## ABSTRACT

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001*

The research *Body Universe: a poetic of the compositive constellations as study and reflection of the body in theatrical acting* has as objective understand what happens in my Body/Me along the moment of acting. To do so, I venture myself as a artist-researcher, I come to understand that acting is phenomenon experienced by the actor during their creative works, that occurs inside and outside the scene. The search for this comprehension took me to dive in lived artistic memories and experiences as actor, also I had to observe, in terms of equivalent feelings, what goes on with other people that I work with and others that I have watched. The investigation is fundamental, theory-methodologically, in Phenomenology, the science that investigate the experience of consciousness since its basic levels, the sensitive, the most elaborate, and the conscious itself. Tooked as authors in this field of knowledge, the German Georg Hegel(1770-1831) and the French Gaston Bachelard (1884-1972), because he was interested in conscience of the phenomenon of creation and scenic acting immersed in the field poetic artistic, the Merleau-Ponty (1908-1961) to reflect about the present space of my Body/Me and its scenic significance from the relationship with other bodies actors/spectators, the French philosopher and sociologist Henri-Pierre Jeudy (1945-) for discussion of body as object or artistic support. On the creative processes, the Brazilian professor Sonia Rangel (1948-) helps me to understand the process as an fountain of recreation and fomentation of several layers in creation, having the memory as propeller of revisitations. In The study about the art of the actor, the Russian actor, pedagogue and director Constantin Stanislavski (1868-1936), the also Russian actor Richard Boleslavski (1889-1967) and the director and actor Eugenio Kusnet (1898-1975) they contribute for the discussion where technique and sensibility, conscious and unconscious walk helping handing each other during the act of acting, the Italian director Eugenio Barba (1935) for the processes and rules the influence the culture and daily in which the actor is living, the polonaise director Jerzy Grotowski (1933-1999) and the Brazilian actor Carlos Simioni (1958-) for the understanding of the importance of training as continuous preparation of the body as foundation to the creation. I decided to focus on a methodology based on the research phenomenon. which allows the construction and reflection of the poetical work starting from the multiple internal experiences, focusing on the material that comes from the conscience in front of the practices and trajectories on plays, articulating with the psychophysical training.

KEY WORDS: Body, Acting. Phenomenology. Acting Work. Methodology. Scenic Poetic.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura nº	Título da imagem	P.
Figura 01	Construção poética: o despertar da crise	19
Figura 02	Pensamento orbital	35
Figura 03	O vazio da Criação	41
Figura 04	Cena: Assassino do Esquecimento	43
Figura 05	Poética como fruto do Vazio	45
Figura 06	Constelação compositiva: Aplicação visual dos verbetes – Orbitar, (Des)fragmentar e Constelar	50
Figura 07	Fenomenologia Teatral	60

## SUMÁRIO

<b><u>OBSERVANDO AS ESTRELAS</u></b> .....	06
<b><u>1.0. AJUSTANDO AS LENTES DO TELESCÓPIO - A BUSCA PELO ENTENDIMENTO DO CORPO CÊNICO PRESENTE</u></b> .....	10
1.1. Da vida para o palco e do palco para a vida: os olhares que contribuem para eu pensar sobre o corpo .....	10
1.2. O corpo como obra artística .....	15
1.3. O corpo presente no teatro .....	20
1.4. Opção de um entendimento do corpo na filosofia .....	30
1.5. O corpo presente do ator, do espectador e suas individualidades sombrias .....	31
<b><u>2.0. BIG-BANG - O ENCONTRO ENTRE O DEVANEIO E A IMAGEM POÉTICA COMO DETONADORES DE UMA METODOLOGIA</u></b> .....	35
2.1. Preparando a espaçonave e mapeando a galáxia .....	37
<i>ORBITAR</i> .....	38
<i>TREINAR</i> .....	38
2.2. Decolando: entrando em órbita e explorando as estrelas .....	39
<i>REVISITAR</i> .....	39
<i>(DES)FRAGMENTAR</i> .....	40
2.3. Perdido no Espaço e mergulhando no buraco negro .....	40
<i>CONSTELAR</i> .....	41
<i>CORPORIFICAR</i> .....	42
2.4. Atravessando as dimensões: a poética como fruto do vazio .....	43
<i>CORPO-UNIVERSILIZAR</i> .....	43
<b><u>3.0 CORPUNIVERSILIZAR – O CICLO INVESTIGATIVO DA CRIAÇÃO</u></b> .....	46
3.1. Do <i>orbitar</i> ao <i>corporificar</i> – a aplicação dos verbetes .....	47
3.1.1. Orbitando .....	48

3.1.2. Revisitando .....	48
3.1.3 <i>(Des)fragmentando</i> .....	49
3.1.4 Constelando .....	50
3.1.5 Corporificando .....	51
3.2. Da troca contínua e entrelaçamentos entre o fazer teatral e pesquisar o corpo .....	51
3.3. Os ensaios solitários e a percepção sobre a objetificação do sujeito e transfiguração do corpo em elemento próprio de pesquisa .....	57
<b><u>TRAVESSIA COMPLETA – A CHEGADA A UMA NOVA DIMENSÃO</u></b> .....	61
<b><u>REFERÊNCIAS</u></b> .....	65



## **OBSERVANDO AS ESTRELAS**

Este memorial poético tem como objetivo contribuir para os estudos e reflexões do corpo como elemento fundamental para entender o processo de atuação no qual o ator é envolvido durante o fazer teatral. As interpelações provêm da percepção de como se dá o processo de tomada de consciência que se passa no, e pelo meu/eu corpo, durante a atuação.

Tal empreitada parte da necessidade de aprofundar-me nos estudos e práticas do trabalho do ator, iniciados quando eu ainda era aluno e ator Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA, onde iniciei o contato com a realidade acadêmica do teatro. Lá, eu dei meus primeiros passos como pesquisador. Com uma oportunidade ímpar em minha trajetória, fui para outro país entender e viver a formação do ator tendo como base *O sistema de Stanislavski*. Ao regressar de Portugal, refleti sobre tal experiência e o quanto a mesma tinha sido fundamental para eu perceber o ator como elemento dotado de capacidade criativa viva.

Desde então, tenho buscado perceber e sentir o corpo, os meus sentimentos e como estes se tornaram verdadeiros condutores da criação, transfigurando-me em artesão da cena. Tenho observado colegas no palco, dotados de incomensurável sensibilidade, conseguindo transpor a si e aos espectadores a universos paralelos de reflexão e entretenimento, por meio da vida de personagens cuidadosamente construídos a partir do encadeamento de seus conflitos, do pulsar das vidas e almas humanas imbuídas nos corpos que personificam os seres fictícios da cena.

Na prática docente, eu me encanto, realizo e revisito minhas memórias ao perceber as potencialidades do aluno se desenvolvendo. Na condição de professor, regozijo-me com a troca contínua de experiências e conhecimentos com outros colegas (e eternos mestres), e emociono-me ao ver a superação das dificuldades daqueles que dão seus primeiros passos no palco, ainda com certa timidez.

Ainda, como diretor, me questiono, me desafio e caminho junto com os atores do meu grupo<sup>1</sup> ao longo de novos processos criativos, frutos do desejo pelo fazer teatral,

---

<sup>1</sup> Grupo de Teatro Limítrofe, fundado em 2016 por Renan Delmontt, Bonelly Pignatário, Felipe Almeida, Rafaela Cândido, Lennon Bendelak, Rita Ribeiro Patrícia Grigoletto e Breno Monteiro. Inicialmente ligado ao Grupo de Estudo Pesquisa e Experimentação em Teatro Universidade.

Nesta nova etapa, constato que as possibilidades da criação cênica vão muito além das respostas que encontrei enquanto ator/acadêmico durante a minha formação. Estas possibilidades estão interligadas nas minhas vivências e nas vivências do outro, do coletivo, portanto relacionadas com o tomar conhecimento de si e com todas as capacidades desenvolvidas e dificuldades encontradas nesse caminho.

Tudo isso desperta, a cada dia mais, em mim, um indômito fascínio pelo trabalho do ator.

Controlar o indomável equivale a trotar na curva da maré. Então, destarte, este trabalho fundamenta-se nas minhas experiências vividas como ator partícipe de vários processos criativos dentro e fora do âmbito acadêmico, como professor vivente e em colaboração com as práticas do ensino de interpretação, sujeito observador do desenvolvimento de seus alunos, e também diretor desta arte rica, mobilizadora e transformadora, sobretudo para os que a praticam.

Com a consciência de que o campo dos estudos e pesquisa sobre o trabalho do ator é vasto e plural, acredito – como ator, diretor e professor de teatro - ser necessário buscar sempre melhorias no caráter de formação e aperfeiçoamento dos atuantes<sup>1</sup>, sejam eles estudantes, profissionais ou amadores. Acredito ainda que o entendimento e domínio das funcionalidades e capacidades criativas do corpo para a cena são um caminho fértil para o desenvolvimento do ator. A partir disto, penso que colocar o corpo como centro das descobertas nos processos de criação das obras cênicas fornecerá muitas possibilidades a serem desdobradas para o entendimento da atuação.

Mas qual o caminho tomado com o fito de desenvolver as metodologias de ensino, formação e treinamento onde o ator tome consciência e domine cenicamente o corpo? Poderá ser descoberta uma metodologia nova a partir de todas experiências passadas, atuais e futuras dentro do fazer teatral? É da necessidade de responder a tais questionamentos que nasce este trabalho, pois as respostas para as perguntas feitas como aluno agora já não são o suficiente para resolver as questões feitas como professor, tampouco as indagações que me faço como diretor, para conduzir os atores.

Apenas uma resposta permanece presente quando me questiono sobre o trabalho do ator, qual seja a de que só se desenvolve na arte da atuação o ator que vive o

---

<sup>1</sup> O termo “atuante”, aqui, significa o ator durante a atuação em um papel. Advém do original “actant”, usado pelos sociopsicologistas (ARBIN, SABIN apud ALENCAR, 2003)



processo criativo e toma consciência do seu *Eu corpo* como espaço de memórias, de sensações, de consciente e inconsciente, como ser vivo que guarda em si um universo cheio astros e corpos celestes repletos de capacidade criadora, além de transformadora, como o elemento primordial que liga a realidade objetiva do espaço com a atmosfera imaginativa e subjetiva da realidade teatral a ser vivida durante o estado da atuação.

É nesse sentido que este trabalho também visa investigar o estado de atuação do ator por meio do corpo, tendo como base o *meu/eu corpo* e o que se passa em mim durante o momento da atuação. Para isso, a memória é evocada como veículo de revisitação dos processos teatrais já vivenciados, articulada com o treinamento psicofísico do presente.

Os referenciais teóricos constituem-se de conceitos filosóficos e artísticos, tanto quanto de estudos das obras e linguagens cênicas, das práticas artísticas em processos criativos, bem como do autoconhecimento humano e conhecimento do outro, como indivíduo social, fatores individuais e/ou coletivos relativos à percepção.

A esteira investigativa se faz fundamentada, teórico-metodologicamente, na Fenomenologia, ciência que investiga a experiência da consciência desde seu nível básico, o sensível, até o mais elaborado, a consciência de si. Desta, surgiu uma metodologia que está atrelada no fazer, onde a tomada de consciência resultou no processo metodológico que guia os dois caminhos entrelaçados desta pesquisa, o pensar sobre o corpo na atuação e a construção de uma obra poética cênica.

Em um primeiro momento, apresentarei aqui algumas reflexões e entendimentos sobre o corpo como elemento fundamental para a obra artística, traçando uma discussão que ora flerta com os pensamentos de alguns filósofos, como o francês Merleau-Ponty e sua discussão fenomenológica sobre o espaço presente, ora coteja os ensinamentos, práticas e reflexões de alguns teatrólogos que dedicaram suas vidas a entender e desenvolver a arte do ator, a exemplo do incansável diretor russo Constantin Stanislavski. Além deles, o filósofo e sociólogo francês Henri-Pierr Jeudy me ajudam a pensar sobre a diferenciação do corpo como objeto artístico e o corpo como obra artística imiscuída ao próprio ser do atuante.

Expandindo a lente do telescópio que observa este universo guardado em meu corpo, transitando para o segundo momento deste trabalho, a fenomenologia torna a

aparecer como condutora da reflexão sobre a descoberta das palavras e devaneios poéticos que surgiram no fazer, na prática, na pesquisa.

Outro filósofo francês, Gaston Bachelar, ajudará a compreender como a imagem poética é detonadora de ideais, criadora de reflexões e organizadora de pensamentos, abrindo caminho para eu apresentar os verbetes<sup>2</sup> criadores do processo metodológico metaforizado que guia criação da obra poética, guiando-me também a mergulhar no devaneio como fonte de produção intelectual.

O terceiro momento desta pesquisa trará a descrição, reflexão e possíveis desdobramentos do processo criativo da obra poética cênica intitulada *Corpo universo: uma poética das constelações compositivas*. Mais do que um relato, este momento trará a discussão sobre o processo, minhas impressões, sensações, desafios e frustrações. Nele, linguagem objetiva, transitando entre o devaneio e o pensamento crítico, associando a prática vivida em criação artística com a experiência da consciência alcançada.

No último momento trarei as possíveis aplicações e dobras desta pesquisa na prática como ator, como artista, como professor e diretor teatral. Vislumbrarei novas possibilidades a serem levantadas como caminhos de novos questionamentos e problemas – e não são poucos – que preenchem o grande campo de estudo da atuação e do corpo no teatro.

---

<sup>2</sup> Verbos ou palavra potência que fazem sentido dentro do fazer contido da pesquisa

## 1.0. AJUSTANDO AS LENTES DO TELESCÓPIO - A BUSCA PELO ENTENDIMENTO DO CORPO CÊNICO PRESENTE

Desde o período pré-socrático, o corpo é centro de grandes discussões, dentre elas a relação entre o *corpo que tenho* e o *corpo que sou*. Pensar o corpo como – o que de fato ele é dentro das artes cênicas – um ser - é uma questão ainda mais latente dentro da contemporaneidade. Afinal de contas, como nós vivemos e sentimos o mundo? Existe outra maneira que não seja pelo corpo? Mesmo quando pensamos em separar experiência intelectual (pensar) e experiência física (sentir), nós ainda temos um fator que liga as duas em uma só, a mente, e esta faz parte e é corpo.

Dentre tantas outras questões encontradas ao longo desta pesquisa, entender melhor o que seriam o *meu corpo* e o *eu corpo* se tornou necessário e fundamental para refletir o que considero, aqui, a essência do trabalho *atoral*<sup>1</sup>. Nas artes cênicas teatrais, parece-me faltoso de ponderação específica se pensar a criação e os processos dela advindos como separados das experiências vivas e orgânicas expressadas pelo corpo. Ainda que este possa ser potencializado ou articulado com outros elementos inerentes, e.g. à cenografia, às projeções e aos figurinos, o corpo procede como eixo de escolhas estéticas, de descobertas poéticas.

### 1.1. Da vida para o palco e do palco para a vida: os olhares que contribuem para eu pensar sobre o corpo

Nesse sentido, para conduzir as reflexões aqui propostas, é fundamental definir o corpo cênico e pré-expressivo como sendo diferente do corpo cotidiano. Entendamos o corpo cotidiano como aquele que não está em evidência no fazer teatral, aquele que está inserido nos nossos afazeres fora das práticas artísticas cênicas. Dois conceitos apresentados pelo teatrólogo e encenador Eugenio Barba podem contribuir muito para o entendimento desta “separação”. São os conceitos de “Corpo Inculturado” e “Corpo Aculturado”

Ambos os conceitos são resultados das técnicas de inculturação e aculturação, desenvolvidas como parte dos estudos da “Antropologia Teatral” (BARBA, 1993, p. 21) que o diretor do Odin Teatret<sup>2</sup> iniciou a partir do desejo de entender os processos

<sup>1</sup> Trabalho realizado pelo ator ou com atores

<sup>2</sup> Grupo de Teatro fundado pelo Eugenio Barba em 1964, inaugurando sua sede, nesse ano, em Oslo, Noruega, depois do qual se estabelece em Holstebro, na Dinamarca, onde até hoje se encontra.

que os atores do seu grupo atravessavam, onde estes tinham comportamentos e modos operacionais diferentes tanto para a construção cênica, quando para a vida cotidiana.

O “Corpo Inculturado” seria o corpo desenvolvido em toda as suas capacidades funcionais para viver e sobreviver em um determinado meio, um corpo que atua no cotidiano e tem suas habilidades e técnicas desenvolvidas para cumprir funções necessárias para o dia a dia, como, por exemplo, o comportamento dos ribeirinhos que vivem o trabalho na plantação e colheita de açaí, na medida em que estes conseguem, desde a sua infância, por meio de uma técnica corporal que exige força e controle do peso, subir na palmeira para alcançar o cacho da fruta. Quanto a isso, Barba pontua que:

[...]o ator usa sua espontaneidade, elaborando o comportamento que ele considera natural, aquele que absorveu desde seu nascimento na cultura e no meio social no qual cresceu. Os antropólogos chamam de “enculturação” este processo de passiva impregnação sensório-motora de comportamentos cotidianos próprios de uma cultura[...] (BARBA, 2017, p. 228, ênfases originais).

Vale ressaltar que este corpo também inculturado pode ser deslocado para o universo cênico tendo como base o próprio fazer cotidiano e ser utilizado como método de interpretação. O próprio Eugênio barba afirma isto quando diz que:

Quem deu a maior contribuição metodológica ao caminho dessa espontaneidade elaborada ou “técnica de inculturação” foi Stanislavski. Ele consiste em um processo mental que “vivifica” a naturalidade inculturada do ator. Através do “Se mágico”, através de uma codificação, o ator altera o seu próprio comportamento cotidiano, modifica sua maneira natural de ser e materializa o personagem que vai representar. Esse também é o objetivo do distanciamento ou do gesto social de Brecht. Refere-se sempre a um ator que, durante seu processo de trabalho, modela seu comportamento natural e cotidiano em um comportamento cênico extracotidiano, com evidências ou subtextos sociais. (BARBA, 2017, p. 228, ênfases originais).

