UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE:
A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL

Vagner de Souza Vargas

Pelotas, Janeiro de 2018.

Vagner de Souza Vargas

DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE: A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Pelotas, para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Profª. Drª. Denise Marcos Bussoletti

Pelotas, Janeiro de 2018.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

V297d Vargas, Vagner de Souza

Dramaturgia da corporeidade: a pedagogia do evento teatral / Vagner de Souza Vargas ; Denise Marcos Bussoletti, orientadora. — Pelotas, 2018.

231 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Educação. 2. Teatro. 3. Corporeidade. 4. Dramaturgia da corporeidade. 5. Evento teatral. I. Bussoletti, Denise Marcos, orient. II. Título.

CDD : 370

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Vagner de Souza Vargas

Dramaturgia da Corporeidade: A pedagogia do evento teatral

Tese aprovada, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 24/01/2018

Banca examinadora:

Profª. Drª. Denise Marcos Bussoletti (Orientador)
Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profª. Drª. Maria João Cantinho
Doutora em Filosofia Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa

Profª. Drª. Débora Einhardt Jara
Doutora em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande

Profª. Drª. Krischna Silveira Duarte
Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

Profª. Drª. Aline Accorssi
Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos de Demanda Social (DS) para que eu pudesse desenvolver este trabalho no Curso de Doutorado em Educação, do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Além disso, também agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), para que fosse possível realizar este período de estudos na Universidade de Lisboa, em Portugal.

Agradeço especialmente a minha orientadora nesse trabalho de doutorado, Profª. Drª. Denise Marcos Bussoletti, em primeiro lugar, por ter me orientado antes de chegar a esse curso de pós-graduação e por já ter sido minha parceira nessa jornada, desde muito antes da aprovação no processo seletivo que me aprovou ao início dos estudos no PPGE. Agradeço à Denise por toda a inspiração, por todos os seus devaneios, *trans*/pirações criativas, estímulos a possibilidades, desassossegos e impulsos para que eu pudesse me jogar aos (des)caminhos do processo de doutorar. Além disso, também a agradeço pelo exemplo do olhar sensível, afável, generoso e humano que tanto ensina a todos que têm o privilégio em participar dos estudos, pesquisas e ações desenvolvidas pelo Núcleo de Artes, Linguagens e Subjetividades (NALS), o qual ela coordena. Falar e agradecer a alguém com tamanha coragem em enfrentar e transgredir o que está hegemonicamente normatizado no campo da educação é, também, saber que, acima de tudo, todo esse processo não foi senão um privilégio. Privilégio em aprender com quem se propõe ao novo, à inovação à transgressão, sem nunca perder a doçura e a defesa do sensível e das artes como nosso campo de luta ético-estético.

Agradeço à Profª. Drª. Maria João Cantinho por ter me recebido durante o período de Doutorado Sanduíche, na Universidade de Lisboa. Também agradeço à professora Maria João por todos os aprendizados que suas obras e suas indicações me propiciaram, elementos esses que foram de extrema importância para a qualificação desse trabalho.

Agradeço aos meus colegas de curso de doutorado e aos demais colegas do curso de pós-graduação em educação no PPGE por todo o aprendizado que tive em nossas discussões e estudos durante as disciplinas e atividades nesses quatro anos de doutoramento. Em especial, agradeço às colegas e professoras da disciplina de Seminário III, momento no qual o exercício de doutorar assumiu um outro nível e também se propôs a ser um importante ato de generosidade com os trabalhos dos colegas e seus grupos de pesquisas. Aprendi muito com todos vocês.

Agradeço a todos os artistas de suas mais distintas áreas com quem tive oportunidade de trabalhar, estudar, experimentar, experienciar vivenciamentos que foram importantes para a constituição de meu repertório de vida, de carreira artística e que me conduziram até esta etapa de formação acadêmica. Trago em mim todas as experiências do que vivi com cada um de vocês. Mas, acima de tudo, saliento que sou um de vocês, um artista que adentrou um espaço, um campo do conhecimento que não costuma se abrir a possibilidades como as propostas nesse trabalho. Isso só foi possível porque sei que tive vocês me respaldando teórica, prática e artisticamente na certeza do quanto aquilo que viemos produzindo ao longo dos anos em diferentes linguagens artísticas, legitima a certeza que temos em saber da importância e necessidade das artes e dos artistas para o progresso de nossa sociedade.

Agradeço a minha família pelo apoio e suporte em compreender o quanto de esforço eu fiz para chegar a essa etapa de minha formação acadêmica. Mas, além disso, a eles também devo desculpas por todo o isolamento e distanciamento que o processo de um curso de doutorado requer. Nesse sentido, também os agradeço por compreenderem isso. Também agradeço aos meus quatro companheiros desse período de doutoramento: Theo, Fred, Marcella e Moreninha, meus quatro gatinhos que nunca se furtaram em me oferecer seu carinho, quando o peso da exaustão do exercício de doutorar parecia sufocar além do que eu poderia suportar.

Agradeço também a todos os meus amigos que souberam compreender as dificuldades e as necessidades de afastamento do contato com eles que tive de ter durante esses quatro anos. Também trago sempre comigo todos os aprendizados obtidos com cada um de vocês ao longo da minha trajetória de vida e que, também, se refletem nesse trabalho. Agradeço também a todos os meus amigos *d'além mar* por tanto que me ensinaram durante meu período em Portugal e por tanto me fazerem "sentir em casa". Em especial, agradeço ao meu amigo António Morgado por ter me ensinado tanto com o seu olhar sensível para a vida e por ter muito me ajudado, sempre acreditando que a minha ida a Portugal seria possível e que esse trabalho teria o reconhecimento que obteve.

Portanto, antes de finalizar os agradecimentos desse trabalho, gostaria de agradecer a alguém que surgiu "inesperadamente" em minha vida, quando essa tese já estava quase pronta. Foi preciso atravessar um oceano para descobrir e voltar a acreditar em um futuro não mais em voo solo, mas, a partir de agora, com a certeza de que há um amparo ao lado para se prosseguir, redimensionar e redirecionar a vida. Ao meu amor, Daniel Vieira, também agradeço pelo apoio e suporte nesses momentos finais e tão difíceis de um trabalho de doutoramento. Sem a tua ajuda e o teu apoio, os momentos derradeiros desse curso teriam

sido muito mais pesados. Graças a tua leveza, eu consegui minimizar as dores do exercício de doutorar.

Muito obrigado a todos!

Este trabalho fora realizado por um amador das palavras.

RESUMO

A corporeidade pode se mostrar como um importante elemento de estudo das relações entre indivíduos, indicando um *modus* singular para o desenvolvimento de processos cognitivo-afetivos. O objetivo geral desse estudo foi desenvolver uma reflexão, partindo da análise de um processo criativo que envolveu a realização de um experimento poético-teatral, com o intuito de investigar como se processava a dinâmica entre a palavra e o subtexto, utilizando a corporeidade como argumento para a explicação do processo de significação. A tese que defendo é de que a corporeidade é o elemento propiciador do processo de significação, sendo o subtexto o entre-lugar dessa comunicação, estabelecendo essa dinâmica como uma pedagogia do evento teatral. A dramaturgia da corporeidade propõe uma via de trabalho, oriunda de uma intensa dinamização íntima entre as percepções sensoriais, corporais, afetivas, estéticas, estésicas, volitivas, sinestésicas e imagéticas desenvolvidas no momento do processo criativo dos atores. O procedimento de trabalho abordando a dramaturgia da corporeidade também seria uma alternativa metodológica para os atores aprenderem a se compreenderem como artistas-educadores e sobre como fazerem do seu trabalho um potencializador do elo entre essas duas palavras. Nesse estudo, o experimento poético-teatral, baseado no texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, foi realizado como trabalho de campo, no intuito de fomentar os motes reflexivos necessários à compreensão dos momentos de vivenciamento estético, imprescindíveis ao entendimento sobre como se opera a pedagogia do evento teatral. Com esse trabalho, foi possível elucidar uma maneira diferenciada de se operar os processos cognitivo-afetivos. Maneira essa que ocorre por meio das relações de corporeidades. Essa abordagem identificou pontos reflexivos necessários à compreensão desses processos, os quais acontecem intermediados por meio das relações por excedente de visão. Este fato possibilitou estabelecer um meio singular para os processos educativos, cognitivo-afetivos, desvinculados das acepções tradicionais no campo da educação que costumam concebê-los quando enfocados por meio de análises cognitivo-encefálicas. Desse modo, foi possível observar as relações de vivenciamento que ocorrem durante o evento teatral como um campo importante na área da educação, o qual ainda não recebeu um enfoque explicativo como o desenvolvido nessa pesquisa.

Palavras-Chave: Educação, Teatro, Corporeidade, Dramaturgia, Dramaturgia da Corporeidade, Evento Teatral, Excedente de Visão, Significação, Processo Cognitivo-Afetivo.