O “corpo aculturado” é o corpo que se apropria de técnica, ações e saberes diversos que contribuam com, ou visem a, a melhoria da capacidade expressiva, a elevação do estado de atuação. Um exemplo é: buscando um corpo capaz de comunicar formal e presencialmente todo o universo objetivo e simbólico da personagem, o atuante busca diversos métodos de preparação do seu corpo, recorrendo a diversas técnicas que não são específicas da cena ou mesmo do teatro, mas que somam imensamente para o desenvolvimento do corpo, mente e espírito, como Yoga, Artes marciais, acrobacia, ginástica, ou esportes radicais. Segundo Barba:

A “técnica de aculturação” torna artificial (ou, como se costuma dizer, “estiliza”) o comportamento do ator-dançarino, mas ao mesmo tempo cria outra qualidade de energia. Todos nós fizemos essa experiência vendo um

ator clássico indiano ou japonês, um dançarino moderno ou um mimo. É fascinante observar até que ponto eles conseguem modificar a “naturalidade” transformando-a em leveza, como no balé clássico, ou no vigor de uma árvore, como na dança moderna. A técnica de aculturação é a distorção da aparência, do que aparece, para recriá-la sensorialmente de um modo mais real, fresco e surpreendente. (BARBA, 2017, p. 228 e 229, ênfases originais).

Esta busca por saberes diferentes, quer sejam de seu cotidiano cultural, quer sejam de uma realidade cotidiana diferente, garante ao ator um ponto de partida para descobrir novos aportes de trabalho e criação e um estado alterado do corpo que Barba chama de pré-expressividade.

Tanto o caminho da inculturação, quanto o da aculturação ativam o nível pré-expressivo: uma presença pronta para representar. Portanto não importa evidenciar as diferenças expressivas entre o teatro clássico oriental e seus atores aculturados e o teatro ocidental com seus atores inculturados. Visto que as analogias encontram-se no nível pré-expressivo. (BARBA, 2017, p. 229).

É neste segundo conceito que me envolverei para pensar e responder o que seria o *eu corpo* e o *meu corpo* dentro do teatro, além de pensar em pontos norteadores para refletir sobre o trabalho do ator e o desenvolvimento de possíveis metodologias de formação e treinamento.

As duas questões *meu corpo?* e *eu corpo?* são interligadas quando penso nas suas respostas. É comum, em nossa contemporaneidade e sociedade ocidental euro-americana, desassociar o corpo do ser, como se a identidade de um fosse diferente do outro, ou ainda, como se o corpo fosse um objeto que age de acordo com a aplicabilidade de suas funções. Quando se pensa desta maneira, assume-se que o corpo não faz parte da essência do ser, do existir, embora não há como colocá-lo em tal separação da identidade do indivíduo. É por meio do corpo que nós percebemos o mundo, e o seu papel nesta experiência sensorial não se resume a um simples condutor de informações. O filósofo Merleau-Ponty aponta para esta relação do corpo com as experiências do sensível:

O próprio cientista deve aprender a criticar a idéia de um mundo exterior em si, já que os próprios fatos lhe sugerem abandonar a idéia do corpo como transmissor de mensagens. O sensível é aquilo que se apreende *com* os sentidos, mas nós sabemos agora que este "com" não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor, que mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 35, ênfases originais).



Se entendermos o corpo como essência de nossa identidade e ser existencial, podemos chegar a um ponto importante no trabalho *atoral*, qual seja o aqui designado como *eu corpo*.

Na arte teatral, podemos admitir o adágio deslindado na afirmativa de que o corpo é o principal instrumento de trabalho do ator; mas este corpo-instrumento, advogo, no lugar de ser considerado objeto, contempla a estatura da essência da capacidade expressiva e criativa do atuante, pois, nas artes cênicas, tudo, absolutamente tudo sofre ou causa mudanças por meio de um corpo que é vivo, um corpo que sente, que se move, que conduz emoções e energias, um corpo que comunica e troca com aquele que está contracenando e com quem lhe está assistindo.

Dentro das artes, o corpo se torna uma autêntica cadeia de ligações, também se tornando um articulador das relações e experiências. A busca pela melhoria do mesmo dá ao atuante novas ferramentas de trabalho que, quando aplicadas de forma aculturada, garante algumas singularidades fundamentais para o corpo artístico, a de comunicar, expressar-se, expandir-se e mesclar-se com outro.

Este corpo cênico expressivo, aculturado ou inculturado, vivo, se transpõe para o outro e nele se resinifica por meio das experiências sensoriais extracotidianas. Desta forma, o corpo atinge uma dimensão fenomenológica, ou de um *corpo fenômeno*. Isto é, aquilo que se percebe enquanto corpo ou extensão do mesmo naquele momento efêmero da realidade cênica.

Esta relação fenomenológica traz, em si, uma das grandes definições e funções da arte apontada por Newton Duarte:

As artes são uma forma de reflexão do mundo humano que produz o enriquecimento da subjetividade dos indivíduos, conduzindo-os para além da imediatez da vida cotidiana e conectando a subjetividade individual ao drama histórico da construção da liberdade e da universalidade do gênero humano. (2016, p. 54).

Desta forma, o corpo cotidiano, inculturado ou aculturado, quando trabalhado dentro das artes, por natureza se tornará um *corpo mutável*, não no sentido físico e anatômico, mas em um sentido subjetivo, artístico, expressivo. Suas estruturas e suas funções são sempre colocadas em causa ou reforçadas quando utilizadas como objeto de discussões e reflexões de si e do outro provindas do fazer artístico.

Finalmente, todo treinamento, estudo, busca por autoconhecimento do ser corpo, para o atuante, ocorre no intuito de garantir, ao seu *eu corpo*, uma memória. Memória esta que seja viva, orgânica e por vezes é impulsionadora para si próprio.

Em meu trajeto como ator , recorro à memória como um dos alicerces da criação em qualquer processo de que participo, quer essa memória seja de uma vivência minha, quer seja da observação do outro. Por vezes elas se misturam com a imaginação, ou com vontades não sanadas e até mesmo com escolhas não realizadas, garantindo-me outro tipo de matéria para a criação, o devaneio. Esta palavra carrega para mim um sentido único para entender um dos estados e extensões do corpo, pois ela carrega a potência da ludicidade entre consciente e inconsciente trabalhando juntos e me levando a um estado onde memória, desejo, sonhos e objetividade se misturam, assim como para Bachelard (1988, p. 55): “[...] E, no livre devaneio, eles falam para se confessar mutuamente os seus desejos, para comungar na serenidade de uma dupla natureza bem entrosada. Nunca para se combater [...]”.

Entender-me consciente e inconsciente como corpo contribui fortemente para eu potencializar as capacidades criativas. Nós, atores e atrizes, estudamos, preparamo-nos e desenvolvemos nosso fazer teatral por meio de técnicas e poéticas que corroboram para o processo criativo em curso, mas existe um momento onde a entrega à criação só pode ser feita se nos lançarmos no abismo imagético que a arte nos proporciona. Por vezes fazemos isso inconscientemente, e temos um resultado satisfatório aos olhos do diretor, dos colegas de elenco e do público. Mas como fazer isso de forma consciente? Como despertar e se lançar nesse abismo, propositadamente, sem nos perdermos em meio às técnicas, vícios e amarras que o corpo vai adquirindo?

Constantin Stanislavski nomeia essa relação encontrada no processo criativo como “superconsciente”:

[...] essas leis naturais [da criação], perceptíveis pela consciência, são necessárias a todo artista, pois só por meio delas ele pode libertar seu dispositivo criador superconsciente, cuja essência permanecerá sempre secreta ao homem. Quanto mais talentoso é o artista, maior e mais misterioso é esse segredo e mais necessários são para ele os métodos técnicos da criação, perceptíveis à consciência para reagir diretamente sobre os esconderijos da superconsciência, a fonte da inspiração. [...] O ofício do ator ensina como entrar em cena e representar. Mas a verdadeira arte deve ensiná-lo a despertar conscientemente seu “eu” criativo subconsciente, para [acionar] a sua criatividade orgânica superconsciente (STANISLAVSKI, 2012, p. 168, ênfases originais).

É esse campo obscuro que Stanislavski nomeia “segredo” que esconde uma outra face do vínculo *eu corpo* dentro do fazer cênico teatral. Acredito que a relação desta atmosfera perpassa uma relação fenomenológica do corpo com a cena. Ou seja,

trata-se de uma relação que se dá no momento, na experiência e na troca despertada no fazer entre atores e público.

Entendendo o meu/eu corpo como ser não objetificado, que é essência das transformações e desenvolvimento da capacidade criativa, que se vale do consciente e inconsciente para mergulhar em um abismo de criações provido pela arte.

Mas, ainda assim, acredito ser necessário buscar compreender um pouco mais de como eu mesmo percebo essa relação entre corpo do ator em um fenômeno cênico. Este corpo adquire uma dimensão não convencional, onde se torna a evidência maior da ação por meio do domínio de suas capacidades expressivas.

Quando colocado em evidência para mim, o *eu corpo* é sujeito, é parte do meu ser, é matéria-prima para a criação cênica, mas quando colocado em evidência para o outro, ele se torna ponto de referência, e dessa relação fenomenológica guiada pela percepção do eu e do outro, o corpo se transfigura de corpo como sujeito, que vive, que sente, que age, para o corpo metaforizado como obra artística, que expressa, que reflete, que comunica e liga o espectador ao universo subjetivo da cena. Afinal, se é uma “obra artística” percebida por outrem, precisa, necessariamente, ser objetificado. Eu não posso ser obra artística a mim mesmo, afora quando objetivo o eu corpo, tornando-o meu corpo, o que me faz alterar o sujeito de eu para mim e de eu para o espectador ou colega de cena.

No próximo tópico, buscarei refletir um pouco mais sobre com se dá essa relação de corpo como sujeito e corpo como obra artística.

## **1.2. O corpo como obra artística**

A necessidade de representar e entender o corpo humano dentro das linguagens artísticas vem desde os períodos mais primitivos da convivência social da nossa espécie. Os registros mais antigos são as pinturas rupestres encontradas nas paredes de cavernas que datam milênios de distância entre nossa época e a de suas criações. Nestas pinturas, o corpo humano já era representado por meio de riscos, símbolos e formas com o objetivo de comunicar ou registrar determinadas práticas e métodos de caça, obtenção de alimentos diversos, ou mesmo apenas representar a si e seus semelhantes.

Mas, no exemplo apresentado, no último parágrafo do subitem 2.2., o corpo ou a figura do mesmo é utilizada como elemento que compõe uma obra de arte, podendo servir, também, como suporte ideológico, físico e abstrato para a criação desta. E



quando o corpo é a própria obra de arte? Ou quando ele é a matéria-prima a ser esculpida e transformada em linguagem artística? Quando este corpo é o motor da criação e execução da experiência estética/poética proposta ele é a obra de arte?

Para refletir sobre este questionamento, recorro ao livro *“O corpo como objeto de arte”* de Henri- Jeudy. Mas tal como Deleuze (1987) explica (durante a conferência proferida no Mardis de la Fondation) quando fala sobre “O que é o ato de criação” uma ideia é tida dentro de um determinado fazer, ela “ já está destinada a este ou aquele domínio”. Portanto, o que pretendo é arguir sobre os questionamentos detonados pelo texto de Jeudy, articulando-os com as práticas realizadas ao longo das vivências teatrais, é o pensar o corpo do ator sendo o principal elemento de trabalho na arte teatral, pois estes são os domínios nos quais venho nutrindo minhas ideias e experiências estéticas.

Jeudy inicia o texto trazendo o assunto de artistas urbanos que se transformam em genuínas estátuas vivas postas nas praças, avenidas e parques de várias cidades. Permanecem imóveis durante horas sem executar nenhum gesto ou ação a ponto de “revelar a sua humanidade viva” (2002 p. 11); seu único gesto possível é o piscar dos olhos ou quando alguém deposita uma moeda ou valor no espaço destinado à contribuição pelo seu trabalho.

Como ator, entendo as grandes dificuldades que o corpo encontra para exercer a expressividade em cena. É necessário que nós, atuentes, preparemos o corpo para que o mesmo tenha resistência, flexibilidade, reflexos, dentre outras características exigidas durante o momento da atuação. Em muitos casos, precisamos nos deparar com nossas próprias dificuldades e fragilidades a fim de superá-las e com isto alcançar um bom desempenho expressivo e cênico.

Se entendermos os artistas urbanos como estátuas vivas trabalhando com a atuação cênica, e, desta forma, colocando seu corpo em estado expressivo, podemos considerar quanto ao preparo que os mesmos submetem o corpo para alcançar tal estado de imobilidade. Com certeza estes devem despender muitos meses de treinamento e autodescobertas do corpo.

O que me provoca tamanha admiração nesta literal transformação do corpo em objeto de arte é exatamente a dificuldade presente para se alcançar um domínio e harmonia tão grandes entre corpo e mente. De fato, em alguns exercícios praticados em minha trajetória como ator, pude experimentar a posição de “abraçar a árvore”,

incorporada à na arte marcial chinesa *t'ai chi ch'uan*<sup>1</sup>. Esta consiste em permanecer imóvel na seguinte postura: braços levantados na altura do tórax com as palmas das mãos levemente direcionadas para o peito (como se abraçasse um tronco), joelhos levemente flexionados, coluna ereta e olhos fechados.

Obviamente tal posição não visa a uma representatividade ou expressividade cênica, mas condicionar o corpo. Dentro do que Barba (1983) fala sobre pré-expressividade, esta seria uma forma de trabalhar o corpo para conseguir alcançar um estado expressivo e vivo de forma que prenda a atenção daquele que o observa.

Não sabemos quais métodos os artistas urbanos usam para condicionar seu corpo para atingir tamanha resistência, mas outro exercício utilizado ao longo da disciplina nos aponta que a preparação neste momento pré-expressivo gera resultados proveitosos. Estes exercícios são as posições e movimentos do também do *t'ai chi ch'uan*.

Antes de exemplificar os resultados expressivos cênicos obtidos com a prática do *t'ai chi ch'uan*, gostaria de refletir sobre outro ponto do texto de Jeudy, quando este nos coloca frente a uma antiga e intensa discussão sobre a separação do corpo e ser através da seguinte fala:

Idealizamos a soberania do nosso próprio corpo decretando que não é um objeto, mas ele parece sempre destinado a se tornar um objeto. *Habeas corpus*, esse princípio consagra a ideia comum de que nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeitos do objeto que ele representa, o que faz persistir uma dúvida acerca de sua realidade. Será que experimentamos essa realidade quando nosso corpo é tratado como objeto ou quando cremos ser sujeito das sensações que o animam? ( 2002, p. 15)

A meu ver, a ideia de que a essência é guardada no corpo como se este fosse um recipiente, afasta o entendimento de que o corpo é também o ser. Não há, em plano de vivências sensíveis, uma separação de corpo, mente e ser, pois todos fazem parte do indivíduo. É neste sentido que penso na diferença entre os pensamentos de um *corpo como objeto* (que é posse de um ser: *corpo objeto*) e de um *corpo que se torna objeto de arte*. Este último é o resultado de um entendimento e domínio pleno do corpo expressivo relacionado com outros corpos, sejam eles atuantes ou espectadores. Isto é, o corpo que

---

<sup>1</sup> Elucidações operacionais, históricas e semânticas dessa prática psicofísica se encontram no blog do TAOLU Cultura Oriental, sediado em Brasília, DF, Brasil, a exemplo de: “*Zhan Zhuang* (pronuncia-se ‘Tchan Tchuang’) é um termo chinês que se refere a uma forma de meditação feita em pé, num estado de aparente imobilidade. É também classificada como uma técnica de *Chi Kung* estática. De acordo com o Mestre Jan Silberstorff, [...] o exercício do *Zhan Zhuang* “*serve para recuperarmos nosso estado natural. Aprendermos a nos direcionar apenas num sentido usando as ferramentas mentais, físicas e energéticas.*” Disponível em: <https://chenbing.com.br/quando-o-ceu-e-terra-se-conectam/>. Acesso em 22jan2019. Ênfases originais.

consegue ser ativado em sua totalidade de camadas externas e internas para o trabalho de criação artística, como Merleau-Ponty diz “Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte” (1994, p. 208).

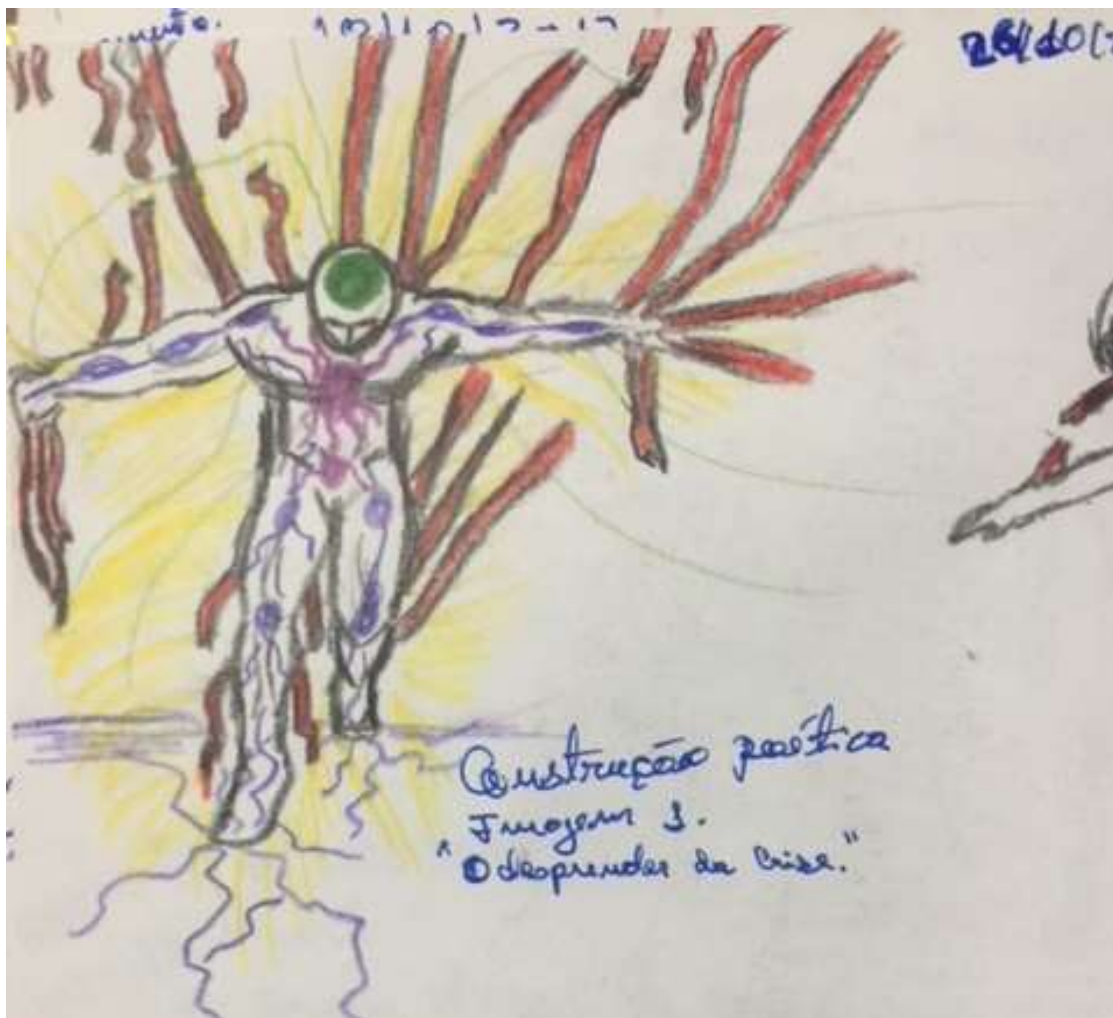
O próprio Henri-Pierri Jeudy assevera que “O corpo como objeto de arte é um estereótipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos” (2002, p. 17). Desta forma, chego ao enunciado, obtendo exatidão de “intenções e atos”, após ter deixada a completar-se a menção ao preparo do atuante por meio do *t'ai chi ch'uan*, à página 11 que esta arte marcial e meditativa contribuiu, a meu corpo, certo estado expressivo, peculiar ao percebido por mim, e em mim, durante a atuação cênica. Isto é, se, por um lado, o corpo se homogeneizava com minha identidade, sendo, com ela, uma e a mesma substância, por outro lado este mesmo corpo dela se separava, por vezes, galgando assim o estatuto de objeto, de obra de arte.

Além do condicionamento físico, as sequências e a dinâmica do *t'ai chi ch'uan* proporcionaram uma percepção da respiração, da transferência de peso e do desequilíbrio que o corpo pode dominar. Com frequência, fui percebendo também as dificuldades que tenho ao executar determinadas posições, movimentos ou até ações simultâneas que são detonadas por gatilhos diferentes.

Em uma das práticas, foi-me solicitada a criação de uma pequena cena tendo como base o corpo no espaço, podendo o mesmo interagir com outros corpos, mas sem necessariamente por contato físico. Inicialmente, busquei como indutor, para a construção da cena, uma imagem desenhada em um trabalho anterior, quando o diretor solicitou que desenhasse em um papel a minha percepção do meu corpo (figura 1).

Mas para aquele momento eu tinha apenas o corpo com a roupa que vestia e isso não me criaria possibilidades de contar com a ajuda de maquiagem, figurino específico ou qualquer tipo de adereço cênico que pudesse contribuir para o entendimento da situação ao qual queria expressar: um ser preso a várias amarras que se esticavam e o puxavam para trás e este tentaria caminhar para frente e para isto precisaria arrebentar as amarras (invisíveis) até conseguir sua liberdade.

**Figura 1** – Construção poética: o despertar da crise



**Fonte:** desenho e digitalização feitos pelo autor  
(imagem digitalizada retirada do caderno de pesquisa, 2018).

Já que não poderia contar com adereços cênicos, o corpo teria de assumir todas as dimensões expressivas que garantissem a comunicabilidade da cena, logo o corpo teria que se objetificar em obra artística e, para isso, fez-se necessário a percepção de um “se mágico” stanislavskiano (1936) como seria se estivesse realmente preso, quais músculos se tencionariam, onde seria exigida mais força e quais sensações percorreriam pelo ser ao longo da ação. Segundo Kusnet “Stanislavski chama este *SE FOSSE* de mágico, porque ele quase que automaticamente desperta a *VONTADE DE AGIR*” (1987, p. 38, ênfases originais).

Foi aqui que todo trabalho desenvolvido anteriormente com o *t'ai chi ch'uan* possibilitou a percepção e domínio destes pequenos e singelos detalhes. A respiração, as tensões, a transferência de peso a cada passo e a força desprendida para expressar as amarras se fizeram perceptíveis. O corpo se tornou vivo e expressivo, se tornou arte, ao

mesmo tempo em que se tornou objeto de arte, sem artifícios externos. Em outros termos, o *eu corpo* se miscigenava com o *meu corpo*.

Essa breve reflexão as experiências vividas na prática teatral, se resumem em uma emissão alusiva: “O corpo poderia ser desde sempre o objeto de arte por excelência.” (JEUDY,2002, p. 13). Permito-me acrescentar, aqui, reiterando o paradoxo *eu corpo* e *meu corpo*, que não entendo este “objeto” como algo desprovido de *anima*<sup>2</sup>, mas como a metaforização do corpo em obra de arte, em agente da ação de comunicar e expressar, além de elemento central para a percepção da realidade cênica.

Buscando refletir mais e aprofundar-me no que é este corpo, agora sujeito e objeto artístico, trarei a visão de alguns dos grandes responsáveis pela tomada de consciência de nós atores frente ao fenômeno da atuação, tendo o corpo como centro das transformações e discussões que se fazem presentes em nosso trabalho.

### **1.3. O corpo presente no teatro.**

Sabe-se que são diversas as metodologias de treinamento e formação do ator, e que o investigar desta arte é plural, ainda que a história do teatro deixe uma leve impressão de que existiam formas dominantes em um determinado período. Inúmeros relatos, textos e testemunhos de atores, em diversas épocas, provam que o trabalho do ator sempre foi direcionado de acordo com o seu encenador. No que se diz respeito à atuação, encontra-se uma multiplicidade de linguagens teatrais que por sua vez chamam nossa atenção para técnicas de interpretação diferenciadas.

Stanislavski, Meyerhold e Grotowski foram diretores e encenadores com poéticas teatrais ímpares; porém, uma forte característica comum definia seus trabalhos: preparavam e formavam seus próprios atores dentro de suas metodologias e treinamentos específicos, guiando a concepção e criação de suas obras cênicas sempre pelo ator. Isto porque, para eles, o ator é a principal engrenagem que move esta grande máquina que é o teatro. É o responsável pela personificação da obra artística e da sua transmissão ao público. Não por acaso, o corpo é colocado no centro da maioria dos estudos derivados dos ensinamentos destes teatrólogos, tendo em vista que os principais ocorridos se passam, se vivem e se transformam cenicamente no corpo do ator

---

<sup>2</sup> Termo oriundo do Latim, cujo significado é “sopro, alma, espírito”. In: **GLOSBE**: dicionário latim-português. Disponível em: <https://pt.glosbe.com/la/pt/anima>. Acesso em 22jan2019.

No Século XX, houve um grande esforço para se constituir uma técnica onde o treinamento do ator se voltasse a uma busca artística, criando uma integridade com o modo de vida. Também se percebe que o desenvolvimento dos estilos de interpretação começa a atrelar-se sempre a uma pesquisa cênica, quando encenadores/professores dão-se a buscar, na pedagogia, metodologias novas que facilitem e ajudem no desenvolvimento do trabalho *atoral*<sup>3</sup>.

Ainda que todos estes estudos estejam voltados para o treinamento e a formação dos atores há mais de um século, existe uma zona que quase sempre é posta em causa, e mesmo revogada, para que a técnica se sobressaísse e o ator alcance sua maior eficácia em cena. Esta zona é o talento, aquilo que criava uma grande diferenciação do trabalho dos atores, algo de natureza diferenciada.

Na página 9, vimos que no início de sua saga artístico-pedagógica, Stanislavski nomeia essa zona de “superconsciente”, um ‘segredo’ tendo suas dimensões proporcionais ao dito talento, algo inalcançável, acessível a eleitos seja lá por qual soberania; no entanto, como necessário foi, ao mestre russo, passar por termos de sofrível aplicação prática antes da sistematização de suas propostas de treinamento, ao fim ele chega ao método das ações físicas, arredio em seu estúdio, trabalhando junto a não-atores. Entretanto, penso que este “segredo” pode ser apropriado por parte do ator, quando o mesmo toma consciência daquilo que vivência antes e durante a ação cênica, para depois refletir e se apropriar. É possível dominar o talento e se apropriar deste segredo?

Passo a refletir sobre o trabalho do ator tentando entender um pouco mais sobre o que seria o esse segredo dentro da atuação. Com este fito, trago uma breve explicação sobre o trabalho de três grandes diretores de teatro, os quais foram de grande importância para a evolução do trabalho do ator, sobretudo na elaboração, pesquisa e intensificação do treinamento, assim como no desenvolvimento do ensino da atuação nas escolas de teatro no mundo ocidental.

Para iniciar breve estudo sobre os encenadores e seus métodos de atuação, proponho também certa análise ponderativa sobre a principal ferramenta – termo por si paradoxal, acorde o que temos visto, pois que meio e sujeito, dispositivo e agente – de trabalho do ator, defendido como sendo o corpo, articulando-o com alguns conceitos de

---

<sup>3</sup> Tipo de trabalho que envolve todos os processos de treinamento e preparação do ator

sua identidade no teatro e na filosofia. Ressalto que, aqui, o termo ferramenta não se refere a um objeto, e sim a um centro da experiência e tomada de consciência frente ao fazer da sua arte, como nos aconselha, por eliminação de outras matérias, Eugenio Kusnet:

Procurando chegar a essência do teatro por eliminação progressiva dos elementos. Sem qual deles o teatro não poderia existir? Sem prédio, sem palco? Claro que pode! Basta que se façam espetáculos ao ar livre. Sem cenário, sem iluminação? Pode! A natureza nos dá, às vezes, esses elementos em formas mais ricas do que a que pode ser conseguida em teatro. Sem música? Claro. Ela nunca foi essencial no teatro falado; ela é útil mas não indispensável. Sem texto fixo? Por que não? As falas podem ser improvisadas como em teatro 'Happening'. Sem diretor? O ator pode auto dirigir-se. E Sem ator? O que poderia substituí-lo? O ator, o homem que vive, que pensa, que sente e o único elemento de teatro absolutamente indispensável. Todos os outros elementos, embora sejam de imensa utilidade, não são mais do que satélites desse "sol" do teatro que é o ator. E finalmente, podemos perguntar: poderá o teatro existir sem espectador? Não! A razão da existência do teatro é exatamente a sua comunicação com o espectador. É assim e só assim que eu entendo o teatro (1987, p. 04, ênfases originais)

A partir desta afirmação de Kusnet, entendemos o porquê de muitos pensadores e fazedores de teatro dedicarem seus estudos e treinamentos ao entendimento e melhoria do trabalho *atoral*. A grande finalidade de todo e qualquer trabalho teatral é chegar a um momento de contato com público. E tal contato se dá através da relação presencial entre estes dois elementos primordiais do teatro: o corpo do ator e o corpo do espectador.

Ainda hoje, conferimos diversificadas técnicas de atuação já desenvolvidas, avançadas e disseminadas por várias partes do mundo, todas envolventes do corpo, precipuamente. Podemos ver atores com o mesmo tipo de treinamento, com as mesmas formações e experiências cênicas, terem resultados completamente distintos no palco. É como se existisse uma aura que prende a atenção do espectador e o faz dar mais ou menos importância ao ator, dependendo do nível de conexão que se estabelece entre ambos. Para alguns atores, esta aura está dilatada de tal forma que, mesmo estando parado na cena, este artista puxa os olhares para si, por vezes ofuscando, pela ótica do espectador, o trabalho de outros atores.

Por exemplo, quando vamos ao teatro e assistimos a uma peça onde podemos ver um ator atuando em determinado papel, somos arrebatados pela força, vivacidade, alegria e outras emoções que este nos tenha causado. Saímos do teatro dizendo "Nossa como aquele ator interpreta bem". E então temos a oportunidade de assistir à mesma peça, mas com um elenco diferente, feita de forma diferente ou até mesmo igual.



Assistimos a outro ator atuando no mesmo papel. Podem ser atores com a mesma formação, com a mesma base de atuação e até com o mesmo nível de experiência dos palcos, mas nós ainda assim vamos identificar diferenças e, por consequência, a experiência relacional de ator e espectador será completamente diferente.

O que seria esta aura? O que se passa no corpo de um ator durante o momento em que está atuando, que proporcionaria a capacidade de prender a atenção do público e fazê-los compartilhar da realidade vivida naquele momento? Muitos encenadores procuravam a resposta para esta mesma pergunta, mas lógico, sempre com o objetivo de usá-la para incrementar suas linguagens teatrais e fortalecer seu fazer-teatro.

Ainda o início do séc. XX, para o ator, diretor russo Constantin Stanislavski, começando sua pesquisa, a resposta estava em uma série de ações e emoções de que o ator poderia tomar conscientia, dominar e utilizar em cena. Tendo em vista que, para este diretor, o teatro deveria ser uma ferramenta de comunicação que, por meio da verdade imaginária, se mostrasse a realidade objetiva, criando uma ilusão que mergulharia o espectador em um mundo fictício, fazendo-o acreditar na vida e espírito humano da personagem,

Ele [Stanislavski] buscava a verdade no palco, como sinceridade total, como autêntica vitalidade. O ator não deve “parecer” o personagem que representa. O ator deve ser o que representa. Essa é a palavra chave: ser, tornar-se unidade, indivíduo, in-divíduo, não-dividido. Ele odiava no teatro “o teatro”, os signos mecânicos de um sentimento ausente. Segundo suas próprias palavras: “O teatro é meu inimigo”. Igualmente seu inimigo era o ator, o homem que mostrava exteriormente o que não sentia interiormente. Queria chegar a um estado criativo, no qual o ator estivesse animado por uma concentração total de toda sua natureza moral e física. (BARBA, 1991. ênfases originais)

Então, a partir de observações, entrevistas, treinamentos e laboratórios com os atores de sua companhia, o mestre do teatro russo iniciou o desenvolvimento de um sistema de treinamento para atuação que proporcionasse ao ator a possibilidade de adquirir esta capacidade de prender a atenção do público, que ele não dependesse desta aura ou talento e sim da força interna. Tal sistema mais tarde receberia o nome de *O Sistema*.

Esse treinamento consistia em proporcionar, ao ator, ferramentas de manipulação emotiva, quase que psicológica, onde o mesmo conseguisse ter uma gama de possibilidades para ativar a inspiração, visto que para Stanislavski o corpo refletia as sensações interna do ator, que por sua vez, emprestava sua matéria (corpo) e emoções



para a personagem que estava interpretando, ou seja, o desencadear da ação dramática partiria de dentro para fora do corpo, por meio de memórias emotivas que nosso subconsciente guarda.

No trabalho o ator deve sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade (...). A arte começa quando não existe papel, existe somente o “eu” em uma dada circunstância da peça (...). O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles. (STANISLAVSKI apud FERRACINI, 1992, p. 62)

Dentre os discípulos de Stanislavski, surge uma voz que se levanta contrária ao pensamento do mestre naquele período. Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940) tinha outra ideia de teatro e por vezes entrou em conflito com o seu professor. Para ele, o teatro deveria estimular o espectador a decodificar, refletir sobre a realidade e meio social através de confrontos com signos postos em cena, deixando de ser um elemento passivo no espetáculo.

Seguindo este ideal, Meyerhold se separa de Stanislavski, iniciando seu próprio estudo e aprofundamento em um novo método de treinamento para o ator, método este que ele nomeou de *Biomecânica*. Neste treinamento, o ator transformava seu corpo em uma espécie de marionete que não se separa, em hipótese alguma, da mente, colocando em primeiro lugar o controle sobre estes dois. As capacidades físicas e motoras dos seus atores eram elevadas a dimensões acrobáticas, buscando a precisão por meio do seu material técnico. A ação ganhava significado pela intenção e espaço, o que se intensificava com o uso de enormes estruturas complexas e móveis utilizadas como cenário, possibilitando inúmeras movimentações do ator pelo palco e, por conseguinte, inúmeras interpretações por parte do espectador. Para Meyerhold, o desencadeamento da ação era o contrário daquilo proposto por seu mestre, isto é, de fora para dentro; logo, a memória seria do próprio corpo, cujos impulsos externos mobilizavam a ação dramática emotiva. Seu teatro era menos realista e mais simbólico, mas sendo ainda uma arte, por excelência, do ator :

O movimento está subordinado às leis da forma artística. Em uma representação, é o meio mais poderoso. O papel dos movimentos cênicos é mais importante que qualquer outro elemento teatral. Privado de palavra, de vestuário, de bambolinas, do edifício, o teatro, com o ator e sua arte de movimentos, os gestos e as interpretações fisionômicas do ator informam o espectador sobre seus pensamentos e seus impulsos; o ator pode transformar em teatro qualquer tablado, não importando onde nem como, abstendo-se dos

serviços de um construtor e confiando em sua própria habilidade. É preciso tratar da natureza específica do movimento, do gesto e da interpretação fisionômica[...] (MEYERHOLD, 1942, p. 75)

Um exemplo muito comum que expressa o choque entre ideais destes dois grandes encenadores é: em a uma cena onde a personagem fugia de um assassino, com muito medo, até que entrava em desespero. A resposta de Stanislavski, à época, seria: “Sinta o medo e corra”. Meyehold diria “não, corra até sentir medo e desespero”. Mais tarde, quase ao final de sua vida e já após a morte de Meyehold, Constantin Stanislavski iria aceitar que realmente o despertar da ação dramática não se dava apenas de um processo interno para o externo, mas também do externo para o interno, isto é, através de impulsos das memórias físicas. Isto é, o corpo guardava a ação dramática e poderia despertá-la pelo movimento intencionado (com intenção), comprometida, do começo ao fim, com o copo, com a mecânica do bios. Então o mestre do teatro realista acaba incorporando a Biomecânica em seu sistema de treinamento, dando origem ao *Método das Ações Físicas*.