ABSTRACT

Corporeity can be shown as an important study element of the relations between individuals, indicating a singular *modus* for the development of cognitive-affective processes. The aim of this study was to develop a reflection, starting from the analysis of a creative process that involved the realization of a poetic-theatrical experiment, in order to investigate how the dynamics between the word and the subtext were processed, using corporeity as argument for the explanation of the signification process. The thesis that I defend is that corporeity is the element that propitiate the process of signification, and the subtext being the in-between-place of this communication, establishing this dynamic as a pedagogy of the theatrical event. The dramaturgy of corporeity proposes a working way, originating from an intense intimate dynamization between the sensorial, corporeal, affective, aesthetical, esthesical, volitional, synaesthesical and imagery perceptions developed at the moment of the actors' creative process. The working procedure addressing the dramaturgy of corporeity would also be a methodological alternative for the actors to learn to understand themselves as artists-educators and on how to make their work a potentiator of the link between these two words. In this study, the poetic-theatrical experiment, based on the text Prometheus Chained, by Aeschylus, was carried out as fieldwork, in order to foster the reflexive motes necessary for understanding the moments of aesthetic living, essential to an understanding of how pedagogy of the theatrical event works. With this work, it was possible to elucidate a differentiated way of operating the cognitive-affective processes, which occurs through the relations of corporeity. This fact made it possible to establish a singular means of educational, cognitive-affective processes, detached from traditional meanings in the field of education which usually think of them when focused through cognitive cognitive-encephalic analyzes. Thus, it was possible to observe the experiential relationships that occur during the theatrical event as an important field in the area of education, which has not yet received an explanatory approach as developed in this research.

Key-words: Education, Theatre, Corporeity, Dramaturgy, Dramaturgy of the Corporeity, Theatrical Event, Surplus Vision, Signification, Cognitive-Affective Process.

LISTA DE IMAGENS

1. MAGRITTE, René. *La reproduction indertide* (1937). Fonte: *site* de *internet.* Museum Boijmans. Disponível em:< http://collectie.boijmans.nl/en/object/4232>. Acesso em: 28 outubro 2016. 04
2. *Sem Título*. Fonte: VARGAS, Vagner de Souza. *Estudo do Feminino Número 1* (2001). Acervo pessoal.....20
3. *Sem Título*. Fonte: VARGAS, Vagner de Souza. *Estudo do Feminino Número 1* (2001). Acervo pessoal 25
4. *Sem Título*. Fonte: VARGAS, Vagner de Souza. *Estudo do Feminino Número 1* (2001). Acervo pessoal 34
5. *Sem Título*. Fonte: VARGAS, Vagner de Souza. *Experimento poético-teatral*. Acervo pessoal. 92
6. *Sem Título*. Fonte: VARGAS, Vagner de Souza. *Experimento poético-teatral*. Acervo pessoal. 118
7. *Sem Título*. Fonte: VARGAS, Vagner de Souza. *Experimento poético-teatral*. Acervo pessoal. 126
8. *Sem Título*. Fonte: VARGAS, Vagner de Souza. *Experimento poético-teatral*. Acervo pessoal. 191
9. *Sem Título*. Fonte: VARGAS, Vagner de Souza. *Experimento poético-teatral*. Acervo pessoal. 204
10. *Sem Título*. Fonte: *site* de *internet: Shutter Stock*. Disponível em:<https://www.shutterstock.com/pt/image-photo/retro-style-man-on-country-road-330670175?src=Bw32I1YGIc519HprFC42mA-1-70>. Acesso em 28 outubro 2016.....226

LISTA DE ABREVIATURAS

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
DS - Demanda Social
FAE – Faculdade de Educação
GIPNALS – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade
PDSE - Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior
PPGE – Programa de Pós-Graduação em Educação
NALS – Núcleo de Artes, Linguagens e Subjetividades
RS – Rio Grande do Sul
UFPEL – Universidade Federal de Pelotas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 11

1. O TEATRO EM MIM 21

2. O ATOR E A MALA 26

3. ASTROLÁBIO 35

3.1. Leme 41

3.2. Içando velas 46

3.3. Princípios etnográficos para outra proposta de pesquisa em educação 48

3.4. O surrealismo etnográfico na pesquisa em educação 59

3.5. Outras escritas 63

4. POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR 75

4.1. Em busca de uma metodologia 78

4.2. Trabalhando o corpo-voz 84

4.3. Despertando o corpo-voz 87

5. ARQUÉTIPOS VOCAIS 93

5.1. O Arquétipo da Criança 95

5.2. O Arquétipo do Amante 95

5.3. O Arquétipo do Guerreiro 96

5.4. O Arquétipo da Mãe 96

5.5. Da experiência à pedagogia de técnicas criativas para atores 97

6. ENCONTRO ENTRE TEORIA E PRÁTICA 102

6.1. Criando o Prometeu 103

6.2. A subida ao penedo 104

6.2.1. Preso às correntes 105

6.2.2. Lamento 105

6.2.3. Revolta contra Zeus 107

6.2.4. Medo do término da noite 108

6.2.5. Chegada do corvo 108

6.2.6. Reflexões pós-experimento 109

7. O QUE ME ANTECEDE 119

7.1. Por e entre: O encenador, o ator e o educador 122

8. O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR X ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL 127

8.1. Dramaturgia, significação e o evento teatral 135

9. DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE 143

9.1. Dramaturgia da corporeidade, subtexto, excedente de visão e o significar pela estética 152

9.2. Presença, corporeidade e significação 161

9.3. Subtexto, entonação e aspectos de re/significação da corporeidade 174

10. A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL 192

11. VÓRTICE DE ABISMO 198

12. ENSAIO PARA DESPEDIR 205

REFERÊNCIAS 214

APRESENTAÇÃO

O *se entregar* à escrita de um trabalho acadêmico estando imerso em um processo e/ou pós-processo de pesquisa tem vários caminhos, opções estilísticas e *forma*tações. No entanto, a escolha pode ser feita tendo por base critérios que transpassam normatizações, regras, condicionamentos, desejos pessoais e posicionamentos. Mas, quando me situo nesse local de fala, torno a expor outro desassossego: e eu que sempre escrevi com o corpo?

Ou ainda, por quais caminhos podem me conduzir o pensar sobre questões como uma dramaturgia imersa na face interna das relações que brotam em meu/nossos corpos e confundir as minhas/nossas percepções? Ergo questões assim porque admito que traduzir sensações corpóreas em palavras requer um enfrentamento nem sempre fácil, porém necessário. Creio que as palavras possuem enigmas e, por acreditar nisso, continuo a perguntar (em uníssono com outros que me antecederam): mas, o que há por de trás delas?

Compreendo as armadilhas dos caminhos da escrita e sei que ousar traduzir o corpo em palavras poderia incorrer em apenas ignorar o seu universo e transformá-los em pedra morta e amorfa. Sei, também, que existe um algo mais nesse interstício que flui em múltiplos núcleos de si.

Defendo que, na emanação dessas vibrações que se relacionam em movimento de corporeidade, surge não a palavra, posto que ela seria apenas texto, adensamento de corpo em tradução pétrea, mas um tipo de palavra viva que se rejubile em estética[1] para se fazer viver em *outra*[2] possibilidade, em/como corporeidade[3]. Postulo que, o mais interno disso tudo, revela algo que cintila nas sombras do não dito, do não revelado e que, aqui, nomeio de subtexto, o qual, posteriormente, pretendo que seja melhor apreendido no decorrer do texto.

Eu que sempre escrevi com o corpo, enfrento o crucial desafio de embarcar na aventura de imersão desveladora das dinâmicas existentes entre a palavra e o subtexto, no

---

[1] O conceito de estética assumido nesse trabalho está exposto de maneira mais ampla, associando-se o que é abordado no Capítulo 3, "ASTROLÁBIO", a partir da página 35, ao que é aprofundado a partir do Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.

[2] Ao longo do texto desse estudo fui – e irei ainda – utilizando as palavras *outro(s), outra(s)* em itálico, pois desejo, com isso, ressaltar uma ênfase a algum aspecto diferenciado e amplo sobre o que se está abordando na discussão naquele momento. Esse recurso também é utilizado para ressaltar que não estou me utilizando dessas palavras apenas como pronomes indefinidos.

[3] Aqui, ressalto um aspecto que será tratado ao longo desta tese sobre uma visão ampla das relações em sinestesias e sobre como esses aspectos se relacionam com as palavras. Neste momento do texto, apenas deixo aqui uma reflexão inspirada a partir de Benjamin (2013, p. 266) que, mesmo em uma discussão em outro contexto, me fornece elementos para pensar que "existe uma vida da palavra que decorre no plano do puro sentimento, e na qual se purifica, passando de som da natureza, a puro som do sentimento. Para esta palavra, a linguagem é apenas um estágio de transição no ciclo da sua transformação".

processo de compreensão desse sujeito do conhecimento que vibra nos tornados dos *quase* (não) solipsismos de nossa corporeidade. Pesquisar subtexto impõe ao próprio processo de escrita de pesquisa[4] um convite à busca e à exploração do sujeito que escreve. Reflito e percebo que, para me colocar em movimento de pesquisa pela escrita, necessito, antes de mais nada, me desenlaçar dos grilhões de uma escrita acadêmica insípida, rastros de anos de uma formação distinta e pretendo que, também, sobre isso eu consiga melhor fazer entender no discorrer das próximas páginas.

Portanto, buscarei, ao longo desse texto, tornar evidentes os brados de conflitos internos na própria escrita de pesquisa que, mesmo não sendo o foco de investigação desse trabalho, será tratada e solicitada que seja lida como um processo interdependente de um corpo que se faz *corpus* conceitual. Compreendo que parte do processo de autoria que o trabalho de uma tese de doutorado implica, significa também aceitar o desafio da auto exposição que, nesse processo contínuo e inconcluso, surgirá não apenas como uma inspiração em um tipo de espaço alegórico[5] de pesquisa, mas, fundamentalmente, como um processo investigativo que busca o encontro de uma escrita de pesquisa que navegue e mergulhe nas profundezas das ambiguidades inerentes da minha condição de artista-pesquisador-educador e nos subtextos desse mar a que eu – e muitos – chamamos de ... conhecimento.

[4]Quando falar em escrita de pesquisa ao longo desse texto, estarei concebendo-a no campo da educação me referindo ao que Bussoletti (2011, p.02) reconhece como "uma prática através da qual a escrita e o conhecimento acontecem no diálogo vivido em campo e na relação com o 'Outro' do pesquisador. Através da temática da alteridade e, nesta dinâmica, é que a escrita busca constantemente incorporar novas 'vozes' e transformar os sentidos conferidos pelo hábito e pela rotineira utilização". Em meu caso, assim como minha pesquisa passará pela minha relação com meu corpo, também assumirei essas vozes para a efetivação da escrita que aqui trarei. Nesse sentido, também cito o que Amorim (2001, p.19) refere ao dizer que: "É, portanto, a espessura discursiva que se coloca aqui como horizonte e como limite da análise do texto de pesquisa, pois a construção de sentido de todo discurso é, por definição, inacabável". Acrescentando a isso, também refiro a citação de Amorim (2002, p.10) expondo que "[...] a escrita pode ser uma viagem. A hipótese de partida é a seguinte: quanto mais um autor se autoriza um verdadeiro trabalho de escrita em seu texto de pesquisa, mais ele será, ao mesmo tempo, objetivo e subjetivo".

[5] Apesar de este trabalho não ser desenvolvido de acordo com a perspectiva alegórica benjaminiana, a inspiração neste autor dialoga com essa abordagem. Nesse sentido, considero alegoria como uma chave de compreensão, a qual propicia uma visão multiangular, um procedimento que também é estético e intrínseco a uma maneira de se pensar a história (CANTINHO, 2003). Alegoria pode representar ou significar outra coisa diferente daquilo que inicialmente nos parece ser. Utilizada como um aspecto mais abrangente, suscita o mote de discussão em torno de determinado assunto, carregando em si premissas características de sua palavra/termo/situação de origem que permitem um matiz diferencial na reflexão que se propõe sobre outro assunto. Alegoria pode ser pensada como um *modus operandi*, no qual imagens podem estabelecer uma relação diferenciada entre passado e presente, em descontinuidade, como enigmas que se nos convidam a refletir. De acordo com Cantinho (2015, p. 76), "falar alegoricamente [...] significa remeter sempre para outro nível de significação, dizer uma coisa para significar outra, o que imediatamente nos remete para a sua natureza intrinsecamente dialéctica". Penso que Benjamin (2013, p. 196) me ajuda a ponderar sobre isso, quando parece sugerir que, quando refletimos sobre alegoria, se está indo "ao fundo da coisa para se apropriar dela, não em sentido psicológico, mas ontológico".

A escolha dessa proposta de escrita de pesquisa também parte de um princípio de diálogo íntimo que busca adentrar não somente ao texto desse estudo, mas que pretendo que melhor permita me acompanhar ao longo de meu palco-corpo-campo de pesquisa, a partir de premissas percepções emergidas ao longo de um processo que envolveu um experimento poético-teatral. Por onde conceitos e reflexões trafegarão, sei, também, que essa não será uma tarefa fácil, pois terei que me desnudar dos modelos prontos, para, que o jogo de *entre-alteridades*, permita mostrar a direção, os caminhos que me conduzirão à escrita da tese pretendida. Entretanto, para que isso ocorra, também necessito de uma leitura desnuda, mesmo que para isso tenha que sofrer com as dores do gozo alegre de encarar a minha e/ou, quem dera, a nossa imagem refletida de costas ou de frente para o espelho que as páginas e páginas suscitam.

Essa opção de escrita não surge do nada, nem muito menos brota do etéreo. A literatura foi me mostrando um caminho que, na verdade, percebo não ser somente uma opção, mas a essência do meu próprio processo criativo, revelada pela maneira como me sinto mais confortável e íntimo para me expressar em palavras. Reflito que essa intimidade é necessária a quem, como já disse, sempre escreveu com o corpo. Para isso, buscarei trazer o meu corpo para a escrita. Não em transcrições de granito obscuro. Mas, em busca desesperada pelo diálogo entre as relações dessa corporeidade, com a palavra, o subtexto e os seus movimentos. Buscarei transitar pelo lugar onde Baco e Dionísio comungam da mesma taça, um espaço que é sim de enfrentamentos, onde procurarei as respostas e/ou outras indagações desse trabalho.

Apesar de a literatura ter (re)aparecido em meu caminho agora durante a escrita da tese, ela (re)surgiu como nos momentos de busca pelos estímulos poético-criativos de outrora. Entretanto, ela não veio sozinha. Junto a ela, já havia há muito uma mão que, gentilmente, se esticava para mostrar uma proposta *outra* de escrita e pesquisa que vinha ao encontro de minhas identificações criativas. Bussoletti (2007; 2010; 2011; 2013) chegou no centro de muitos caminhos e me indicou as múltiplas possibilidades para o criativo desenrolar (ou tramar) dos fios de Ariadne em uma escrita de pesquisa *outra*, que fuja das tradicionais normatizações aprisionantes que algumas áreas do conhecimento se nos impõem como regras de legitimação dos saberes transcritos.

Creio e defendo que esses *outros* caminhos/fios não são meras transgressões para nos afastarmos das normas. Eles se constituem e se legitimam como *outras* possibilidades éticas e

estéticas para aqueles que encontram nessa abordagem o alento de fazerem da escrita de pesquisa uma *outra*[6] realidade também possível.

Ressalto, ainda, que a maneira como me relacionarei com essa escrita também traz em si um pouco da necessidade pungente de transpor a premissa de que a corporeidade, enquanto instrumento de (re)significação da palavra, seja um entre-lugar[7], no interstício, espaço-tempo entre a palavra e o subtexto e, justamente, por esse aspecto (quem sabe?), ser passível de provocar empatia com o espectador e/ou leitor. Por se tratar de um texto e de uma escrita que abordam reflexões suscitadas por meio de relações de corporeidade, de movimento, da efêmera relação viva quando o teatro se efetua, as discussões resultantes necessitarão dialogar com imagens e vídeos, indicados ao longo do texto, para que exponham, em patamares *outros,* os diálogos e reflexões entre o texto acadêmico e a corporeidade. Mas, como se processa essa dinâmica entre subtexto e palavra, sendo a corporeidade o catalisador dessa (re)significação?

O teatro tem como uma de suas peculiaridades o jogo. Este, por seu princípio, indica uma premissa disposição ao diálogo, à troca generosa com o outro, ao estender a mão e convidar para o prazer de desenvolverem uma atividade em conjunto, uma contracenação, participarem do gozo em desfrutar a cena. Mas, por mais que pareça uma brincadeira por deveras desenfreada, todo jogo tem as suas regras e, como tal, o teatro, a contracenação, o trabalho do ator sobre si, a escrita e a leitura desse trabalho também as têm. Nesse sentido, para fazer desse jogo um texto, conforme as demandas de regras que a academia necessita para que ele possa transcorrer, conduzo os próximos parágrafos conforme às necessidades do jogo acadêmico.

---

[6] Escrevendo isto, percebo e alerto que as grafias de "outro e outras" serão designações que pedem para serem lidas como ecos de uma proposta de escrita que necessita provocar o espelhamento de uma busca contínua, condensada para mim na significação da palavra outro, outra, outros, outras. Mas, sobre isso, também espero que o transcorrer da leitura melhor diga.

[7] O conceito de entre-lugar que abordarei não se refere a um local fixo, mas a um espaço de movimento em charneira, no qual o trânsito de informações/experiências entre um aspecto e outro caracterize qualidades pertencentes a ambos, sem que seja possível separar qual espectro venha de qual origem. Ao mesmo tempo, esse espaço se singulariza como um campo *outro* de análise. Nesse sentido, agrego a essa concepção o que Bhabha (1998), aborda como entre-lugar, referindo-o como sendo um espaço onde diferentes estratégias de subjetivação, tanto singulares, quanto coletivas, possam significar novas identidades, novas características, novas possibilidades no sentido da colaboração, como da contestação definidora da ideia de sociedade e das relações de um modo geral. Concebo, também, o entre-lugar como uma abordagem de resistência ao estabelecido, normatizado como possibilidade, independentemente do que se esteja discutindo em determinadas partes do texto. Transitar pelos entre-lugares também é uma opção de oposição consciente a todas as estratégias de silenciamentos, opressões e intimidações ao que se mostra como alternativa diferenciada, híbrida e fora do que costuma ser institucionalizado como atributos únicos e hegemônicos de valor e legitimidade.

Após o início da apresentação desse texto, exponho o Capítulo *O teatro em Mim*, no qual perfaço uma breve exposição sobre minhas relações com a arte teatral, trazendo a corporeidade como um importante elemento investigativo que me acompanha desde os primeiros passos nessa área. Além disso, nesse Capítulo também apresento a principal questão de pesquisa, assim como o objetivo geral e a tese a ser defendida neste trabalho.

Mas, para embarcar na viagem que conduz os caminhos desta pesquisa, necessito introduzir um pouco mais sobre quem é o sujeito que escreve esse texto e seus pontos de referência para as reflexões que serão suscitadas. Nesse sentido, em *O ator e a mala*, perfaço um breve panorama histórico sobre minhas relações com a arte teatral e sobre como esse processo vem acrescentando itens à bagagem de formação desse profissional que se entrega ao fazer artístico como condição *sine qua non* de sua existência. Ao apresentar alguns constituintes de minha história, também incluo referenciais que foram importantes a minha formação teatral, assim como a reflexão sobre o que venha a ser um ator-educador, profissional que se hibridiza no seu fazer, constituindo um campo de trabalho ainda pouco percebido, no qual os enlaces entre a arte e educação não se desfazem, mas, também, se libertam das visões embrutecidas de possibilidades para o desenvolvimento de atividades nessa área. A busca pelo esclarecimento sobre quem venha a ser esse profissional conduz a um exercício por entre identidade e alteridade, reflexo hibridizado de relações que requerem o vivenciamento[8] como elemento importante ao fomento de significações.