Já quase ao final de sua vida, Stanislavski revisa e até contrapõe alguns de seus conceitos desenvolvidos ao longo de tantos anos de pesquisa. Nesta fase, o diretor russo já entendia que o subconsciente não pertencia ao universo objetivo da ação e racionalidade técnica; logo, o ator não poderia exercer controle absoluto sobre aquilo que estava oculto neste abismo, como atesta seu entusiasta e ator Vassíli Toporkov (1889-1970):

Quando nós lhe lembrávamos de seus primeiros métodos, ele ingenuamente pretendia não entender do que estávamos falando. Uma vez alguém lhe perguntou: O que é a natureza dos “estados emocionais” do ator em cena? Konstantin Sergejevich olhou surpreso e disse: “Estados emocionais” ? O que é isto? Nunca escutei falar. Não era verdade, esta expressão foi usada pelo próprio Stanislavski. (TOPORKOV apud FERRACINI, 1992, p. 64. Ênfases originais).

Entretanto, o encenador não negava que ainda fosse possível se entregar ao momento efêmero e singular da criação. Fosse em sala de ensaio, ou já na troca direta com o público, o ator poderia ainda assim se deixar viver o impulso criativo. Sobre isso, o mestre do teatro realista disse:

Viver o seu papel não representa o momento principal da criação, [...] mas é apenas um dos estágios preparatórios do trabalho artístico posterior. [...]Muitas vezes [tais atores] têm uma técnica brilhante, e conseguem dar conta de um papel sem [...]nenhum desgaste e esgotamento nervoso; [...]em

geral, pensam que é insensato sentir. Esse tipo de arte é menos profunda e bela, a sua eficácia é mais imediata do que verdadeiramente poderosa; nela, a forma é mais relevante do que o conteúdo [...] Os sentimentos humanos delicados e profundos não se sujeitam a essa técnica. A arte de representar requer perfeição, para que continue sendo arte (STANISLAVSKI, 1997, p. 15).

Acredito que a perfeição citada por Stanislavski não se refere ao preciosismo na atuação e na excelência na utilização das técnicas por ele criadas, mas a uma entrega total ao estado criador onde o corpo tenha suas memórias (em suas mais diversas manifestações) dilatadas e transformadas em vida, e que isso tudo seja guiado pela tomada de consciência do ator frente a tantos estados e experiências, tornando-as saber e com isso em vivências.

No método das ações físicas, ao ator caberia não se expressar apenas por algo subjetivo como emoção, mas por ações que guiassem o desencadear da situação juntamente uma intenção que gera um significado. Segundo Renato Ferracini, a memória, que antes era emotiva, passou a ser chamada, pelo próprio Stanislavski, memória corpórea (1998, p.64). Mas, ainda que designe essa memória como sendo uma memória do corpo, entendo que ele se refere ao estado que o corpo adquire ou fica ao ser afetado por uma determinada emoção. Tal estado pode ser entendido frente a tomada de consciência de suas implicações no próprio corpo e com isso ser reproduzido ou retomado mesmo sem necessitar da emoção específica que o gerou.

A memória corpórea guia o corpo sem precisar mergulhá-lo no sentimento subjetivo de algo ruim, de algo feliz ou de algo que cause irritação. Ela nos garante o domínio sobre a ação por meio da percepção do estado e não da situação. Eu, por exemplo, ao buscar o choro em cena, não parto de um pensamento triste (ainda que em alguns casos estes acabem se misturando à situação), mas de uma tensão criada no maxilar, no olhar e no diafragma. Estas pequenas mudanças musculares despertam uma memória de choro, e conseqüentemente as lágrimas caem, e quando contaminadas com a situação dramática estabelecida na cena, o significado do choro aparece tanto para mim como para quem testemunha.

O método das ações físicas foi um dos pontos iniciais dos estudos do polaco Jerzy Grotowski que, assim como muitos outros encenadores, procurava uma forma de potencializar o trabalho do ator. Por muito tempo, Grotowski foi tido como o sucessor

de Stanislavski no que se diz respeito ao treinamento do ator. Ele próprio dizia ser fascinado e obcecado pelos ensinamentos e método deixados por Stanislavski

Os atores pensavam poder organizar seu papel através das emoções e Stanislavski por muitos anos de sua vida pensou assim, de maneira emotiva. O velho Stanislavski descobriu verdades fundamentais e uma delas, essencial para o seu trabalho, é a de que a emoção é independente da vontade.<sup>4</sup>(GROTOWSKI, 1988)

Com essa constatação, Grotowski passa a chamar a memória corpórea de memória muscular. Mas ele foi além disto. Para ele, as sensações e memórias físicas poderiam ser utilizadas para organizar um papel, assim como as emoções o foram, no início, para Stanislavski. Ele insistia que tanto os atores como o espectadores pudessem compartilhar o mesmo espaço, não só no sentido físico espacial, mas no sentido do local referente àquele momento experienciado, e ali presentificado em sensações e sentimentos.

Decerto, esse lugar seria diferente de pessoa a pessoa, consoante o fato de que cada espectador enxerga o mundo de forma diferente; contudo, o ator, com sua presença, mediará o espaço comum a ele e ao espectador, proporcionando, a ambos, experiência, sensações e sentimentos, proporcionando aquilo que o diretor polonês considerava como sendo “A essência do teatro é um encontro” (GROTOWSKI, ano 1987, p. 48)

Entendo que Grotowski acreditava que a presença cênica do ator independia, ao menos precipuamente, do texto ou das “circunstâncias dadas” (STANISLAVSKI, 1989, p. 47) postas em palco a partir do entendimento cognitivo do texto dramático escrito, e que o espaço ocupado pelo ator, i.e. o espaço presente onde o ator atuava, estando nele inserido e a ele demarcador, não contemplava o espaço que o público interagiria com suas percepções sobre o expressado em cena. Com este ideal, ele intensificou seu treinamento a um nível de exigência absurdamente alto, onde os atores labutavam por atingir refredida, no parágrafo anterior, presença cênica, através intensas atividades físicas, com horas de trabalho contínuo.

Para ele, existia uma linha de que limitava o corpo do ator. E esta linha só se rompia após a exustão o cansaço. Por meio da repetição, os atores tornavam seus textos

---

<sup>4</sup>Palestra proferida por Jerzy Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália) em junho de 1988. Disponível em: [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_grot.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html) , acesso em 15 de Dezembro de 2019

e ações em hábitos, de uma forma onde eles não precisariam preocupar-se com estes elementos e poderiam dedicar sua atenção para relembrar as sensações e despertar a memória física, reexperienciando um espaço presente passado. Sendo assim, para Grotowski o corpo do ator não era apenas uma ferramenta de trabalho, dada a condição de o corpo ser memória e vida. Aqui, tem-se a ativação do corpo holóloga à materialidade da memória, sem bloqueá-la com desejos impelidos pela vontade consciente – experimentados e comprovados, por Stanislavski, ineficazes –, voltados ao racional controle da emoção.

Ele acreditava que o teatro deveria ser “pobre”, não no sentido apenas material, mas no sentido em que o corpo do ator deveria estar livre de presilhas e amarras criadas pelas convenções teatrais tradicionais. Esta preocupação com o corpo despido de amarras o fez criar uma relação transcendental com o teatro. Para ele, as fórmulas e métodos de interpretação também se tornavam presilhas das quais o ator deveria se desfazer ao buscar o que ele nomeava de “ato total” (GROTOWSKI, 1987, p. 97), um estado de entrega onde o ator pudesse entregar todos os seus atributos psicofísicos, desde os mais intuitivos até os mais racionais.

Dessa forma, o ator ao tentar chegar ao “ato total”, buscava superar todos os obstáculos que o prenderiam e isso o garantiria uma metodologia pessoal direcionada a criar técnicas interpretativas que sanassem as dificuldades de suas realidades individuais. Porém, ainda assim, isso não seria um método, mas sim um modo de vida que o próprio Grotowski dizia ser opcional, porquanto.

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, porque isso só conduzirá à estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminem de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. Se desejam fazer esse tipo de coisa – ginástica ou mesmo acrobacia – façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações. (GROTOWSKI, 1987, p. 186).

A partir de um determinado momento, Grotowski fechou as portas do seu teatro e criou o teatro laboratório, onde o processo de construção e pesquisa do trabalho cênico era o foco mais importante, e não o espetáculo em si. Então o corpo do ator adquiriu para Grotowski, uma dimensão ritualística de troca conjunta e pesquisa contínua. Ele

finalizou seus dias trancado junto a seus atores desenvolvendo pesquisas que se estendiam além do fazer teatral, mas que continuam somando fortemente para todos nós que nos enveredemos pelos estudos do trabalho e da arte do ator.

Encontro forte familiaridade com o legado deixado por este artista, principalmente na relação do corpo como elemento central das articulações do trabalho do ator.

Renato Ferracini explana isso de forma pertinente, quando fala sobre o legado de Grotowski:

[...] a palavra interpretação (no sentido de intérprete do texto literário) veio perdendo espaço à medida em que o ator, cada vez mais, passa a ter domínio de sua arte. Cada vez menos ele está atrelado ao texto literário e/ou dramático e cada vez mais vai encontrando parâmetros objetivos de articulação de seu corpo e sua alma, sem a necessidade de uma personagem. Cada vez menos vê-se “perdido” com a falta de técnicas objetivas que permitam seu corpo articular seu fazer teatral e cada vez mais encontra ferramentas para que essa articulação seja realizada [...] (FERRACINI, 1998, p. 74, ênfases originais)

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa e de construção da obra poética cênica ora desenvolvida por mim que serão apresentados na próxima sessão deste trabalho, se encontram fortemente com este processo de auto descobertas e tomada de consciência realizados a partir da prática, do fazer, do corpo. Assim como Grotowski, eu não acredito que estes, sejam uma formula ou método a serem ensinados, mas servem como estímulos e impulsos que me orientam ou propulsionam a reagir criativamente frente ao meu trabalho como ator.

Podemos perceber que estes grandes encenadores tinham várias diferenças no seu ideal sobre o teatro, mas todos tem um ponto em comum quanto a sua preocupação principal, o corpo. O corpo do ator é o principal responsável por tudo que acontece em cena, é ele quem tranforma o espaço, quem cria atmosferas, que envolve o espectador e que transcende o plano comum do espetáculo.

Então, sugere uma outra questão que norteia esta busca por um corpo cênico cada vez mais eficaz, com controle psicofísico por parte do atuante, e por uma maneira de entender o que seria o talento, segredo, áurea, presença ou vigor que determinados atores (ob) têm. Isso posto, lança-se mão de escolha de caminho filosófico que dê conta

de responder, tal e qual uma luz sugestiva, à pergunta exala em irrequieta reincidência: o que é o corpo?

#### **1.4. Opção de um entendimento do corpo na filosofia**

O corpo humano é um lugar de questionamento, pressupõe reflexões e levantamentos de dúvidas, mas muitas são as discussões relativas ao corpo humano e sua identidade social, orgânica e individual. É fato de que nosso corpo nos faz perceber o mundo. Logo, é através do corpo que nós reconhecemos nossa existência. Mas, o que seria nosso corpo real? Esta pergunta surge com o nascimento da filosofia e ao longo da história apareceram várias tentativas de respondê-la.

Para muitos o corpo não se trata apenas de um organismo vivo, mas sim de um conjunto de identidades. A identidade corporal seria também fruto das relações interpessoais do meio em que se vive e ainda, ela não se prende aos limites do corpo, ela também é o resultado de tudo aquilo que o corpo toca ou que suas ações afetam e também, daquilo que toca o corpo.

Para Platão a alma não pode ser se não, imortal e é tudo aquilo que move o corpo. Quando se acaba a alma, acaba o corpo, pois se extingue aquilo que o move. Para ele, a alma é imortal, mas o corpo continua sendo da terra, algo sólido do qual a alma toma posse, sendo assim, ela se atrela ao corpo e no momento em que ela se apodera do corpo ela torna-se limitada. Então, o corpo torna-se o cárcere da alma, seu túmulo. O nascimento do corpo é a morte da alma que se torna uma espécie de prisioneira do corpo já que ele a limita. A alma ganha sua libertação a partir do momento em que o corpo morre. Então para Platão, o corpo é desta estranha presença, desta alma imortal e por princípio de limitação é o cárcere desta alma.

Para Merleau-Ponty não há apenas pessoa interior, a pessoa está toda na relação do exterior com interior (1999, p.95). O meu eu como corpo é como todo o mundo e sozinho não sei quem sou, pois é através do contato com o mundo que sei quem sou, é quando experimento momentos de plenitude, sentindo o outro como quando estamos apaixonados, neste momento conseguimos através do outro, sentir fortemente quem somos, assim como percebemos o nosso corpo a partir do espaço que está inserido. Mas, como percebemos este espaço? Merleau-Ponty nos apresenta duas formas de como perceber o espaço:

- A Intelectualista: Tudo está no sujeito, à percepção do espaço é tudo aquilo que ele constrói intelectualmente. Logo o espaço é construído pelo sujeito (1999, p. 280)
- A Empirista: Tudo que é explicado pelo mundo, se percebe o que é o espaço como forma de um objeto ao lado do outro (1999, p.279).

Mas, para este filósofo, nenhuma destas duas respostas está certa. Para ele, o espaço já está lá e não se pode percebê-lo como objetificado ou intelectualizado (ou seja, construído ou pensado, respectivamente). Portanto, a partir do momento que o sujeito enquanto corpo experiência esta realidade, conhece o espaço primeiramente como vivido, esclarece, este sujeito passa a perceber o mundo.

Ainda sobre o corpo, Merleau-Ponty (1999) acredita que este é um princípio de misturas. Ele, o corpo, parte deste princípio começando pelo hábito, que seria o resultado de várias experiências repetidas, isto é, através da repetição o corpo ganha autonomia sobre uma determinada ação e esta já não passa mais pelo crivo do *pensar – executar* e seria executada em imediato, como quando vamos nos sentar em uma cadeira. Então, o exercício do hábito corporal evoca um princípio de expansão do corpo.

### **1.5. O corpo presente do ator, do espectador e suas individualidades sombrias.**

Com as colocações destes filósofos, podemos perceber melhor, dentro do teatro, aquilo que Stanislavski, Meyerhold e Grotowski acreditavam ser a matéria prima do trabalho dos atores: o corpo. Este é o elemento fundamental da obra teatral e é o principal responsável pelos efeitos e experiências que chegarão ao público.

O pensamento de transformação do corpo como obra artística parte de quatro fatores vitais.

O primeiro seria o interior, isto é, a emoção e experiências vividas pelo ator, sua identidade construída e dilatada ao longo de sua vida, sua memória emotiva guardada. O segundo como exercício do hábito, pois é por meio da ação que consigo ativar impulsos e memórias corporais, na medida em que a repetição traz para o ator a organicidade e domínio do texto e das ações na cena, o que o lhe garante concentrar-se no terceiro fator fundamentam, o *espaço presente* ou momento que este ator está presenciando, convidando o espectador a viver o *espaço presente* da obra teatral ali criada. O quarto e último fator é o espaço objetivo.



Quando se introduz o corpo, o espaço geométrico desaparece, deixa de existir neutralidade, o corpo é o ponto de referência principal dele mesmo, ainda que tenha o espaço objetivo (cenário, plateia, iluminação) e outros corpos (colegas de cena e espectadores), é da sua relação com o todo que o envolve e da percepção de si inserido nesse meio que ele se orientará.

Logo, se, na cena, todos os atos são desencadeados em função do corpo do ator introduzido um espaço, podemos concluir que para o espectador é apresentado um corpo diferente em dois aspectos: o corpo intensificado em evidências, ou seja, o corpo posto no espaço que por convenção é o foco e objeto de atenção do público, tendo sua presença expandida; o corpo intencional, aquele construído e posto em cena, ou seja, o corpo cênico, fruto de todo o processo de preparação. É um corpo extracotidiano que tem sua presença alterada em função da cena e subjetivado por meio do olhar do espectador; logo, é o corpo transformado em obra artística.

Todavia, ainda assim, o que seria essa zona (que alguns nomeiam de aura ou talento) que desperta no espectador um estado de atenção? O que teriam alguns tantos atores de diversas gerações, que levantam essa questão desde Constantin Stanislavski, em sua fase inicial dedicando-se a entender o talento e segredo, até os dias atuais?