Com o intuito de dar prosseguimento à investigação aqui realizada, se faz necessário observar que toda viagem requer uma base inicial de onde se possa partir em busca de experiências. Nesse sentido, no Capítulo *Astrolábio*, são apresentados os parâmetros ético-estéticos e epistemológicos iniciais dos processos aqui desenvolvidos. Além disso, como requisito inicial desse percurso, também são feitos questionamentos relacionados às percepções sobre como a área da educação costuma olhar para um artista, neste caso, para um ator-educador. Devido às peculiaridades dos achados deste estudo, nesse Capítulo, também são expostos, brevemente, alguns princípios metodológicos e epistemológicos que vêm sendo desenvolvidos pelo grupo de pesquisas ao qual esse trabalho está ligado.

O profissional que chega a esse estudo traz consigo inquietações sobre os próprios processos formativos para os artistas das artes cênicas. Por esse motivo, no Capítulo *Por uma pedagogia do ator*, serão apresentadas algumas propostas que vieram a conduzir o

[8] Esta terminologia é utilizada neste trabalho a partir de uma inspiração na concepção bakhitiniana, a qual está mais aprofundada no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.

desenvolvimento de uma metodologia singular para o trabalho integrado entre técnicas corporais e vocais, de maneira indissociada, a qual serviu como estopim inicial para as reflexões que desencadeariam na pesquisa aqui desenvolvida. Apesar de focar em uma proposta específica que conduziria à pesquisa de campo e à realização de um experimento poético-teatral, sua proposição já advém dos muitos elementos que foram sendo integrados ao repertório do sujeito que desenvolve esse trabalho.

Dando continuidade à reflexão sobre a abordagem metodológico-criativa utilizada para o desenvolvimento do trabalho de campo desse estudo, no Capítulo *Arquétipos vocais*, são apresentadas algumas das características e descrições técnicas que conduziram às atividades realizadas. Nesse Capítulo, também são explicitadas algumas terminologias e características essenciais para que o leitor possa compreender os elementos que levaram ao desenvolvimento do experimento poético-teatral desenvolvido durante o trabalho de campo.

O Capítulo *Encontro entre teoria e prática* visa relatar, descrever e refletir sobre as atividades desenvolvidas durante o desenvolvimento do experimento poético-teatral. Além disso, nesse Capítulo, também são expostas algumas reflexões pós-experimento, as quais são necessárias para que o leitor possa compreender melhor de onde partem os estímulos que suscitaram as propostas desenvolvidas nos capítulos posteriores desse texto. A partir da experiência, do vivenciamento, da experimentação, da empiria, são expostos questionamentos, reflexões e indícios que fomentaram o estímulo para a investigação dos elementos que partiam de uma pedagogia[9] singular para o trabalho artístico, mas que estavam indicando potencialidades relacionadas aos processos cognitivo-afetivos ainda não aprofundados, segundo os direcionamentos dados nessa pesquisa.

Apesar de o momento após à realização das reflexões emergidas a partir do experimento poético-teatral propiciar elementos necessários aos aprofundamentos das propostas teórico-conceituais posteriores, senti a necessidade de contextualizar os caminhos históricos, teóricos e metodológicos da arte teatral, relacionados à formação do sujeito que desenvolve esse estudo. Por esse motivo, em *O que me antecede*, apresento algumas propostas teatrais que compõem parte do lastro de repertório teórico-metodológico e que também influenciaram no desenvolvimento das abordagens metodológicas utilizadas no trabalho de campo dessa pesquisa. A relevância desse Capítulo se deve à necessidade de expor ao leitor o direcionamento dos pontos de vista adotados nesse estudo e de propiciar

[9] Durante este trabalho, sempre que estiver me referindo à pedagogia, estou a concebendo a partir de uma inspiração nas propostas de Arroyo (2014) sobre *Outras Pedagogias* e, em consonância com o que Bussoletti & Vargas (2016) referem acerca da Pedagogia da Fronteira e Estética da Ginga, com o intuito de situar a proposta apresentada neste texto.

elementos de um contexto histórico, teórico e prático das artes cênicas, os quais serão fundamentais para a compreensão das relações e reflexões propostas ao campo teórico-conceitual que serão abordadas em capítulos posteriores.

Em continuidade à proposta deste trabalho, no Capítulo intitulado *O excedente de visão, a relação ator x espectador e o processo de significação do evento teatral* são apresentados conceitos que vêm ao encontro da indagação sobre como podem se efetuar processos cognitivo-afetivo-significativos a partir de uma relação estética. Para que isso seja possível, se faz necessário compreender as relações de vivenciamento entre indivíduos, assim como os postulados teórico-conceituais que são ampliados para darem suporte às reflexões desenvolvidas neste estudo. Além disso, nesse Capítulo, também é introduzida a explicação referente à acepção da terminologia utilizada para designar dramaturgia, a qual se diferencia dos conceitos associados a ela em outras propostas literárias, pois, aqui, é adaptada ao contexto da prática teatral. Essa elucidação se faz importante para que o leitor possa compreender as abordagens metodológicas utilizadas durante à realização do experimento poético-teatral e de suas relações com os processos de significação.

No Capítulo *Dramaturgia da corporeidade*, são apresentados os conceitos sobre dramaturgia e corporeidade, também procurando diferenciar essas terminologias de outras propostas teóricas que as utilizam e/ou as analisam separadamente ou de maneira conjunta, porém com enfoques e objetivos distintos dos que são utilizados para propor o conceito de dramaturgia da corporeidade aqui empregado. Além disso, também são traçadas relações entre a dramaturgia da corporeidade, subtexto, excedente de visão, estética, processos de significação e o evento teatral, no intuito de apresentar ao leitor possibilidades *outras* para se compreender os processos cognitivo-afetivos e suas inter-relações sinestésicas. Nesse Capítulo, se tem a oportunidade de refletir sobre como se processam as dinâmicas entre a palavra e o subtexto, observando a corporeidade como possibilidade catalisadora de um tipo específico de processo cognitivo-afetivo-significativo. Partindo do pressuposto de análise da relação de vivenciamento entre ator e espectador, nesse Capítulo, se chega à proposta sobre como compreender a dramaturgia da corporeidade como uma estratégia/metodologia que pode vir a ser utilizada pelos profissionais das artes cênicas a fim de estimularem processos de significação a serem compartilhados com os espectadores. Entretanto, expandindo essas reflexões para outros contextos, as relações de corporeidades podem, nesse momento do texto, serem compreendidas como um meio específico de os indivíduos operarem processos cognitivos, em diferentes contextos em que estejam inseridos e/ou vivenciando em determinado momento.

Dando continuidade, o Capítulo *A pedagogia do evento teatral* segue desenvolvendo os aspectos relacionados ao vivenciamento entre ator e espectador, refletindo por meio da estética sobre como se desenvolvem os processo de significação e cognição, propondo uma maneira singular para que o campo do conhecimento observe essa relação também como um importante aspecto para o ato de educar, para a educação pela estética, pelo sensível. Porém, há que se enfrentar as resistências que o campo do conhecimento desenvolve quando alternativas que fogem às abordagens normatizadas como legítimas são instituídas e propostas. Desse modo, considero importante atentar à elucidação das artes cênicas como mais um espectro do campo da educação, liberto de quaisquer e possíveis visões estereotipadas pela tradição de algumas propostas no campo das ciências humanas.

Eis que os caminhos desse texto conduzem ao *Vórtice de um abismo*, Capítulo que visa relacionar e refletir sobre a vivência do campo empírico e as propostas teóricas desenvolvidas *a posteriori*. Para seguir os caminhos, nesse momento do texto, volto a face para encarar o que até aqui foi desenvolvido. Porém, buscando não cessar o movimento e estacionar reflexões. Essas breves considerações são feitas para que possam ser possivelmente evidenciados os pontos de partida, especificidades de área e as maneiras pelas quais esse estudo foi desenvolvido.

Após o turbilhão de experiências e reflexões suscitadas por esse texto, chega o momento em que senti a necessidade de realizar um voo de traz para dentro e propor o Capítulo *Ensaio para despedir* como um anseio ao movimento incessante de doação e preparação para os próximos caminhos, experiências e vivenciamentos. Como necessidade criativa e de escrita de pesquisa *outra*, nesse momento do texto aproximo o campo conceitual à maneira pela qual enxergo alguns de seus reflexos.

O trabalho desenvolvido nessa tese de doutorado pretende, assim, envolver uma proposta metodológica de criação artística que requer a experiência, mas não somente ela, busca também a exaustão das possibilidades como necessidade para o criativo potencializador de reflexões a doar. Nesse sentido, para alguém que sempre se questionou sobre como seu corpo escreveu/vivenciou experiências, busquei trazer esses elementos para a escrita deste texto acadêmico. Desse modo, saliento ao leitor que a exaustão estará presente e o acompanhará ao longo desse texto para não apenas estimulá-lo a perceber sobre como se processaram tais vivenciamentos ao logo do processo de tese de doutorado aqui realizado, mas, também, para que lhe seja possível experienciar as potencialidades reflexivas que advirão após essa leitura. Transbordar a exaustão corporal para o texto acadêmico também vem ao encontro da proposta de escrita de pesquisa aqui assumida. Todavia, como prefiro não

tangenciar superfícies, tais percepções não estarão ilustradas em texto, em palavras. Porém, a todo momento e ao longo desse processo de leitura, estarei requerendo e insistindo na sua exaustão como uma condição de abertura à compreensão do processo de pesquisa e aos achados a que esse estudo se dedicou.

Que a entrega, a empatia, o vivenciamento, o efêmero e o sublime sejam sempre possíveis!

1. O TEATRO EM MIM

A busca que originou esta tese iniciou quando meus estudos em teatro tiveram contato com experiências em antropologia teatral, técnicas teatrais baseadas nas origens orientais e nas próprias experimentações das artes cênicas contemporâneas que objetivam a busca de subsídios do trabalho corporal como meio de aptidão para o despertar das emoções da personagem e na criação de elementos físico-afetivos para os atores utilizarem em seus mais distintos tipos de atividades artísticas (GROTOWSKI, 1992; BARBA; SAVARESE, 1995; BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; BARBA, 2006; KEEFE; MURRAY, 2007; LEHMANN, 2007; MURRAY; KEEFE, 2007; BONFITTO, 2009; AZEVEDO, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2015; VARGAS, 2015). A partir de então, comecei a estudar com atores-diretores-pesquisadores dessa área com o objetivo de desenvolver minhas habilidades como ator que acredita e defende esse processo de trabalho.

Essas abordagens não se direcionam apenas às possibilidades mecânicas e ao condicionamento físico adquirido ao longo desse processo, mas a uma descoberta interior de potencialização de energias pessoais, as quais sinalizam que certas emoções possuem raízes físicas. Com a percepção dessas possibilidades, nós atores passamos a exercitar essas sensações físicas para que possam ser potencializadas e utilizadas em cena, conforme a necessidade de cada personagem ou trabalho cênico que estejamos desenvolvendo.

A partir de então, já de posse do conhecimento de que o corpo é capaz de conter em si informações/experiências passíveis de leituras/significações e de que, nós atores, somos capazes de gerar novas sensações corpóreas, por meio do trabalho de criação de personagens ou de expressão/comunhão daquilo que estejamos nos propondo a compartilhar com os demais, senti a necessidade de investigar os meandros da criação de uma dramaturgia da corporeidade[10] capaz de instigar o espectador a significar o evento teatral[11] como um acontecimento distanciado no qual ator, personagem e espectador se relacionam mútua e ativamente. Nesse momento, identifiquei a possibilidade de que o espectador, ao perceber/ler/*com*partilhar a construção dramatúrgico-corpórea do ator para

[10] Este conceito será aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

[11] Utilizarei a expressão "evento teatral" para designar o momento do vivenciamento artístico entre ator(es) e espectador(es), um momento de contemplação/comunhão estética. Associando a esse aspecto o conceito de "eventness", proposto por Cremona (2004) nos estudos teatrais, também compreendendo as *performances* teatrais como encontros estético-comunicativos de uma vasta gama de agentes e aspectos que se espargem por meio do sensível. Neste trabalho, ainda acrescentarei elementos que caracterizam esse evento para além do estético, incluindo o estésico, sinestésico nesse contexto. Porém, essa abordagem se dará ao longo do texto desta tese.

criar/vivenciar/experienciar a personagem ou o que se lhe esteja sendo apresentado naquele instante, pudesse refletir sobre as questões relativas ao seu corpo de maneira diferenciada. Nesse sentido, antes de continuar a leitura desse texto, compreendo que se faz necessário apreender o evento teatral, também conforme Cremona (2004) refere ao dizer que:

> O conceito de evento teatral significa não apenas o encontro entre *performers* e espectadores, mas também que acionamentos mentais específicos, referenciais e contextos culturais que eles trazem consigo, fortemente contribuem para o caráter de um evento particular. [...] Teatro se torna teatro sendo um evento, no qual dois parceiros se relacionam/comprometem em um relacionamento prazeroso. Enquanto a interação entre *performer* e espectador representa o núcleo do evento teatral, o evento em si é definido pela sua posição no mundo teatral, cultural e social como um todo (CREMONA, 2004, p. 11).

Apesar de Sauter (2000) abordar algumas de suas discussões sobre os conceitos de evento teatral, enfocando-o como um aspecto relacionado à comunicação, este autor também fornece importantes elementos para se compreender o evento teatral como uma instância dotada de possibilidades múltiplas e não apenas relacionada à apreciação artística. No trabalho que aqui apresento, amplio a concepção de evento teatral relacionado apenas à comunicação, mas, também, incluo aí as considerações feitas por Sauter (2000) ao referir que:

> Seguindo um caminho fenomenológico, tenho dividido a comunicação teatral em três níveis ou aspectos, distinguíveis pelas suas naturezas, mas dinamicamente interconectados durante uma *performance*: o sensório, o artístico e o simbólico. Todos os três são caracterizados pela mutualidade das ações dos *performers* e as reações dos espectadores. Ainda devo enfatizar que os níveis de comunicação perfazem mudanças de significados no curso da *performance*. O tempo é uma parte crucial e dinâmica deste modelo (SAUTER, 2000, p. 31).

De 2010 a 2012, participei como ator em uma pesquisa sobre as possibilidades de relação corpóreas que o ator desenvolve, associando a voz como um elemento envolvido no treinamento físico do ator (VARGAS, 2013). Esse trabalho buscou o aprofundamento de um trabalho pautado no teatro físico, com base em teóricos como Jacques Lecoq (LECOQ, 2006; 2011), Phillipe Gaulier (GAULIER, 2016), Eugênio Barba (BARBA; SAVARESE, 1995; BARBA, 2006; 2010), Jerzi Grotowski (GROTOWSKI, 1971; 1992; FLASZEN, 2010), Renato Ferracini (FERRACINI, 2001), Luis Otávio Burnier (BURNIER, 2001), Antonin Artaud (ARTAUD, 1984; 2008; VIRMAUX, 2009), Grupo LUME (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001), dentre outros (KING, 1971; RIZZO, 1975; LABAN, 1978; RUDLIN, 1986; BROWN, 2001; LEABHART, 2007; 2009; MEYERHOLD, 2003; 2012; LEHMAN, 2007; BROOK, 2011; ROUBINE, 1998; 2003; 2011; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; 2015; VARGAS, 2013; 2015)[12].

[12] *Prometeu Acorrentado*, demonstração técnica do projeto "Espectros do Corpo-Voz". Disponível em: <https://youtu.be/dWLD-mCpBB4>. Acesso em: 29 julho 2016.

Ao longo desse processo, percebi que, para além da corporeidade e do aprendizado das técnicas vocais e corporais conjuntamente, emergia outro fator que merecia destaque e que poderia ser um novo foco de investigação: o subtexto[13], diferentemente das abordagens tradicionais nos estudos do teatro, os quais costumam vinculá-lo apenas à interface dramatúrgico-textual. Trabalhando com essas técnicas, ao conceber a presença de uma corporeidade vocal e, após me exercitar com textos em outros idiomas, observei que a existência de um subtexto presente na sonoridade vocal também poderia passar informações/experiências/sensações que iam além do texto literal propriamente dito (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; 2015; VARGAS, 2015).

A evidenciação desse fato me despertou o interesse na possibilidade de realizar uma pesquisa sobre os subtextos que fosse além do até então proposto pelos teóricos do teatro que situavam esse aspecto como um ente atrelado às palavras. O trabalho com palavras em outros idiomas me despertou o interesse à investigação de um aspecto do subtexto ainda não explorado até então, uma vez que liberto das associações significativas da palavra, ele, o subtexto, poderia se expandir ao corpo e encontrar aí um veículo diferenciado de compartilhamento de experiências, de libertação para seus sentidos e significados que ficariam muito presos e atrelados às palavras.

Porém, ao observar a sonoridade da voz, sua corporeidade sonora, também me interessei em investigar as maneiras pelas quais o subtexto também poderia se potencializar por meio da sonoridade vocal, mesmo quando se abstraia das pronúncias tradicionais e corriqueiras associadas às palavras do idioma que se esteja falando em determinado momento. Ao observar tais questões relacionadas à voz, passei a considerar a possibilidade de haver uma relação entre o subtexto sob o ponto de vista de uma *elaboração* de conhecimento por meio da corporeidade, sendo ele – o subtexto – um mediador carregado de significados ao longo desse processo. Mas, permanecia uma pergunta: como se dá essa dinâmica?

Nesse momento, também emergiu uma reflexão sobre o fato de que essas relações não transcorrem apenas entre ator e espectador, uma vez que elas se processam entre alguém que está compartilhando/passando/comungando uma experiência e alguém que está recebendo/trocando/contribuindo durante esse processo. Foi desse modo, na reflexão dessas possibilidades e dos processos envolvidos na constituição do sujeito do conhecimento, que busquei sua ampliação para outras áreas do saber, como especificamente na educação, na medida em que defendo que aí é que podem também ser evidenciadas as relações entre

[13] Conceito aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

corporeidade, identidade, alteridade, subtexto, comunicação e potencialização do processo de (re)significação de um modo geral. Quando me refiro a esse sujeito do conhecimento, estou fazendo referência a uma concepção epistemológica na qual o sujeito assume o papel de centralidade, de inspiração analítica.

Nesse contexto, foi que elaborei a principal questão de pesquisa deste trabalho como sendo: **Como acontece a dinâmica que se verifica entre a palavra e o subtexto, utilizando a corporeidade como argumento para compreender o evento teatral como um processo também educativo (cognitivo-afetivo) de significação?**

A tese que defendo é de que **a corporeidade é o elemento propiciador do processo de significação, sendo o subtexto o entre-lugar dessa comunicação, estabelecendo esta dinâmica como uma pedagogia do evento teatral**. Nessa perspectiva, ressalto que **o objetivo geral desse estudo foi desenvolver uma reflexão, partindo da análise de um processo criativo específico com o intuito de investigar como se processava a dinâmica entre a palavra e o subtexto, utilizando a corporeidade como argumento para a explicação do processo de significação**. Todo esse estudo foi desenvolvido tomando como *locus* investigativo um trabalho por mim desenvolvido – e já citado – sobre os arquétipos vocais associados a ressonadores corporais. Passarei, a seguir, a descrever alguns elementos teórico-conceituais que melhor possam subsidiar a compreensão desta proposta de estudo. Mas, não antes de fazer um parêntese sugestivo.