Tendo como base tantos olhares e pensamentos sobre o corpo e o corpo do ator, vistos ao longo deste item, entendo, que tudo aquilo que é o corpo não é fruto de condicionamento apenas. Acredito que essa zona é onde se encontra a individualidade do sujeito e é nela que ocorre a alteração única do corpo. Esta inexplicável particularidade dar-se justamente pelo corpo encerrar em si, várias zonas de sombra, fruto das experiências individuais de cada sujeito. A imersão na realidade da cena é também a vivência de uma experiência individual que gera uma dessas sombras, sendo efêmera, mas ainda assim viva no corpo, quando este está entregue (de forma consciente) ao estado expressivo da atuação.

Essa sombra também se transforma devido a uma relação estabelecida pela vivência do mesmo espaço, onde cada um, tanto ator como espectador, na sua individualidade, tem uma apreciação de um espaço presente diferente. Penso ainda, que aquilo que o ator cria é um estado expressivo dedicado à atuação que é fruto da soma entre sua individualidade, do preparo do corpo e da apropriação das técnicas e do trabalho psicofísico exigidos para o trabalho.

O que foi desenvolvido pelos mestres do teatro pode ter dado, ao profissional da cena, uma gama de possibilidades de perceber e ativar estas zonas sombrias de seus corpos e com isto criar um elo com o público. Contudo, a percepção completada pelos sujeitos, ocorra serem ator ou espectador, pode enganar, pois não conseguimos perceber tudo em sua totalidade, sejam objetos ou ideias. Em virtude disso, nós temos sempre de reerguer, refazendo, aquilo que vemos, e esta proeza depende de si próprio, da nossa capacidade de reconstrução.

A minha realidade cênica é aquilo que existe mais aquilo que construo e experimento. Nossos sentidos são ferramentas de percepção, capazes de organizar e percorrer o espaço em sua profundidade. O espaço, por sua vez, é aquilo que sustenta o nosso sensorial. No palco esta é a relação, o espaço com aquele corpo intensificado em evidência. Ela permanece confrontada com a relação estabelecida pelo corpo intencional e o nosso olhar, que aqui não é significado como visão, mas sim com a percepção do corpo teatral. Em meio a esta grande mescla de corpos, espaços presentes, espaços físicos, percepções e individualidades que encontro o significado do *eu corpo* resinificado em sujeito e obra artística.

Mergulhado na fenomenologia, ciência já mencionada neste trabalho, e no fazer teatral, e com isto ampliando a percepção de mim e daquilo que sinto, que vivencio ou presencio, percebo que, a partir do processo criativo como ator, me possibilitei encontrar diversas formas de refletir sobre o que se passa comigo durante o estado de atuação.

Esta resignificação do *eu* em *mim*, de sujeito em objeto desvela novas etapas de reflexão, aludindo a épocas onde este corpo conhecia certas limitações e desconhecia outras. Percebo, ainda, outro fator que influencia diretamente em meu fazer teatral: este corpo envelhece, se transforma, adquire novas limitações providas pelo cotidiano, e encontra novos desafios a serem superados dentro da prática.

Este corpo que agora fala por meio deste trabalho se transformou e continuará se transformando. Ele certamente tem novas formas de perceber o mundo e a realidade na qual está inserido, e outras tantas formas de ler as realidades, cênicas ou não, que ele presencia. Alguns chamam esse processo de amadurecimento, outros chamam, simplesmente, de envelhecer. Eu vejo como uma possibilidade de pensar a arte pela qual sou tão apaixonado.

Como seria então revisitar o passado? Revisitar regressando por meio da memória, podendo observá-lo com a visão do agora, do presente. Revisitar podendo enxergar com o olhar to ator e pesquisador maturado, em relação ao que iniciou seus primeiros passos nos estudos teatrais, os processos criativos anteriores e a relação deste corpo mais com os elementos que o atravessavam e influenciavam.

A partir disso, abrem-se dobras para a percepção deste corpo no estado de atuação e, juntamente com isto, a esteira investigativa possibilita o encontro com novos processos metodológicos emergentes na prática da pesquisa e na tomada de consciência do próprio corpo em processos criativos do passado e do presente.

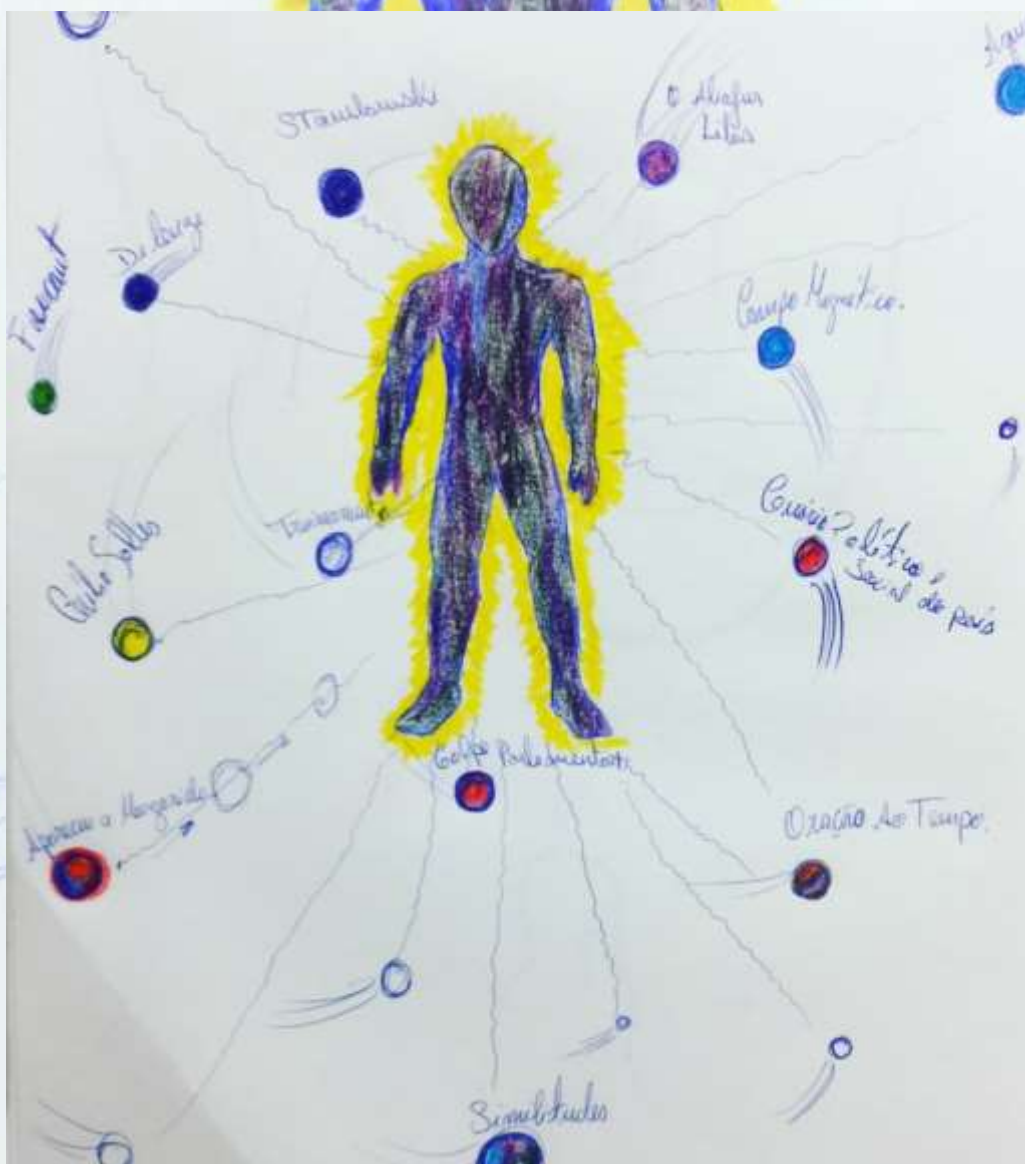
Na próxima sessão, apresentarei como o encontro com o devaneio e a organização do pensamento por meio de imagens poéticas desencadeou a construção de um processo metodológico da investigação, criação e escrita de um novo decurso poético guiado pelos *verbos-potência*, surgidos e feitores de sentido pela própria pesquisa, tendo como base um corpo que guarda um universo teatral.,

## 2.0. BIG-BANG - O ENCONTRO ENTRE O DEVANEIO E A IMAGEM POÉTICA COMO DETONADORES DE UMA METODOLOGIA

“Não tenho quintal e nem mochila, eu tenho órbita”. Assim surgiu o pensamento que gerou todo o processo de organização metaforizado desta pesquisa, onde a escrita e criação cênica parte da organização das experiências e vivências teatrais, estudadas e até esquecidas por este pesquisador.

E como forma de externar esse pensamento, surgiu o desenho intitulado *Pensamento orbital*. Nele, meu corpo aparece no centro deste sistema, guardando em si um universo de vivências teatrais e artísticas. Em meio a este cosmos, a minha memória projeta de dentro para fora deste corpo aparenta perfazer convivências junto a astros e corpos celestes que, por sua vez, me ficam orbitando.

Figura 2 - Pensamento orbital



Fonte: desenho e digitalização feitos pelo autor

(imagem digitalizada retirada do caderno de pesquisa, 2018).

É na imagem poética (seja pensada ou grafada) que o sentido da própria pesquisa ganha força e torna-se fazer, pois a potência que as imagens têm ao conseguir organizar pensamentos e sensações que o corpo guarda é intensamente utilizada no decorrer dos estudos, das experimentações, dos devaneios e das composições, tanto escrita quanto cênica, gerando assim uma força criativa para o pesquisador. Esta força criativa traz, assim como atesta Bachelard (1988), a variação da própria imagem que utiliza a própria investigação, e essa sutileza tem o frescor de uma novidade que, por sua vez, reanima origens, revigora e eleva o prazer de maravilhar-se com novas descobertas. Desta forma a imagem poética ganha uma dimensão que vai além da organização ou metaforizarão do pensamentos, porquanto

A imagem poética, aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abria para liberar instintos recalçados. A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhes elementos inconscientes. Pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra (BACHELARD, 1988, p.3)

Dessa forma, esta construção de uma metodologia para organizar os pensamentos, traçar a escrita e compor uma obra poética cênica encontrou abrigo na fenomenologia, assim como para Gaston Bachelard:

E foi assim que escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com o olhar do novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios (BACHELARD, 1988, p. 2)

E assim também foi meu encontro com a fenomenologia, pelo o sentido de esta metodologia ser fruto da tomada de consciência no fazer artístico/acadêmico do próprio pesquisador, onde minha memória me guia em caminhos recém-descobertos ou caminhos há muito traçados e quase esquecidos dentro da minha trajetória artística. Esta mesma memória arrasta à tona lembranças em forma de imagens que, apesar de fixadas, nem sempre são a representação nítida de momentos passados, mas que se misturam com devaneios, dando o sentido construído pela própria memória em processo de construí-los, pari passu com a imaginação de novas lembranças recheadas de passado e presente.

A imagem poética intitulada *Pensamento Orbital* surgiu desta relação devaneadora do artista pesquisador com a sua obra, surgiu como metáfora imagética organizadora do pensamento que naquele momento se encontrava confuso. Deste devaneio organizador, outros sonhos e brincadeiras metafóricas nasceram, dando origem aos *Verbetes*, verbos ou palavras-potências que apareceram no fazer, na imanência da pesquisa e da criação artística.

A descoberta e escolha dos *Verbere* é fator fundamental para esta pesquisa, pois deles a pesquisa extrai sentido de consciência das indagações, crises e reflexões vividas pelo pesquisador, garantindo um impulsionar da escrita e do fazer cênico. Como pontua a Professora Dr<sup>a</sup> Bene Martins.

Ao escrever ou falar sobre determinado assunto, a escolha das palavras é determinante para imprimir o tom desejado. Tal escolha indicará o grau estético, intimista, gago, camuflado, rouco, escancarado, ao que se traz à cena. Neste, alguns verbos afloram, acenam e clamam para serem selecionados, ou melhor, estes conduzem as ações e impulsos sempre, quais sejam: lembrar, esquecer, desejar, camuflar, sublimar, fazer, partir, imaginar, ser, viver. Estes benditos verbos, sempre no infinitivo, manipulam ações e reações. Não se pode parar, eles não permitem interrupção, há que seguir, ir adiante, num constante devir de Ser. Até onde? Até quando? Provavelmente, até o momento em que a sombra ancestral encobrir o invólucro corpóreo da alma. (MARTINS, 2018, p.9).

Esse jogo entre devaneio, imagem e palavra desdobrou-se em uma cadeia de pensamento dividida em sete *verbetes* orientadores da organização da escrita e da criação poética, dando forma à metodologia de composição de ambas, sendo alimentada a cada leitura, treinamento ou experimentação cênica desenvolvida para a criação da poética.

Orbitar, Treinar, Revisitar, (Des)Fragmentar, Constelar, (Re)Corporificar e Corpo Universalizar. Estes são os sete verbos potência que ora se apresentam como guias neste percurso cósmico, desenhando um caminho e uma lógica pensados em sua concepção, a partir da imagem poética.

### **2.1. Preparando a espaçonave e mapeando a galáxia**

Ainda que dois verbos potências que compõem este item sugiram ações diretas de mergulho no corpo-universo, entendo este momento como o processo preparatório que fundamentará toda a escrita e criação da obra artística.

## **ORBITAR**

Como afirmado acima, as vivências e experiências artísticas deste pesquisador orbitam seu corpo, mas aqui, o verbo *orbitar* não se refere a estas, e sim ao próprio pesquisador. Orbitar é o movimento de se lançar e percorrer estes astros e corpos celestes que flutuam neste universo, colocando também nesta órbita a memória como mochila propulsora que o leva a experiências passadas e observar as estrelas bem de perto, sentindo suas texturas, energias e temperaturas.

Se colocar em órbita é poder se transportar para mais próximo dos objetos de análise e estudo que neste caso são todos os astros que ora já estão mapeados e giram em torno do astro-corpo, e essa aproximação garante uma sensação de renovação da relação com o próprio objeto, (re)criando histórias e projetando possibilidades. Este pensamento ganha apoio e força para a pesquisa naquilo que Bachelard diz quando nos fala da relação com objetos importantes a nós:

A companhia vivida dos objetos familiares nos trás de volta à vida lenta. Perto deles somos tomados por uma fantasia que tem um passado e que, no entanto reencontra a cada vez um frescor. Os objetos guardados no “armário das coisas” (Chosies), nesse estreito museu de coisas que gostamos, são talismãs de fantasia. Evocamo-las e, pela graça de seus nomes, já vamos sonhando histórias bem velhas [...]. (BACHELARD, 1989, P.91)

O verbo orbitar pode ser considerado, ainda, como um movimento de mergulho, de entrar na dimensão interna deste corpo universo, assumindo assim uma forma dupla de movimento pesquisador, pois ao mesmo tempo em que experiências circundam este corpo, sentimentos que ainda estão pulsando, estão vivos o revolvem por dentro fazendo-se necessários para esta viagem.

## **TREINAR**

*“Decidi que durante três meses, das doze à uma, durante todos os dias, onde quer que eu viesse a estar e não importa o que estivesse fazendo, ficaria observando tudo e todos à minha volta”.*  
(Richard Boleslavski)

Todo astronauta precisa de um grande tempo de preparação antes de se lançar no espaço cósmico, e aqui não seria diferente, pois treinar é um constante momento dentro desta pesquisa, será o exercício diário de ler, reler, refletir, anotar, apagar, rasurar,

reescrever; treinar potencialidades subjetivas até então camufladas para mergulhar e emergir para outros espaços e buscas constantes.

Para isso a consciência da importância do treinamento há de se fazer presente tendo a disciplina como base para a sua continuidade. Isto acaba se tornando um grande desafio, pois é esta disciplina que alimentará a decisão de manter uma prática cotidiana consciente que desenvolva as potencialidades físicas e criativas, identifique dificuldades e limitações do ator com a finalidade de transformar tudo em material para a criação poética.

A metodologia base para preparação é o treinamento Intitulado “O Estado de ser do Ator”<sup>10</sup> fará parte de todo o percurso criador, no qual os sentimentos, sensações, reflexões e descobertas serão frutos de sua prática. Podendo ser registradas, na linguagem escrita (palavras) e na linguagem gráfica (desenhos e pinturas). Além disto, o treinamento faz parte da composição de todos os momentos das experimentações cênicas geradoras da poética bem como da preparação corporal do ator.

## **2.2. Decolando: entrando em órbita e explorando as estrelas**

Aqui, a observação dos astros e corpos celestes é feita de perto. A memória é acionada como uma mochila propulsora que dá ao astronauta a mobilidade necessária e segura fora da gravidade, já a lente do presente acoplada em seu capacete, confere a capacidade de perceber detalhes e diferenças que o telescópio não havia capturado.

### ***REVISITAR***

Este verbo aparece com toda a sua potência nesta pesquisa, pois revisitar é retornar, é se transportar a processos de criação de espetáculos, construção de personagens, leituras de obras, pesquisas vivenciadas no passado e poder observar tudo com o olhar do hoje, com a maturação que o tempo traz.

Este processo é conduzido pela memória, e aqui ela se apresenta como a principal indutora ou a “mochila de propulsão” que me fará passear pela órbita podendo chegar a pontos mais distantes do tempo e espaço neste corpo universo.

Revisitar não é querer reviver nem fazer uma releitura daquilo que já passou, mas simplesmente poder observar melhor cada detalhe ou enxergar novas

---

<sup>10</sup>Treinamento sistematizado e desenvolvido ao longo de trinta e três anos por Carlos Simione, ator e membro pesquisador do Grupo LUME teatro (Campinas-SP).



possibilidades, pois quando se trata de um processo criativo, sobretudo em artes cênicas, “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória”, (SALLES, 1998 p.100). Logo, revisitar guiado pela mochila da memória é o movimento primordial para as dobras das (re)criações por mim realizadas, é pedra fundamental da criação e aplicação do próximo verbete.