2. O ATOR E A MALA

No momento em que chego aqui neste texto, me vem à cabeça a imagem de uma mala. Talvez essa lembrança[14] me esteja presente quando penso nesse trabalhoo, pois minha trajetória de vida tanto pessoal, quanto profissional sempre esteve ligada ao se entregar nos caminhos, associando histórias, bagagens, aprendizados e, acima de tudo, vivências em experiências. Mas, além disso, a imagem da mala me remete fortemente a outra imagem. Uma imagem carregada de sentidos[15] para aqueles que trilharam os passos do tablado, sentindo o perfume de plateia, os ventos de coxia e os sons de ribalta. A mala constantemente aparece como elemento cênico aos que compartilham do ofício das artes cênicas.

Possivelmente, a imagem da mala represente um pouquinho daquilo que cada profissional da cena deseja ali entregar aos que lhe comungam do evento cênico. Na mala carregamos não apenas objetos e utensílios de que necessitamos. Utilizando-a em um sentido metafórico, também ali se encontram nossos sonhos, fantasias, vivências, experiências, aprendizados, erros, conhecimentos, desejos, saberes e porque não dizer que nela também podemos trazer um pouquinho de nossa arte, de nosso ofício?

Da mala que observo em minhas memórias, alço mão nesse momento para dar alguns passos entre o que me trouxe até aqui, o que me faz repousá-la e abri-la ao meu lado e por quais caminhos desejo conduzi-la nos tempos ainda vindouros. Reflito que assumir a imagem de uma mala como amiga e companheira de jornada, se constitui em um exercício árduo de enfrentamento especular, assumindo as vicissitudes e as conquistas como aprendizados e necessidades do caminho. Mas, por outro lado, percebo também que não penso na mala como um possível assento confortável onde resguardo seguranças constituídas. A minha mala, não é, pois, uma mala fechada, é uma mala que está sempre aberta e um convite expresso a acrescentar um pouco mais dos ingredientes, inspirações e transpirações que a tornam em mim viva.

---

[14] Fragmentos de memórias que se desprendem de concepções lineares de tempo, em inspiração benjaminiana, para perceber as temporalidades em termos de intensidades, refletindo sobre rememorações do passado para o presente e, assim, ao longo dessa tese, refletir sobre esses aspectos no que se refere aos conceitos de corporeidade e presença apresentados em capítulos posteriores deste texto. Entretanto, com o intuito de instigar o leitor, deixo o que Jesus (2011, p.04) refere quando reflete sobre a concepção benjaminiana de memória: "Esse momento de possibilidade nos mostra que fragmentos do passado são mais do que resquícios de outrora, são fluxos que percorrem os caminhos temporais da memória e se instalam, no acaso e no instante, no agora. Mais essencial, portanto, do que a confluência entre passado e presente é a faísca que se acende no instante, fulgurando lembranças esmaecidas nos subterfúgios do passado". Neste trabalho, a abordagem está focada no contexto de/em corporeidade. Em associação à percepção da inspiração aqui assumida, recomendo a leitura da abordagem presente nas páginas 70-71.

[15] Neste trabalho, trabalharei o conceito de sentido a partir da inspiração na perspectiva bakhitiniana, a qual será abordada ao longo deste texto.

Era início dos anos 90, quando encarei a coragem de segurar minha mala de esperanças e subir os primeiros degraus que me conduziriam a um tablado. Naqueles tempos, a formação acadêmica na área de artes cênicas ainda estava concentrada em algumas cidades do nosso país, distantes de onde minhas possibilidades financeiras me permitiam chegar. Porém, apesar de Pelotas/RS estar situada ao sul do sul do Brasil, distante dos grandes centros midiáticos e de visibilidade da produção artística, a efervescência cultural que ainda existia nesta cidade, me propiciava a oportunidade de, assim como nas tradições de aprendizado dos ofícios da cena de outrora, ir estudando e aprendendo por meio da vivência prática e dos ensinamentos adquiridos com aqueles que já se jogavam aos gozos dos tablados, antes que eu ali pudesse chegar.

O período peculiar, oportuno e rico de artes me permitia acesso a bibliografias, alguns de seus autores, assim como também a outros sujeitos que constituíam a história das artes cênicas em si ao longo de suas trajetórias artísticas. Antes de haver o espraiamento da formação acadêmica no Brasil, as artes cênicas sempre se mantiveram vivas, difundindo seus aprendizados por meio de espaços formais, não formais e das tradições de ensinamentos entre mestres e aprendizes. Eu tive o privilégio de ainda desfrutar de algumas dessas formações, em um tempo anterior à *internet*, às facilidades de acesso às bibliografias atuais, assim como da rapidez de chegadas de informações e obras para o nosso deleite. O período rico de aprendizado com mestres das artes da cena também me estimulou a continuar o trabalho que a nossa tradição artística sempre solicitou: assim como o ator passa a "bolinha"[16] em cena para o outro ator, quando houver a oportunidade, seja esse que lança não apenas a "bolinha", mas a oportunidade de repassar os conhecimentos que recebeu e as suas experiências artísticas até então.

A preocupação com diferentes tipos de formação, por meio de oficinas diversas com diretores, atores e artistas de teatro me perseguia como a vontade de acrescentar mais itens a minha "mala de cena". Nesse sentido, não apenas as técnicas de atuação me instigavam. Mas, dentro delas mesmas, as técnicas vocais surgiam como necessidade de correção de problemas orgânico-vocais, fazendo de minhas limitações nesse assunto se tornarem um estimulador de buscas de auxílio em como contornar detalhes físicos que poderiam desanimar os aspirantes

[16] "passar a bolinha" é uma expressão conhecida no jargão teatral se referindo à contracenação, ou seja, da premissa de os atores estarem devolvendo as mesmas intensidades de ações, falas, emoções e afetos para os seus colegas em cena. Isso também implica em uma necessidade que, em cena, um ator tem em relacionar-se com o outro, em se manterem ligados e atentos um no outro e saberem, como se diz no meio teatral, jogar com o seu colega em cena, com o intuito de que o evento teatral se potencialize da melhor maneira possível. "Passar a bolinha" também implica em ser generoso com o seu colega de cena, pois sua atuação também depende da atuação dele.

de uma profissão que requer tanto de nosso aparelho vocal, quando trabalhamos em estéticas em que ele é necessário. De minhas dificuldades, fiz uma busca de aprendizados e que também pudessem se reverter em meios para auxiliar aos próximos em melhor utilizar suas vozes em cena e compreender que possíveis limitações, são apenas caminhos diferentes que devemos buscar para chegar aos mesmos lugares. Atualmente, algumas dessas inquietações já começam a aparecer em publicações acadêmicas nas quais reservo um espaço para falar sobre técnicas corporais e vocais distintas das tradicionais, mas que podem ser úteis àqueles que desejam outras buscas cênicas (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; 2015; VARGAS, 2015).

Já no início dos anos 1990, tive a oportunidade de conhecer o Grupo Lume de Teatro[17] e, com o qual, desde então, a oportunidade de nos encontrarmos por diversas vezes em buscas de experimentações, treinamentos, pesquisas, pedagogias importantes para os profissionais das artes cênicas que sentiam a necessidade do desenvolvimento de relações mais aprofundadas com as suas corporeidades e seus efeitos cênicos. Esses contatos, assim como o trabalho com o diretor Paulo Flores, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz[18], me fizeram encontrar um caminho de expressão cênica no qual a corporeidade servia como um meio de pesquisa cênica para a minha potencialização técnico-expressiva como ator. Obviamente que não foram apenas os trabalhos com esses artistas que me conduziram às buscas de relações com a pesquisa sobre corporeidade para o ator. Os diferentes diretores, atores, artistas de um modo geral, assim como suas distintas técnicas, estéticas, pedagogias e propostas teatrais, me possibilitaram ir selecionando mais um pouquinho dos elementos que permaneciam agregando valores aos conteúdos de minha bagagem cênica.

Estas experiências me conduziram até o momento em que, juntamente com outros atores, resolvemos buscar uma identidade estética de trabalho cênico, criando o espetáculo "O Estudo do Feminino Número 1"[19], no qual levamos à cena não apenas discussões da dramaturgia e técnica teatral, mas, também, conteúdos de discussão teórica em diferentes áreas do conhecimento. Os caminhos e experiências profissionais como ator me conduziram a diferentes linguagens artísticas, passando pela televisão, publicidade, *internet*[20], cinema e pela dança. Trago a dança aqui, neste momento do texto, pois revisitando meu currículo

[17] Grupo LUME Teatro/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Endereço de *internet* disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/>. Acesso em: 02 agosto 2016.
[18] Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Disponível em: < http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>. Acesso em 18 dezembro 2017.
[19] *Estudo do Feminino Número 1*. Video clipe. Disponível em: <https://youtu.be/8LDHwO5pJGs>. Acesso em: 29 julho 2016.
[20] Exemplo de trabalho realizado para a *internet. Fiebre de mis adentros.* Disponível em: <https://youtu.be/e5gZqEab-kM>. Acesso em: 29 julho 2016.

profissional, talvez fique claro que a necessidade de comunicação pela corporeidade tenha me conduzido desde às raízes, até os rumos em que voei pela carreira artística. Para quem buscou escrever com o corpo, carregando consigo o ato de contar histórias, o encontro com a dança foi a sagração da percepção sobre a arte em nossas vidas.

Além das experiências artísticas, como profissional das artes cênicas, o envolvimento com a pesquisa e projetos relacionados a buscas por outras práticas pedagógicas, distintas das hegemonicamente estabelecidas e das silenciadoras de *outras* possibilidades sociais, me fizeram aproximar do Projeto Fronteiras da Diversidade, ligado ao Núcleo de Artes, Linguagens e Subjetividades (NALS)[21], da Faculdade de Educação (FAE), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Por meio de distintos trabalhos, oficinas, pesquisas e publicações, buscamos espaços de discussão e legitimação de possibilidades *outras* para o fazer pedagógico (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; 2016). As artes são o nosso espaço de luta, trabalho, pesquisa e diálogo no intuito de buscarmos meios legítimos e distintos para a educação, ciências humanas, sociais, artes e outras áreas do conhecimento (BUSSOLETTI; VARGAS, 2016). A este grupo me uni, antes mesmo de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), no Curso de Doutorado em Educação, na UFPEL e, juntamente a ele, desenvolvi esta pesquisa de doutorado. A isso, associo o caráter de ator-educador e reitero essa expressão por meio de um hífen posto propositalmente entre essas duas palavras para que sirva como estímulo à reflexão do caráter híbrido e inseparável daquele que fez do seu caminho até agora, vivências conjuntas entre a arte e a educação.

Dentro dessa característica de ator-educador, surge a inquietação de me aprofundar em reflexões inerentes ao fazer teatral e às próprias questões das pedagogias de atuação. Nesse sentido, apesar de a área da recepção estética poder trabalhar enfocando assuntos que ponderam a observação do trabalho corporal de artistas das mais diversas áreas, o acesso centrado no desvelamento desse processo criativo-corporal e da relação sensorial, estética e física entre artista e espectador durante o evento teatral, incluindo o subtexto desprendido da acepção da palavra, ainda não foi desenvolvido conforme exponho no trabalho aqui apresentado. Além disso, a relativação desse processo, observando pontos de convergência, divergência e similitudes entre os hibridismos cênicos contemporâneos, não tem sido o foco de muitos trabalhos que desejam aprofundar o conhecimento e reflexão sobre o universo que envolve a criação de uma dramaturgia da corporeidade do ator e os processos envolvidos na dinâmica entre palavra, corporeidade e subtexto.

[21] As propostas ético-estéticas desse Núcleo, assim como minha aproximação ao grupo de pesquisas, serão expostas no Capítulo 3, "ASTROLÁBIO", a partir da página 35.

Dessa forma, acredito que as reflexões sobre o processo de dramaturgia da corporeidade[22] e do subtexto poderão ser utilizadas não apenas para as discussões nas artes cênicas, mas também para além da cena teatral, na educação e nas relações de um modo geral. Essa referência é feita tendo em vista que o mote da investigação no evento teatral se processa por meio de uma relação de vivenciamento, dialógica[23] e, justamente por esse motivo, os frutos desse estudo poderão ser ampliados para outras áreas do conhecimento. Porém, esses argumentos somente foram desenvolvidos ao longo do processo de elaboração da pesquisa aqui proposta e serão expostos ao longo deste texto.

Além disso, com essa pesquisa também foi possível aprofundar o estudo da relação de presença[24] entre artista e espectador, buscando nessa ontologia os meios como a criação e recepção cênica se processam durante o evento teatral, abarcando nessa análise relações que ponderaram aspectos sobre alteridade, excedente de visão[25], inconsciente estético[26] e o processo significação[27], assuntos estes que me possibilitam ampliar as reflexões surgidas a partir do evento teatral para os processos de comunicação/educação/partilha do sensível. Mas, o foco central não estaciona suas análises por aqui, pois, para além dessas questões, reside o subtexto, o qual se configura como um conjunto de informações/experiências não diretamente explicitadas, porém que carregam em si importantes elementos que atuam/interferem/comunicam/mediam/reagem/compartilham nas relações de comunhão/comunicação/vivenciamento de um modo geral, contextualizando esses aspectos em relação à constituição desse sujeito do conhecimento contemporâneo.

Comumente, na grande área dos estudos em teatro, encontramos pesquisas que partem de observações, percepções e/ou pesquisas baseadas no *trabalho sobre si* ou de experiências pessoais do autor sobre o processo que está analisando. Como exemplo desse tipo de situação, há as sistematizações realizadas por Constantin Stanislavski, oriundas, inicialmente, de suas vivências como ator e, posteriormente, como diretor do Teatro de Arte de Moscou e que servem como referencial básico para os atores de diversas nacionalidades até os dias de hoje, em especial, para os brasileiros (STANISLAVSKI, 1983; 1989; 1997; 2006; 2012). Além desse autor, também é possível destacar os trabalhos de Vsevolod Meyerhold

[22] Conceito aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[23] Conceito relacionado à acepção epistemológica assumida nesse trabalho de maneira detalhada no Capítulo 3 "ASTROLÁBIO", a partir da página 35.
[24] Conceito aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[25] Conceito aprofundado no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.
[26] Conceito aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[27] Conceito aprofundado no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.

(MEYERHOLD, 2003; 2012), Jerzy Grotowski (GROTOWSKI, 1971; 1992; FLASZEN, 2010), Eugênio Barba (BARBA, 2006; 2010; BARBA; SAVARESE, 1995), Étienne Decroux (LEABHART, 2007; 2009), Jacques Coupeau (RUDLIN, 1986), Jacques Lecoq (LECOQ, 2006; 2011), Phillippe Gaulier (GAULIER, 2016), Peter Brook (BROOK, 2011) e, no Brasil, do Grupo Lume (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001), dentre outros (KING, 1971; RIZZO, 195; LABAN, 1978; ARTAUD, 1984; MARTIN, 1991; RYNGAERT, 1995; ROUBINE, 1998; 2003; 2011; SAUTER, 2000; OIDA, 2001; CREMONA, 2004; BRECHT, 2005; GUINSBURG, 2006; KEEFE; MURRAY, 2007; LEHMANN, 2007; MURRAY; KEEFE, 2007; BONFITTO, 2009; VIRAMAUX, 2009; KERSHAW; NICHOLSON, 2011; PARKER-STARBUCK; MOCK, 2011; PRENDERGARST, 2003; 2014; ALEIXO, 2016). Esses artistas estabeleceram suas reflexões sobre a arte teatral, suas técnicas, pedagogias, teorias e relações a partir de experimentos vivenciados em seus próprios trabalhos, seus próprios corpos e/ou em seus grupos cênicos. A partir dessas experiências particulares, eles criaram teorias, metodologias de trabalho e aprendizado das técnicas teatrais, assim como de reflexões teórico-prático-conceituais que são utilizadas até os dias de hoje por atores de diversas nacionalidades.

Tradicionalmente, os artistas que trabalham nas artes cênicas desenvolvem seus processos de aprendizados não apenas no que se refere à execução de determinadas técnicas físicas e vocais, mas também precisam se manter em constante aprendizado sobre como dinamizar seus sentimentos e emoções como elementos a serem trabalhados. Tais processos não são natos, nem muito menos instintivos. Os artistas necessitam de formação adequada às especificidades que caracterizam a sua linguagem artística, as quais não necessitam se configurar dentro das características metodológicas de outras áreas do conhecimento, muito menos dos parâmetros estabelecidos para espaços de educação formal. Esse argumento pode parecer obsoleto neste trabalho. Mas, para que seja possível a compreensão do texto sobre o estudo que virá a seguir, se faz necessário que sempre se tenha em mente que essa pesquisa trata de uma investigação realizada por um artista, partindo das singularidades de sua área do conhecimento, para propor reflexões *outras* sobre os processos de comunicação/vivenciamento/experiênci*ação* e sobre *outras* abordagens para o ensino e prática dessas atividades.

Por esses motivos, ao propor esse estudo que, tangenciando processos que envolveram um experimento poético-teatral[28], com o objetivo de fomentar as reflexões que o constituem, no qual o pesquisador é o próprio campo de pesquisa, desenvolvi um trabalho em consonância a minha especificidade de área. Nesse sentido, o desenrolar dessa pesquisa também me permitiu discutir, de acordo com os achados/observações/percepções/reflexões vivenciadas, como se dá a função do ator-educador, compreendendo-o de acordo com as características de seu campo de atuação.

Ao ressaltar aqui a expressão ator-educador, contendo as duas palavras separadas por um hífen, defendo a ideia de que o trabalho do artista que se dedica às artes da cena – nesse caso, ator – também o caracteriza como mediador/comungador/fomentador/estimulador de processos de significação para com a plateia que o assiste. Nesse sentido, o prisma de análise, aqui, se dá por meio da arte, em um processo de re/significação pela estética, pela arte da atuação, pelo teatro. O hífen utilizado amplia a concepção do ator apenas pela sua função artística e, também, lhe confere o papel de agente social, comprometido em promover relações dialógicas[29] com o seu público que vão além da superficialidade, compreendendo a linguagem artística, em seu pleno desenvolvimento, como um processo educativo em si.