### ***(DES)FRAGMENTAR***

O verbete (des)fragmentar aparece com o sentido duplo exatamente por conter em si dois movimentos. Ao revisitar um dos processos criativos poéticos passados, o pesquisador/astronauta pode dividi-lo, fragmentá-lo em suas bases compositivas, metodológicas ou indutoras para observar melhor cada detalhe que, por ventura tenha passado despercebido, ou simplesmente extrair mais daquilo que já havia trabalhado, este é o primeiro movimento deste verbo, o Fragmentar. O segundo movimento nasce exatamente do oposto, no ato de revisitar mais de um processo ao mesmo tempo e uni-los em um, experimentando combinações diferentes daquelas escolhidas anteriormente e criar mais matéria compositiva.

Estas análises, reflexões e combinações podem e devem ser registradas ao longo do processo, tanto na forma escrita como na forma gráfica, pois elas guardam o cerne da composição, que é a base de outro verbo.

Percebe-se até aqui, que cada verbo serve como alicerce e fio para o próximo, formando base de sustentação deste caminho, ou a interligação dos fios da memória e das inúmeras referências de apoio para o fazer deste trabalho. E com (Des)Fragmentar não seria diferente, pois ele é fonte de matéria-prima indutora ou interlocutora para as experimentações seguintes.

### **2.3. Perdido no Espaço e mergulhando no buraco negro**

Ainda que o título deste subitem faça parecer que o pesquisador está fora do controle, os verbos potência que o compõe trazem em si a raiz da experimentação e composição cênica, fruto do trabalho com o material coletado na fase anterior.

Figura 3 - O vazio da Criação



**Fonte:** desenho e digitalização feitos pelo autor  
(imagem digitalizada retirada do caderno de pesquisa, 2018).

### **CONSTELAR**

Na proposta metodológica de experimentação cênica, o verbo constelar se torna o motor principal da criação de uma nova poética, cuja base são os astros que orbitam o corpo, se valendo dos (des)fragmentandos de processos revisitados articulados com os elementos componentes do treinamento “Estado de Ser do ator” e influenciados pelos estudos de teorias e procedimentos teatrais, constelar se torna um verdadeiro amálgama de elementos indutores para novas descobertas.

Cada combinação se torna uma *Constelação Compositiva* que será a matéria bruta a ser lapidada para a construção da poética cênica resultante desta pesquisa. Em outras palavras, cada constelação regerá o processo de escrita e criação de uma das cenas que compõe a poética do Corpo-Universo.

Até aqui, percebe-se ainda que, com as possibilidades criadas pelos verbos *Revisitar*, *(Des)Fragmentar e Constelar*, a pesquisa trás diversas formas de recriar a partir daquilo que já foi vivenciado. Isto mostra o caráter de continuidade que cada processo artístico possui, gerando novas criações a partir das diversas combinações de seus indutores e elementos compositivos, o que torna a própria poética ora experimentada e desenvolvida uma obra sem limite estabelecido, quer seja no percurso desta pesquisa, quer seja no caminhar artístico deste pesquisador. Assim como Cecília Salles (2008), acredito que a obra de arte e o próprio processo criativo não se limitam ao produto que é apresentado como “resultado”.

[...] A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos - adequações que buscam a sempre inatingível completude. O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2008, P. 14)

Dessa forma, acredito que Constelar se torna ainda laboratório de continuidade não apenas deste próprio processo de pesquisa, experimentação e desenvolvimento da obra poética cênica, pois este verbete se revela como fonte mutável de matéria para outros processos que não se referem a construção de um espetáculo teatral apenas, mas podendo alcançar novos espaços de criação artística, como a construção de personagens, desenvolvimento coreográficos entre outros.

### **CORPORIFICAR**

Se constelar é gerar a matéria bruta, corporificar é lapidá-la, é torná-la parte sólida deste grande Corpo-Universo. Neste processo, a matéria é mais uma vez experimentada, por vezes, desconstruída ou reconstruída a partir de uma constelação e, por fim, desenvolvida (ensaiada) e articulada com as bases de outra constelação compositiva, tornando-se um verdadeiro Sistema Cósmico novo.

Corporificar é tornar as experimentações vivas no próprio corpo que foi gerador de suas induções, pois é este corpo que dará visibilidade, forma, energia e até mesmo transformará a obra poética em algo concreto, sensível e mutável no momento da troca com aqueles que presenciarem o ato cênico.

Na efemeridade da atuação, o corpo descobre novas resoluções e possibilidades, enfrenta novas dificuldades e experimenta novas emoções que não foram e nem puderam ser experienciadas nos momentos anteriores guiados pela memória. Ainda que este guarde a sua própria memória, ele necessita da ação cênica para a apropriação daquilo que está sendo desenvolvido, podendo inclusive gerar novos questionamentos sobre sua função como principal elemento na execução do trabalho do ator. Ele é um objeto artístico? Ou um transfigurador do pensamento em ação, que por sua vez gera a obra artística?

Basicamente, corporificar é garantir o ato de vivenciar cenicamente a criação artística podendo escolher de forma mais objetiva e consciente as resoluções cênicas para a criação da poética e de suas cenas consteladas.

#### **2.4. Atravessando as dimensões: a poética como fruto do vazio**

Figura 4 – Cena: Assassino do Esquecimento



Fotografia feita durante a apresentação do trecho da poética, realizada dentro da programação do GT  
Processos de Criação e Expressão Cênica, no X Congresso ABRACE

Fonte – Bernard Freire (2018)

#### ***CORPO-UNIVERSILIZAR***

Mais do que um simples relato do processo criativo, ou apenas registro de descobertas Corpo-universalizar é o resultado final de todo o trajeto artístico e teórico deste pesquisador durante essa jornada. Este verbete é o verdadeiro significado do sentir, viver e criar dentro de um projeto de pesquisa e construção cênica poética.

Neste momento da pesquisa acabo me encontrando com novas dobras a serem investigadas. Em algumas dessas dobras, me alinho com uma fala de Henri Pierrri onde o mesmo diz que:

*Habeas corpus*, esse princípio consagra a ideia comum de que nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeitos do objeto que ele representa o que faz persistir uma dúvida acerca de sua realidade. Será que experimentamos essa realidade quando nosso corpo é tratado como objeto ou quando cremos ser sujeito das sensações que o animam? (PIERRI, 2002 p.14)

O questionamento ora levantado me provoca a refletir sobre o que é o próprio corpo do ator quando está em cena. Seria um corpo-fenomenológico? Um corpo-fenômeno? Ou a própria atuação se estabelece neste campo da fenomenologia cênica?

Ao longo do capítulo anterior, foram apresentados vários olhares sobre o corpo do ator em cena. E nós atores sabemos bem que ainda que se repitam várias vezes, em vários momentos a mesma cena, nunca será feita da mesma forma, pois existem outros tantos fatores que influenciam na sua execução, sobretudo quando estes estão ligados a outros elementos vivos como o público e outros colegas de cena.

Então Corpo-Universalizar não seria apenas dar forma a todo o processo experimentado com a costura das constelações compositivas, mas também seria refletir sobre o fazer, sobre as mudanças, sobre as resoluções, dificuldades e transcriações encontradas até então, abrindo ainda espaço para novas possibilidades e dobras deste fazer artístico e desta pesquisa. Ao término deste processo, que penso ser criador de oito constelações, terei o ultimo verbete que não aparece e nem é contabilizado no início deste capítulo, mas se faz presente no sentir e no fazer desta obra. Neste ponto da viagem cósmica, que acredito ainda ser um buraco negro no espaço, está contida toda a minha relação com a pesquisa e fazer artístico preservando o refletir e perceber da minha própria individualidade sombria detentora do meu corpo em cena.

Buraco negro para alguns é vazio, é comumente visto como “astro morto”, como antimatéria ou como aquilo que traga e destrói tudo que, por ventura, se atreva a entrar em seu campo gravitacional, mas para mim ele é porta de entrada para uma nova dimensão poética, qual seja, o espaço permanente das recriações artísticas. É no outro lado deste buraco negro que reside a poética, o ultimo capítulo e escrita final de deste momento em uma pesquisa fruto da imanência que a arte teatral me proporcionou até então.

Figura 5 - Poética como fruto do Vazio



**Fonte:** desenho e digitalização feitos pelo autor  
(imagem digitalizada retirada do caderno de pesquisa, 2018).



### 3.0 CORPUNIVERSILIZAR – O CICLO INVESTIGATIVO DA CRIAÇÃO.

[...] É aqui, no registro da relação ou da junção entre corpo e a alma, que podemos entender a relação do sujeito pensante com as condições orgânicas de sua vida [...]

(Leandro Neves Cardim)

Vivenciar uma pesquisa em arte, na linguagem teatral em específico, nos confronta com potencialidades e dificuldades ocultas em nós. Este processo criativo que ora é resultado da pesquisa e ora é campo de análise e percepção tornou-se um ciclo investigativo do corpo.

Por vezes guiadas por uma indignação advinda do cenário político social no qual estou inserido, e por vezes orientadas pelo estado alterado de um corpo entregue à atuação durante ensaios, as *constelações compositivas* resultantes da aplicação dos *verbetes* proporcionaram mais do que cenas de uma poética cênica ou criação dramaturgica para novos trabalhos, elas proporcionaram um vasto campo de análise do *meu/eu corpo* e suas transformações objetivas e subjetivas durante a cena. Dessa forma, as referidas constelações também ajudaram a compor novas perguntas que nesse instante se apresentam como novos buracos negros, novos portais para novas dimensões de investigação, reflexão e criação.

Ao longo deste item, apresentarei como se deu o processo de construção da poética cênica *Corpo Universo* e como a prática de sua investigação/criação proporcionou novos processos fenomenológicos de tomadas de consciência frente ao corpo se entregando ao estado de atuação.

Ainda que esse processo tenha me ajudado a melhor perceber e dominar os meus processos objetivos e subjetivos de trabalho actancial, ressalto que também acabou por expandir ainda mais meus incômodos e devaneios quanto ao que é, de fato, estar atuando. Tais reflexões foram levadas para além do próprio processo criativo da poética fruto desta pesquisa e entrelaçadas com as práticas como professor e diretor em diferentes ambientes.

É nesse espaço, onde os fios das descobertas se entrelaçam com os fios das novas e muitas dúvidas, que o corpo se revela como a principal força que impulsiona a

Posteriormente do registro



esteira investigativa da pesquisa. Nele se constrói toda a trama, criando novos e surpreendentes vieses a enviesarem da arte e da vida, chegando ao ponto de, por vezes, eu próprio não conseguir definir onde uma começa e onde outra termina.

### **3.1. Do *orbitar* ao *corporificar* – a aplicação dos verbetes**

Embora no fazer prático da criação a aplicação dos verbetes seja algo simples para este pesquisador, justamente por serem fruto da descoberta e tomada de consciência da uma metodologia própria; e ainda que o significado de cada verbete e como se dá aplicação deles se faça presente no item 2.0. deste trabalho, acredito que a explicação mais detalhada deste processo de criação cênica se faz necessária por meio de uma conduta um tanto didática neste subitem por ser base para o levantamento de outras discussões, além de se tornar campo de análise e descobertas que servirão como exemplo em outros momentos. Por isso, proponho agora a elucidação do passo a passo do processo criativo da *constelação compositiva O assassino do esquecimento*, que espelha a aplicação da metodologia nas outras *constelações compositivas*.

No início dessa pesquisa e durante o momento de descoberta dos verbetes, vivenciei uma experiência um tanto quanto angustiante em um hospital. Ao acompanhar uma parente que se encontrava internada, precisei por vezes me dirigir ao posto de enfermagem da ala. Em todas essas vezes, ao passar por um quarto que se encontrava com a porta aberta, percebi um homem idoso, que fitava o vazio a sua frente com um olhar triste, mas ainda cheio de vigor. Após uma tarde inteira percebendo este senhor sozinho, indaguei a uma das funcionárias se não havia acompanhantes daquele paciente. A resposta que tive foi de que ele era sozinho, pois os filhos, embora vivendo na mesma cidade, não se dispunham a acompanhá-lo no hospital. Em seguida outra funcionária me revelou algo que detonou todo o processo de construção da cena supracitada. Este senhor, mensalmente chegava à urgência do hospital, e mesmo sem apresentar grandes problemas, implorava ao médico para interná-lo pois não gostaria de morrer sozinho em casa.

O sentimento de solidão, de vazio, de ser esquecido, tomou conta de mim e em meio à vontade contida de chorar, voltei para casa pensando sobre aquilo que eu acabara de testemunhar. Um homem idoso assassinado pelo esquecimento, morto em vida pelo abandono.

Questionei-me quantos outros tantos idosos são vítimas do esquecimento daqueles que os circundam e logo foi inevitável não lembrar do processo de pesquisa e construção do espetáculo *Oração ao Tempo*<sup>11</sup>, quando nós, alunos da turma de formandos 2014, mergulhamos no universo de vários idosos, convivendo, conversando, visitando e sendo confrontados com todas as delícias e dores de chegar a uma idade avançada, transformando estas histórias em um espetáculo que trazia o público para um universo atemporal de espaço subjetivo onde idosos conduziam histórias e situações diversas.

No mesmo dia em que tive esta experiência no hospital, decidi que uma das cenas da poética seria voltada para tratar deste assunto. Com isto, voltei meu olhar criativo cênico e decidi aplicar os verbetes tendo como elemento primo o idoso.

### **3.1.1. Orbitando**

Como primeiro movimento criador, comecei a mapear os possíveis planetas que orbitavam este tema, para poder traçar as rotas e iniciar a construção da cena.

Decidi colocar como lugar de investigação *orbitacional*:

1 – O olhar do idoso no hospital

2 – O Espetáculo *Oração ao Tempo*

3 – A música do compositor Lupicínio Rodrigues, imortalizada na voz da segunda rainha do rádio do rádio Dircinha Batista.

### **3.1.2. Revisitando**

Ativando a memória, busquei olhar com mais calma para cada um dos corpos que orbitavam este momento criador.

Ao lembrar do idoso no hospital, lembrei o olhar perdido no vazio e seguro de uma serenidade melancólica com histórias que só poderíamos imaginar relacionando-as com nossas memórias.

---

<sup>11</sup> Espetáculo resultante da disciplina Práticas de Montagem do 2º ano do curso técnico em teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA no ano de 2014, dirigido pelo Prfº Drº Marton Maués e pelo Prfº Me Jorge Torres

Em *Oração ao Tempo*, pude ainda com o meu corpo e a memória ativados em uma homogênea fonte de lembranças atávicas (vindas de passado esquecido), conscientes (resultante do que eu me lembrava) e daquilo ainda não sido (consequente do que eu passaria a me lembrar), retomar a investigação vivida por seis meses por meio da mimeses corpórea para obtenção de um corpo expressivo e envelhecido. Relembrei das histórias que ouvi durante as visitas aos asilos. E olhei com muito mais carinho para aquele momento tão singular em meu trajeto como artista. Neste momento, mesmo durante a escrita deste memorial, ainda me emociono ao ser preenchido com aqueles muitos olhares de trocas de afetos em momentos singelos e potentes, porque entranhados em mim.

Ao revisitar essas memórias, esses momentos, esses corpos construídos por meio de trabalho psicofísico, surgiu Uma forte tomada de consciência frente à experiência. A mesma chama que alimentou meu prazer de estar em cena durante quase um ano, era reascendida naquele instante. O ato de revisitar não despertou apenas memórias nostálgicas de uma fase como ator estudante, mas despertou de forma ainda mais potente a vontade de construir uma cena que atingisse a quem lhe assistisse com tanta força quanto à quem atingiu ao presenciar tantas histórias de dor e prazer ao envelhecer.

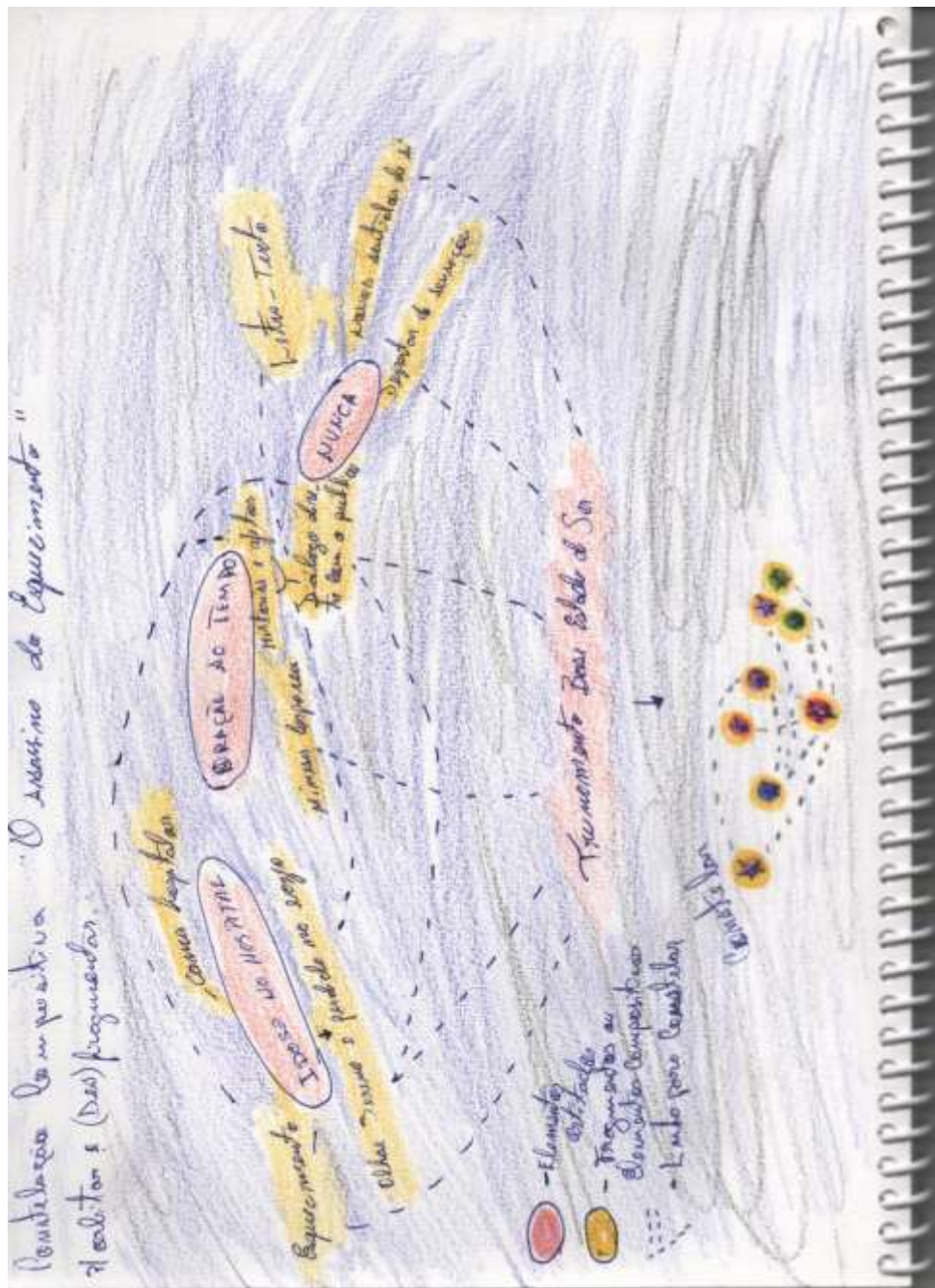
Repentinamente a música *Nunca*, que havia sido escolhida por remeter a uma época da juventude destes idosos, passou a ter outro significado, provocando novas reações no *meu/eu corpo*. Tensões diferentes brotavam com a emoção despertada pela melodia e letra. Aqui como pesquisador, busquei perceber cada uma delas, porquanto era o momento onde eu conseguia claramente tomar consciência de um estado criado a partir da fusão entre memória, emoção, tensão e sonorização. Guardei estas sementes a as utilizei como elementos indutores no *treinar*.

### **3.1.3 (Des)fragmentando**

Ao fragmentar os momentos revisitados em elementos compositivos, pude separar aqueles pelos quais eu gostaria de conduzir a criação, ou pelo menos experimentar durante os treinamentos. Foram descobertos vários fragmentos que poderiam servir como indutores para a construção cênica.

A imagem a seguir mostra como se dá a aplicação visual por meio de jogo entre imagem poética e verbetes para a construção ou organização do pensamento criador.

Figura 6 – Constelação compositiva: Aplicação visual dos verbetes – Orbital, (Des)fragmentar e Constelar



**Fonte:** desenho e digitalização feitos pelo autor  
(imagem digitalizada retirada do caderno de pesquisa, 2018)

Do idoso no hospital retirei dois elementos: o olhar sereno perdido no vazio e o tema de esquecimento. Em *Oração ao Tempo* separei três elementos: o trabalho de mimeses corpórea, uma das histórias guardadas em caderno de registros e o diálogo

direto com o público. Já a música “Nunca” foi aproveitada em quase toda a sua composição, levando os elementos como a letra ou texto para a criação dramaturgica, e o despertar de sensações físicas e emotivas enquanto estava cantando.

### **3.1.4 Constelando**

Para constelar, foram precisos vários momentos, pois o jogo entre a ordem dos elementos e a ligação entre eles cria diversas possibilidades a serem exploradas. Arrisco dizer que uma constelação compositiva é apenas um fragmento de várias descobertas no jogo de constelar.

Após algumas combinações, decidi pelas ligações que aparecem na figura 6, onde embora o treinamento psicofísico esteja ligado a quase todos os elementos compositivos, não existia uma base. A própria constelação se sustentou e sustenta pelo jogo contínuo entre os elementos descobertos ao fragmentar..

### **3.1.5 Corporificando**

Tendo como um dos elementos compositivos desta constelação o *diálogo direto com o público*, durante a fase de corporificar foi extremamente necessário vivenciar esta cena com a presença de outras pessoas. O diálogo - ou texto base - nasce de perguntas diretas feitas ao espectador, porém a resposta se torna algo fora do domínio do ator. Embora este possa influenciar sobre o que se pode se desenvolver a partir disso, o público é um fator inconstante na construção da narrativa, alterando-a, sem destruí-la, ou seja, compondo a narrativa conforme eu com ele dialogo.

Mas ao trabalhar os elementos compositivos dentro da atmosfera criada e ir percebendo como o público reage aos estímulos físicos e emotivos criados pela cena, pude traçar uma linha de diálogo que envolve o espectador na realidade subjetiva do personagem, e ao mesmo tempo o faz refletir sobre sua própria realidade.

Quer pelo tema, quer pelas indagações feitas pelo personagem na cena, os espectadores reagem de forma muito generosa, demonstrando uma entrega ao momento e ao jogo estabelecido entre realidade, cena e memória.

## **3.2. Da troca contínua e entrelaçamentos entre o fazer teatral e pesquisar o corpo.**

É comum em nossa prática teatral sermos observados ou dirigidos pelo outro durante o processo criativo. Quer seja na construção do personagem, ou na composição

do próprio espetáculo, sendo com elenco grande ou mesmo um monólogo, a figura daquele que observa o trabalho do ator é fundamental para o próprio processo criativo.

De imediato, o primeiro desafio encontrado no decorrer desta pesquisa foram os ensaios ou experimentações feitas em um ambiente solitário, sem ninguém além de mim. Porém logo percebi que o cerne desta prática investigativa é sim mergulhado na solidão, mas não isolado ou privado dos diálogos e contatos com o outro. Naquele momento, o que importava era a percepção e descoberta de formas próprias de tomada de consciência, ou seja, de percepção de si, do corpo, durante as práticas cênicas.

Obviamente, a necessidade de apresentar as cenas criadas se fez presente, e para isto foram utilizados vários espaços, como na disciplina Seminário de Pesquisa em Artes (SPA) ministrada pela Prf<sup>ra</sup> Dr<sup>a</sup> Lian Cohen e pelo Prf Dr<sup>o</sup> Orlando Maneschy no PPGArtes; durante o estágio discente na disciplina Práticas Corporais, ministrada pelo Prof Dr<sup>a</sup> Cesário Augusto no curso de Licenciatura em Teatro da ETDUFPA; ou mesmo para os alunos dos cursos de teatro nos Espaço das Artes de Belém. Além destes espaços, algumas cenas puderam ser apresentadas em eventos, como o X congresso ABRACE, onde mergulhei no estado de atuação apresentando 4 cenas da poética por quase 3 horas seguidas, redescobrimo assim, novas possibilidades para aquilo que já se encontrava construído.

Em todos esses ambientes, a apresentação foi seguida de uma conversa sobre a pesquisa e o processo criativo, o que contribuiu imensamente para a percepção de como as experimentações tanto de cena, quanto de utilização daquilo que predominava no corpo se apresentavam e eram recebidos pelo outro. Neste sentido corroboro com o pensamento de Cecília Salles quando reflete que:

Qualquer olhar já traz consigo uma perspectiva específica e, necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante em que apreendemos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação. A natureza já mostra essa mediação: a manifestação do arco-íris não depende só do sol e da terra mas também do homem, pois o arco-íris acompanha seus espectador quando este se movimenta. Daí cada um ver o arco-íris diferente. Cada pessoa, pelo modo como se coloca entre céu e a terra e pela atividade de sua organização perceptiva individual do mar universal de cores, destaca uma forma que corresponde ao seu próprio arco-íris (HAUSCAKA apud SALLES, 2004, p.90)

Assim, o movimento criador e a experiência das cenas eram alterados nas práticas solitárias seguintes. A busca pelo entendimento de si dentro de um processo

criativo acabava por ser alimentada pela percepção do outro e na relação com ele durante a cena.

Como ainda pontua SALLES (2004, p. 90) “O processo da apreensão dos fenômenos envolve, portanto, recorte, enquadramento e angulação singulares”. Essa compreensão se fortalecia pelo fenômeno efêmero e atemporal da cena, pela relação fenomenológica entre corpos e percepções distintas de um mesmo objeto de apreciação, neste caso, o corpo presente do ator.

Durante essas fases, entendi que a percepção a ser aguçada para tomar consciência do *meu/eu corpo* durante o estado de atuação não poderia ser a mesma percepção desenvolvida de forma objetiva e cotidiana de observar a realidade. Esta percepção necessitava ser estimulada durante o fazer cênico, durante a criação artística. Tal percepção é intitulada por Cecília Salles (2004, p. 90) como “Percepção artística”, e configura-se como um momento de percepção de ações transformadoras.

Para o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 6) nós não descobrimos o mundo por meio do corpo, mas sim o corpo por meio do mundo. É pelos estímulos que o mundo nos oferece que nós tomamos conhecimentos e desenvolvemos as nossas capacidades, físicas, mentais e sensoriais. Ou seja, a percepção do mundo é reconstruída a partir indivíduo de acordo com a sua consciência estimulada pelo próprio mundo.

Dessa maneira, penso que o mundo subjetivo do fazer artístico, aquele que é imbuído na cena e expresso pelo corpo é uma existência paralela à realidade objetiva. Logo, nós atores, no momento em que estamos atuando, seja sozinhos ou já na relação direta com o público, nos tornamos criadores de existências paralelas à realidade objetiva. Tal pensamento corrobora com Bachelard (1988) quando nomeia nós artistas como “exploradores de existências”.

O que nos guia nessa exploração é exatamente o que Salles (2014) nomeia percepção artística. Perceber é experienciar a consciência. Experienciar a consciência é exatamente do que a fenomenologia trata. Segundo o próprio Merleau-Ponty (1999, p.1) “a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’” (ênfases originais). Dito isto, acredito que nós atores compreendemos as alterações do próprio corpo em estado de atuação a partir da facticidade do fazer, do



vivenciar, sendo guiados por percepções diferentes das cotidianas que nos envolvem fora da cena. Dentro da cena essas percepções nos geram ações que transformam o estado do corpo, e conseqüentemente a forma como o percebemos.

Percebi as ações transformadoras como estados alterados do corpo frente o momento da cena, tanto durante ensaio sozinho, ou já na relação efêmera e viva com o público.

Para Salles (2004), essas ações verificam e organizam o mundo em virtude da criação de novas realidades incentivadas pela obra artística. Porém, repenso que não há apenas uma reconfiguração da realidade que se faça presente por meio da obra, mas também uma reconfiguração das próprias percepções do corpo, e por consequência a obtenção ou melhoria no domínio do fazer artístico expressivo por meio dessas mesmas percepções.

Tal pensamento se transformou em atitude consciente e perceptiva durante uma das fases de criação de cena para a poética, quando durante a aplicação da metodologia descoberta por meio dos *verbetes*, descrita no item 2.0 deste memorial dissertativo, pude perceber diferentes formas de utilizar as tensões musculares que ora serviam como indutoras da criação.

Ao *(Des)fragmentar* uma das experiências<sup>12</sup> vividas durante a disciplina O corpo em processo criativo – Estética da experiência, ministrada pelo Prf. Drº Cesário Augusto no PPGArtes UFPA, separei como elemento compositivo da cena as utilizações das tensões musculares que representavam o desprender das amarras invisíveis que prendiam o corpo<sup>13</sup>. Por escolha de trabalho, este seria o elemento principal para a construção da nova constelação. Em seguida, ao *constelar* este elemento compositivo com outros como o treinamento psicofísico do *estado de ser do ator* e a música “Acordai”<sup>14</sup>, foi descoberta a constelação compositiva *Corpo em crise*.

Durante uma das apresentações da cena para convidados, ocorreu um pequeno incidente, quando por um pico de luz, uma das lâmpadas da sala de ensaio estourou. Em fração de segundos observei o ambiente para ter certeza de que ninguém havia se ferido,

---

<sup>12</sup> Experiência descrita anteriormente nas páginas 13 e 14, no subitem 1.2. **O corpo como obra artística**

<sup>13</sup> Figura 1, P. 13 deste

<sup>14</sup> Musica portuguesa composta por Teresa Salgueiro e Lusitânia Ensemble

pensei em parar a cena, e analisei se era viável continuar tendo tantos cacos de vidro no chão.

Toda essa cadeia de percepções do ambiente acabou por poucos segundos desviando a minha atenção da própria cena e do que ela representava, gerando uma certa perda de tensão cênica por consequência do estado efêmero construído naquele momento.

Como ator treinado e formado dentro do Sistema<sup>15</sup> tenho como prática comum a utilização de uma das técnicas propostas por Stanislavski, qual seja a utilização dos círculos de atenção. A técnica consiste em focar toda a atenção do ator em um objeto rodeado pelo círculo imaginário, percebendo cada detalhe dele, e distribuí-la pelo espaço e ambiente conforme o círculo se expande. Quanto maior o círculo mais sensível e frágil a atenção cênica fica. Se por um acaso a atenção se quebre ou fragilize demais, o círculo deve ser diminuído imediatamente até seu menor ponto e com isso retomar rapidamente a percepção essencial da ação cênica desenvolvida pelo personagem. Segundo Eugênio Kusnet (1987, p. 49) “A única possibilidade de ele fazer com que a atenção volte a funcionar é interessar-se pelo objetivo (necessidade) da personagem como se fossem dele próprio”.

Porém, naquele momento, como a cena era feita toda na penumbra e eu não possuía nenhum objeto ou mesmo figurino, o círculo de atenção proposto por Stanislavski diminuiu até a escala mínima que se reportava a algo externo ao corpo, à menor distância entre o corpo e a matéria a ele externa. Aquilo que servia como objeto e que no momento de construção da cena demandou maior atenção para a percepção de seus detalhes, eram as tensões musculares. Em milésimos de segundo o corpo reagiu conscientemente ao pensamento de ativação das tensões em uma escala um pouco maior do que as utilizadas na cena. Isto, além de potencializar a expressividade do corpo, dilatando-o em meio a um estado cênico, proporcionou uma rápida retomada da atenção cênica e conseqüentemente do domínio da própria cena, levando-me à decisão de continuar mesmo no espaço cheio de cacos de vidro espalhados pelo chão.

A consciência sobre as tensões musculares e o domínio adquirido durante os ensaios e treinamentos, construíram para mim uma ferramenta concreta de ativação e

---

<sup>15</sup> Sistema de Stanislavski: Método de ensino e desenvolvimento de interpretação criado pelo ator, diretor e encenador russo.

domínio da atenção cênica. Mais uma vez, a relação fenomenológica do trabalho actancial me garantiu perceber e entender como o corpo pode e deve ser usado como o principal elemento da cena. É nele que podemos adquirir segurança sobre as práticas de atuação cênica.

Pensando nisso, levei esta prática de percepção e utilização das tensões corporais como ponto de sustentação da atenção e segurança cênica para a sala de aula com alguns alunos iniciantes na arte teatral. Em um dos casos, uma das alunas não conseguia se sentir segura em cena e facilmente se desconcentrava, além de não conseguir sustentar as propostas corporais que nasciam ao longo dos exercícios. Traçando um paralelo entre fenomenologia e trabalho do ator, conduzi a turma por exercícios que visassem à tomada de consciência do seu estado do corpo durante as práticas cênicas. O resultado obtido neste momento foi de uma elevação na segurança da turma como um todo em sustentar propostas corporais não convencionais das configurações que assumimos no cotidiano.

Em um dos exercícios, dividi a turma em dois grupos, onde um executava a atividade enquanto o outro observava. Na dinâmica, o grupo executante se posicionava em frente ao outro em uma fileira (lado a lado) e ao longo de 8 minutos tinham que executar a ação de gritar sem emitir som. Não eram vários gritos, mas apenas 1, sendo executado em 8 minutos numa escala crescente e decrescente. As tensões despertadas na subida da escala, somadas ao movimento da boca, distribuídas em 8 minutos foram em quase todos os casos potencializadoras da expressividade. Ainda que não se emitisse um único som, o corpo inteiro gritava por cada poro.

A aluna que tinha dificuldades para manter o corpo de personagens ou em adquirir segurança da atuação durante a cena escolheu um caminho inusitado e diferente dos outros colegas. Durante os 5 primeiros minutos buscou tencionar o corpo e perceber como cada músculo reagia. Ela construiu um caminho que foi sendo dominado das extremidades até o centro e aí sim subir para o movimento de abertura da boca para simular o grito. O resultado foi uma expressividade avassaladora que gerou emoções por parte de quem assistia. Lágrimas corriam de seu rosto, até que ao final do exercício ela relatou não saber por que estava chorando, mas entendeu que tudo era resultado de memórias físicas musculares ativadas.

Nas aulas seguintes, a referida aluna demonstrou uma elevação na segurança tanto nas cenas em improviso, quanto na construção de suas personagens. Arriscou-se em alguns casos a despertar o choro sem precisar se emocionar.

Dentre tantos outros exemplos que eu poderia ressaltar, este foi um dos casos que mais me fez entender como o processo de tomada de consciência frente ao estado de atuação é um forte indutor para a elevação da maturidade de palco.

### **3.3. Os ensaios solitários e a percepção sobre a objetificação do sujeito e transfiguração do corpo em elemento próprio de pesquisa**

Como dito no início do subitem anterior, na página 44, percebi que o processo de construção da poética seria um percurso solitário, ainda que necessitasse da troca e de momentos com o outro. Contudo, estes momentos de solidão proporcionaram devaneios, reflexões e percepções que fortaleceram tanto a criação, quanto o entendimento prático de alguns conceitos explanados no início deste memorial dissertativo.

O primeiro grande dilema, surgido em discussões ou mesmo em reflexões era entender o corpo que ora é estudado como sujeito e não como objeto. Por vezes me encontrava objetificando a mim mesmo como sendo um ser rígido. Levei tempo para entender que, embora sujeito de análise, o *meu/eu corpo* possuía o pronome possessivo de *meu* por exatamente ser objeto e condutor de percepção ao qual a racionalidade se apossava. Talvez aqui estivesse o motivo pelo qual Stanislavski aconselhava aos atores que tivessem cuidado com o “segredo” como espaço de tomada de consciência.

O ofício do ator ensina como entrar em cena e representar. Mas a verdadeira arte deve ensiná-lo a despertar conscientemente seu “eu” criativo subconsciente, para [acionar] a sua criatividade orgânica superconsciente (STANISLAVSKI, 2012, p.168, ênfases originais).

O que quero dizer aqui é que a arte é o meio por onde o ator deve tomar consciência de algo subjetivo como a criatividade. E também dizer que ao colocar o *meu/eu corpo* como objeto de análise, encontro o caminho que tanto o mestre do teatro moderno, quanto a fenomenologia solicitam ao ator/sujeito, i.e tomar consciência das suas capacidades.

Este corpo que vive, que sente, que se transforma dentro e fora da cena é exatamente o ponto chave para a junção dos dois pensamentos, pois para a

fenomenologia o inconsciente está oculto, e por isso não pode ser alcançado ou ativado. Talvez por isso, Constantin Stanislavski chegou ao final de sua vida assumindo que o campo do inconsciente não pode ser ativado por técnicas objetivas de atuação. Com a fenomenologia, entendo que ele buscava a ativação da inspiração e inspiração é capacidade criadora, criatividade, e criatividade está no campo da percepção artística, das ações transformadoras que nós tomamos consciência e dominamos pelo fazer, pela prática atoral.

Stanislavski (2012, p.168) aponta que as “leis naturais [da criação], perceptíveis pela consciência, são necessárias a todo artista, pois só por meio delas ele pode libertar seu dispositivo criador”. Isso rompe com a ideia do talento como sendo algo involuntário e não percebido pelo ator; porém, entendo que o exercício de perceber como se dá a sua criatividade dentro e fora da cena garante ao artista o domínio de suas percepções artísticas e por consequência fortalece sua capacidade criadora, ou a criatividade.

Esse processo de entendimento de como não existe o inconsciente no fazer artístico de nós atores, pode ser ainda fortalecido pela seguinte fala de Merleau-Ponty no livro *A fenomenologia da percepção* da percepção:

Na consciência, o aparecer não é ser, mas fenômeno. Este novo cogito, porque está aquém da verdade e do erro desvelados, torna ambos possíveis. O vivido é vivido por mim, eu não ignoro os sentimentos que recalco e, neste sentido, não existe inconsciente. Mas posso viver mais coisas do que as que me represento, meu ser não se reduz àquilo que, de mim mesmo, expressamente me aparece (1999, p. 398)

Assim, durante os ensaios solitários entendi que o corpo, o *meu/eu corpo*, sobretudo quando se encontra em estado de atuação, é local privilegiado de experiência da consciência, desde o nível sensível emocional ao nível físico organizacional de ações e estados.

Não estou negando aqui os processos do inconsciente explanados pela psicanálise, mas questionando a ideia de que o inconsciente tenha de fato poder sobre a capacidade criativa do ator, sobretudo sobre seu corpo, pois no fazer teatral nós, agentes da ação experienciamos tudo de forma consciente, quer entendamos ou não aquilo que surge espontaneamente durante os exercícios ou mesmo durante a relação com o

espectador. Entender é diferente de perceber. Entender é racionalizar, subjetivar para depois objetivar. Perceber é tomar consciência daquilo que surge.

Nesses ensaios solitários eu pude experienciar a consciência de que o corpo durante este estado de atuação não se torna apenas sujeito para mim, ou objeto para o outro, como abordei no subitem 1.2 deste memorial, especificamente nos dois últimos parágrafos da página 13. Essa dualidade de sujeito e objeto de análise acaba por diminuir as possibilidades de percepção de seus vários estados, em especial o de atuação, por enquadrar de acordo a perspectiva de si ou a perspectiva do outro.

Acabo por entender que um sujeito pode ser o objeto mesmo de sua percepção, sobretudo para nós atores que, como já explanado anteriormente, vivenciamos a experiência da percepção de si durante a criação.

Quando eu como ser pensante, percebo que meu *círculo de atenção* menor são as tensões musculares ativadas para a cena (como na situação descrita no subitem 3.2 na página 47) e não o objeto externo ao corpo, visualizo o corpo, os músculos, e as tensões antes mesmo de ativá-las, objetificando-os e, por conseguinte, objetificando-me. Este caminho não seria diferente de visualizar cada detalhe de um objeto que estivesse na cena, ou de um ponto próximo a mim no espaço.

Assim, pode-se criar um ciclo investigativo onde sujeito se torna objeto, dando vazão para analisar inclusive seus processos subjetivos de criatividade por meio da consciência, por meio da percepção de si e de suas capacidades criadoras vinculadas aos estados diversos vivenciados durante a atuação.

O processo de experienciar a consciência na e para o processo de construção cênica se revelou uma importante ferramenta metodológica para o trabalho do ator. Este processo não se restringe obviamente a sensações físicas, mas também ao entendimento de como se dá cada processo criativo. Se eu percebo posso logo passar a entender, e se eu entender como funcionar posso dominar.

Este entendimento só me foi possível por estar solitário nos ensaios. E foi nesta solidão que um universo de devaneios poéticos se ligou aos universos pesquisados do teatro e da fenomenologia.

Visto isso, penso me tornar, conforme a minha perspectiva de percepção, sujeito e objeto ao mesmo tempo, indo ao encontro, estando de acordo e aquiescendo, em termos do estado de atuação, ao ato de me tornar o que Meleau-Ponty (1999, p. 469) pontua como “terceiro gênero de ser”.

Dessa forma, pode-se criar um ciclo investigativo onde sujeito se torna objeto, dando vazão para analisar inclusive seus processos subjetivos de criatividade por meio da consciência, por meio da percepção de si e de suas capacidades criadoras vinculadas aos estados diversos vivenciados durante a atuação.

Figura 7 – União entre teatro e fenomenologia



**Fonte:** desenho e digitalização feitos pelo autor  
(imagem digitalizada retirada do caderno de pesquisa, 2019)



## TRAVESSIA COMPLETA – A CHEGADA A UMA NOVA DIMENSÃO

Chego ao fim deste processo acreditando que cada trabalho que levamos aos palcos como atores é reflexo de todas as experiências da consciência teatral e cênica que tivemos anteriormente. A percepção e tomada de consciência frente a estas experiências, sejam no palco dando vida a seres subjetivos e fictícios, seja na plateia assistindo ao outro é fator determinante para o desencadear de nossas próximas criações.

Reconhecendo esse pensamento como um campo de estudos sobre o trabalho do ator, chego ao final desta viagem com a pesquisa *Corpo Universo: uma poética das constelações compositivas*, juntamente com a poética cênica resultante da mesma. Ambas, pesquisa e poética são irmãs siamesas frutos de uma trajetória artística que antecedeu suas proposições, mas também frutos de um fazer artístico que acompanhou suas crises, reflexões, questionamentos e descobertas dentro de um processo de fenomenológico dentro do fazer teatral.

Dentre as importantíssimas contribuições coletadas ao longo deste caminho, uma me atingiu como uma forte pancada, pois esta colocava em causa tudo que vinha sendo desenvolvido na pesquisa. Afirmando diretamente que nós atores e atrizes não podemos utilizar os processos subjetivos e cotidianos de nossas vivências como objeto de análise ou investigação, temendo que com isto se volte ao olhar que tangencia a figura do ator como figura especial dentro da sociedade e da realidade.

É exatamente por conta desta visão e desta afirmação que esta proposta de pesquisa alcança não apenas a necessidade de seguir e aprofundar as dobras encontradas na pesquisa anteriormente desenvolvida na graduação, mas também se torna um manifesto de que sim, nós atores e atrizes somos especiais, não em relação à sociedade e realidade objetiva, mas em relação à arte teatral. Afinal, é possível fazer teatro sem o ator?

Quando colocamos o *EU CORPO* e os processos subjetivos do *EU CRIADOR*, no centro da problematização, não estamos apenas rompendo com princípios e desconstruções históricas que muitos pensadores se debruçaram ao longo dos séculos XX e XXI, estamos também dando voz às nossas realidades artísticas e criadoras. Ao ser que é conhecimento, que é consciência viva por meio do seu trabalho e de sua prática artística.

O *eu* não deve ser apenas “ferramenta” como conceito duro, velho e desgastado para a criação artística, pois a voz do brincante de pássaro e do brincante de boi bumbá quanto ao

seu entendimento sobre a arte de atuar, é tão forte e carregada de conhecimento quanto a voz dos atores russos que se debruçavam nos estudos do Sistema de Stanislavski. Cheguei a concluir que o *eu* não deve ser apenas sujeito, e nem apenas objeto, mas como Merleau-Ponty (1999, p. 469) diz pontua um “terceiro gênero de ser”,

Talvez algumas pessoas possam levantar questionamentos quanto aos procedimentos desta pesquisa, quer por não concordarem com eles, quer por terem pensamentos fundamentados no fazer científico e não no artístico, ou até mesmo pelo seu desconhecimento da realidade artística nortista amazônica na qual o Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA está inserido.

Mas pensando em um exemplo “à luz” de grandes pensadores, não atores, não brasileiros, não nortistas, não paraenses: partindo do princípio aristotélico de que *dramaturgia* é a organização de ações humanas de forma coerente, que provoca fortes emoções ou um estado irreprimível de gozo aos seus partícipes – catarse – e, de outro, que tal manifestação artística gera o que Freud e tantos outros estudiosos denominam de *identificação*, concluo que no teatro esta “organização de ações humanas” ganha vida por meio do ator. É ele o principal elemento que cria esta identificação que se transfigura em diversos estados e reações no público. Como destaca Eugênio Kusnet.

[...] O ator, o homem que vive, que pensa, que sente é o único elemento de teatro absolutamente indispensável. Todos os outros elementos, embora sejam de imensa utilidade, não são mais que satélites desse “Sol” do teatro que é o ator. [...] (KUSNET, 1975, P.75).

É nesse contexto que se exige do ator a sensibilidade, a flexibilidade, o domínio de seu aparato criador dentro do teatro, onde é impossível não acompanhar a sociedade e conseqüentemente as relações humanas, que a tomada de consciência do agente da ação frente a suas experiências (teatrais, políticas, sociais, relacionais e etc) se torna uma potente *FORÇA* (não ferramenta) de construção de conhecimento, de pesquisa, onde o mesmo *EU* (seja o pesquisador ou outros atores colaboradores) pode sim ser *terceiro gênero do ser*, criador de um campo de pesquisa e não apenas objeto de análise. Concluo ainda, que o trajeto de um artista, seja em qual linguagem for, pode sim ser fonte de criação, análise e estudo. E é por meio do encontro com a fenomenologia que esta pesquisa ganha força para mostrar a necessidade que nós atores temos de revisitar nossos processos criativos, sejam eles recentes ou já muito antigos, seja o ator novo no mundo do teatro ou um velho agente da ação que vivenciou inúmeros palcos e realidades.

Esse reencontro com trabalhos anteriores, com a própria trajetória artística possibilitou várias dobras para uma pesquisa que tenha como objetivo a criação de uma poética cênica, em uma pesquisa que visa pensar e estudar o estado de atuação no qual nós atores nos entregamos conscientemente.

Este encontro entre teatro e fenomenologia nos oferece o campo da dúvida, do questionamento e da análise de nossas próprias decisões frente aos processos artísticos pelos quais caminhamos. Acredito que assim este reencontro se transforme em um campo de percepção de experiências passadas que vão além do amadurecimento de um artista.

Não quero dizer com isto que descobri uma fórmula de melhorar a atuação de atores iniciantes, nem dizer que descobri como eliminar o nervosismo de se entrar em cena, aliás, esse nervosismo nunca some e nós artistas da cena sabemos bem disso. Porém, acredito que a segurança do trabalho atoral desenvolvido no palco não precisa ser adquirida apenas com muitos anos ou muitas horas de apresentação somadas. Acredito que esta forma pode ainda ser melhor relacionada com tantas outras dificuldades que nós atores, iniciantes ou não, encontramos ao longo de nossa jornada artística. Mas me referindo à percepção do corpo e das suas potencialidades expressivas sendo reveladas no fazer, acredito fortemente que este é um excelente caminho para desenvolvermos uma linha de pensamento entre o teatro e a fenomenológica.

Finalmente, um novo questionamento já me surge. O que é o estado de atuação?

Devaneando sobre a atuação como os elementos da natureza, vejo que ela é assim como o ar, nós não vemos, mas sentimos. Também parece o fogo, que nos aquece e nos fascina, mas se descontrolado pode machucar. Ou por vezes é como a terra, nos oferece uma base movediça ou sólida, e quando trabalhada fica cheia de nutrientes que alimentam nosso fazer e nossa realidade. Mas, acima de tudo, ela é como a água, elemento indispensável à vida que criamos, garantindo-nos fluidez para seguirmos um ciclo de renovação e recriação.

À vista disso, uma nova ânsia por investigar este campo vasto e complexo do trabalho do ator se torna ainda mais latente neste *Eu corpo*. Abrindo assim um novo mundo a ser explorado por nós artistas, como nos chamou Bachelard (1988), exploradores de Existência.

Esta nova empreitada investigativa será ainda mais intensa, exigindo um mergulho ainda maior na experiência da consciência frente ao fazer teatral. Porém desta vez não estarei buscando apenas traçar paralelos entre o pensamento fenomenológico e o pensamento teatral, mas fortalecendo outro pensamento que nasceu deste percurso investigativo. Um conceito que ora se apresenta é como uma criança em fase de crescimento pede por alimento para se desenvolver. *A fenomenologia teatral* nasce como a maior dobra a ser investigada em um doutorado, advinda da pesquisa *Corpo Universo: Uma poética das constelações compositivas*.

Por hora, penso que se para a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty descobrimos o corpo por meio dos estímulos do mundo, arrisco dizer que para a *fenomenologia teatral*, descobrimos o *mundo da criação artística e cênica* por meio dos estímulos do *corpo*.

Ainda não posso afirmar ao certo em quais novas órbitas chegarei, nem quantas novas constelações, planetas, sistemas ou galáxias descobrirei ainda em *meu corpo*, ou no corpo no doutro. Porém posso dizer que nesta nova jornada, o tempo e o espaço contidos neste universo serão senhores fies a consciência e a percepção artística criadora.

Passado e presente se unindo para se transformarem em fonte de reflexão, experimentação e dobras criadoras de um novo processo poético, que por sua vez se torna novo campo de investigação da atuação, criando um ciclo de (re)descobertas dentro da *fenomenologia teatral*.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. *The shining self: the actor's journey from character to role*. 2 vol. Saarbrücken: LAP, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Devaneio**, 2º Ed, WMF Martins Fontes, São Paulo, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma Vela**, 1º Ed, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro. 1989

BARBA, Eugênio. **A Arte secreta do ator dicionário de antropologia teatral**. 4º Ed. São Paulo: Realizações, 2017.

BARBA, Eugenio, **A Canoa de Papel**, trad. Luis Otávio Burnier, São Paulo – Campinas: Editora HUCITEC, 1993.

BOLESZAVSKI, Richard. **A Arte do Ator: As Primeiras Seis Lições**, 1º Ed. Perspectiva, 2010.

CARDIM, Leandro Neves, **Corpo**, São Paulo, Globo, 2009.

DELEUZE, Gilles. **O que é o ato da criação?**. Disponível em <http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr>. Acesso em 25 de Dezembro de 2018.

DUARTE, Newton. **Os conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos**. 1º Ed. São Paulo: Autores Associados, 2016.

FERRACINI, Renato, **Revista Lume**, V.2, Campinas: Unicamp, 1998

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 3º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987

GROTOWSKI, Jerzy. **Sobre o Método das Ações Físicas**. Palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em: [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_grot.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html) 15 de Dezembro de 2018.

JEUDI, Henri Pierre. **O corpo como objeto de Arte**. Trad. Tereza Loucenço. São Paulo: Estação da Liberdade, 2002.

KUSNET, Eugênio, **Ator e Método**, 3ª ed, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

MATIS, Bene (org.); LIMA, Wlad (org.). **Atos de Escritura**. Belém, PPGARTES/ICA/UFPa, 2018.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Comunicación: textos teóricos**. V.2, Tradução por José Fernandes. Madrid: Alberto Corazón, 1972.

PONTY, Maurice Merleau. **O visível e o invisível**, 4º ed, Perspectiva, São Paulo, 2003.

PONTY, Maurice Merleau. **A Fenomenologia da Percepção**. 2º ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda 1999.

SALLES, Cecília, **Gestos Inacabados: Processo de criação Artística**, 2º Ed, FADESP, São Paulo, 2004.

SALLES, Cecília, **Redes de Criação: Construção da Obra de Arte**, 2º Ed, Editora Horizonte, São Paulo, 2008.

SARBIN, Theodore R.; ALLEN, Vernon L. Role theory. In: LINDZEY, Gardner; ARONSON Elliot (ed.). **The Handbook of Social Psychology**. 2 vol. Londres: Addison-Wesley Publishing Company, 1968, Vol.1, pp. 488-567.

STANISLAVSKI, Constantin, **A construção da personagem**, 19º ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin, **A construção da personagem**, 19º ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin, **Minha vida na arte**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin, **Manual do Ator**, 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

STANISLAVSKI, Constantin **A preparação do ator**, 27º ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.