Quando penso nesse trabalho, tendo a noção de que os olhos que me guiarão serão aqueles alimentados pela perspectiva artística e estética, sei que estabelecer este hífen também propõe um foco *outro* sobre esse profissional. Proponho considerar esse hífen para além de uma ponte, de uma conexão entre o ator e o educador ou de uma mera ligação de duas palavras com o objetivo de reduzirmos a profundidade dessa função social em uma expressão fixada por um traço. No meu caso, o hífen também se constitui como um entre-lugar, um espaço onde a transgressão dos pressupostos fixados se faz necessária e onde o se perder é legitimado como abertura para outra percepção sobre a função do profissional ator-

[28] O que chamarei neste estudo de experimento poético-teatral envolveu a criação de uma partitura cênica a partir do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Esse trabalho trata da criação e adaptação de movimentações corporais, vocais e suas inter-relações com a corporeidade a fim de se criar um fragmento de cena que não necessite ter as mesmas concepções ligadas à dramaturgia literária, nem muito menos à utilização em encenações. Esse experimento se refere a um *modus operandi* de que os atores dispõem para gerarem matrizes de trabalho e vivenciarem sensações que poderão ou não ser utilizadas ao longo dos seus processos criativos. Esses materiais de trabalho sobre si fornecem subsídios para que o ator possa expandir suas reflexões para outros contextos e questões não necessariamente relacionados ao trabalho que está realizando naquele momento. Também considero que esta abordagem seja uma maneira pela qual os atores conseguem buscar elementos de reflexão para quaisquer questões a partir das relações que estabelecem com a sua corporeidade por meio de um *modus* peculiar de ir desenvolvendo o processo criativo. O experimento poético-teatral é um procedimento compreendido de muitas nuances durante o processo criativo, sendo uma delas a criação da partitura cênica. Esse é um tipo de pesquisa de campo, na qual o próprio campo é o corpo do ator. Este experimento será descrito no Capítulo 6, "ENCONTRO ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA", a partir da página 102.

[29] Os conceitos que envolvem relações dialógicas estão expostos no Capítulo 3, "ASTROLÁBIO", a partir da página 35.

educador. Se o hífen parece nos fechar em uma linha que une e prende duas palavras, aqui, o subverto como um entre-lugar, apontando para a possibilidade dos múltiplos fragmentos que se situam mais ou menos dispersos por entre essas duas palavras e, assim, os convido para o processo de se entregar aos (des)caminhos dos subtextos que nos constituem. Desse modo, também proponho esse hífen para compreender quem é esse profissional/pessoa/artista que se constitui em um entre-lugar.

Voltando a alçar mão à imagem da mala, a qual me suscitou a abertura das reflexões necessárias ao início deste trabalho, gostaria de informar ao leitor que este texto pede para ser lido na condição de mala aberta, pois, aqui, há o convite para se perceber aspectos ainda não contemplados sobre como se processa o trabalho do ator-educador que se compreende por essa via e como esse olhar *outro* pode nos propiciar uma compreensão diferenciada sobre o que venham a ser os processos cognitivo-afetivos por meio da estética. Com a mala já aberta e diante do caminho faço uma breve pausa para perceber por onde direcionar esta abordagem.

3. ASTROLÁBIO

Como já dito, meu trabalho de doutoramento surge inserido nas atividades desenvolvidas pelo Núcleo de Artes, Linguagens e Subjetividades (NALS)[30], na Faculdade de Educação (FAE/UFPEL)[31], identificado com as premissas éticas, estéticas e pedagógicas defendidas pelos seus participantes, do qual também faz parte o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade (GIPNALS)[32]. As abordagens do NALS também propõem um *outro* olhar epistemológico sobre a educação, buscando alternativas diferenciadas das hegemonicamente espraiadas pelo formalismo da academia brasileira (BUSSOLETTI; VARGAS, 2016). Por estes motivos, me insiro como mais um dos tripulantes dessa nau em busca de pensamentos, reflexões, experiências e práticas que se jogam em caminhos *outros* para a educação, as artes e as relações sociais de um modo geral. Em função disso, nos parágrafos a seguir, quando estiver falando sobre as propostas do NALS, estarei ali me incluindo por meio de expressões na primeira pessoa do plural. Porém, quando desejar ressaltar algum aspecto particular, retornarei as frases à primeira pessoa do singular. Nesse sentido, pensando sobre as maneiras como o NALS vem desenvolvendo suas atividades, inicio este capítulo com os seguintes questionamentos: quais são essas propostas e de que modo elas se aproximam de minha pesquisa?

Nossas abordagens se desenvolvem em espaços *outros* do pensar educação, arte, ética e estética, naquilo que consideramos como sendo planos dialógicos[33] entre-fronteiras. Entretanto, pensar fronteiras no âmbito da educação e da cultura significa também pontuá-las não só nas presenças, como também nas ausências silenciadas, reprimidas e ativamente construídas no que lhes concerne. Mais especificamente, como um espaço de exercício e de apreensão do desassossego, relacionado com a criação e a possibilidade de encontro com as rupturas necessárias, com a emergência de novos paradigmas atentos aos desafios que se apresentam à educação neste começo de século XXI (BUSSOLETTI; VARGAS, 2016).

---

[30] Núcleo de Artes, Linguagens e Subjetividades (NALS). Disponível em:< http://nals-ufpel.webnode.com/> e < http://wp.ufpel.edu.br/gipnals/>. Acesso em 10 julho 2017.

[31]Faculdade de Educação (FaE)/Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/fae/>. Acesso em: 26 julho 2016.

[32] Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade (GIPNALS). Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8617182357200286>. Acesso em: 26 julho 2016.

[33] Referência sobre o conceito de dialógico está presente e será desenvolvida neste Capítulo. Enfatizando a profunda relação dessa terminologia com o que é explicado nas Notas 35-37, na página 41, a partir de Bakhtin (2011; 2015). Acrescentando o que Bezerra (2015, p. 22) refere ao dizer que "Na ótica do dialogismo, a consciência não é produto de um eu isolado, mas da interação e do convívio entre muitas consciências que participam desse convívio com iguais direitos como *personas*, respeitando os valores dos outros que igualmente respeitam os seus. [...], pois como diz Bakhtin, "viver é comunicar-se pelo diálogo".

Nossas reflexões sobre identidade e alteridade também dialogam com o que fora abordado pelos Estudos Culturais como uma Pedagogia da Fronteira (GIROUX, 1992), ou ainda com o que McLaren (1999, p. 193-195) referiu como sendo uma "identidade de fronteira", criadas "a partir da empatia por outros como forma de uma conexão passional através da diferença" na luta "contra a nossa falha em ver nosso próprio reflexo nos olhos dos outros [...]". Partindo dessa compreensão, defendemos a Pedagogia da Fronteira, considerando o seu compromisso por um restabelecimento crítico da formação pedagógica, mantendo o espaço para as perguntas mais do que para as respostas conceituais e acabadas, suportando a experiência radical da diversidade e da diferença, aproximando e tornando presentes as linhas que por vezes separam e tornam, desafortunadamente, as fronteiras intransponíveis (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; 2014a; 2016; BUSSOLETTI; VARGAS; KRÜGER, 2014). Nem sempre esse tipo de abordagem encontra uma abertura fértil em nosso país, pois, conforme dito por Arroyo (2014, p. 31-32) "O campo da teoria pedagógica tem sido um dos mais fechados a reconhecer Outras Pedagogias. [...] A teoria pedagógica moderna continua apegada a essa visão inferiorizante dos educandos, povos a colonizar/educar".

Nossos trabalhos no NALS não seguem essa pedagogia hegemônica tradicional, conforme a que é mencionada por Arroyo (2014) na citação acima. A proposta de Pedagogia da Fronteira defendida pelo NALS visa a distância do que fora comumente normatizado em muitas abordagens pedagógicas. Não buscamos a homogeneização dos conhecimentos, dos saberes, dos processos de constituição dos sujeitos sociais e políticos. O que fazemos é justamente ir até eles, compreender seus processos e trabalhar conjuntamente para que seus mecanismos recebam apoio para as maneiras pelas quais se legitimam. Entretanto, em muito, a tradição do campo da educação no Brasil veio de uma visão depositária de conhecimentos, considerando que esses sujeitos não dispunham de nenhum referencial de origem, sendo esse um dos aspectos que propiciam embates e resistências aos meios pelos quais o NALS desenvolve os seus trabalhos. Sobre os processos de silenciamentos dos sujeitos que fogem aos parâmetros normatizadores, estabelecidos pela tradição colonizadora como legítimos, Arroyo (2014) refere que:

> Por esses confrontos passam e passaram em nossa história os processos, as pedagogias de conformação dos Outros como invisíveis, exteriores à própria forma de aceite de inclusão, para que, como não-Outros, aprendam a não ser. Mas, também nesses confrontos se dão as pedagogias mais radicais do aprender a ser, mostrando-se sendo, presentes e existentes, incômodos como coletivos (ARROYO, 2014, p. 53).

Nesse sentido, compreendemos a possibilidade de tratamento e apreensão de um modelo de subjetividade que resiste na condição espaço-temporal de fronteira. A compreensão desse processo contribui e acaba por revelar estéticas emergentes oriundas da hibridização dos cenários nos quais a multi-poli-interculturalidade conduz, configurando aquilo que defendemos também como sendo uma Estética da Ginga (BUSSOLETTI; VARGAS, 2016).

A Estética da Ginga toma como base conceitual o trabalho de Hélio Oiticica (1939-1980). Artista revolucionário que, através de sua obra experimental e inovadora em seu tempo, foi reconhecido internacionalmente. Oiticica não aceitava classificações e definições rígidas, questionando e extrapolando o seu *status quo* de artista. Segundo sua concepção estética, um artista não faz nascer, mas sim transformar e deslanchar estados criativos. Nesse processo, não existe a figura do observador/contemplador daquilo que lhe é exposto, ele passa a ser um "participador". Revirando conceitos, Oiticica assumia que não havia se transformado em um artista plástico, mas em alguém que possibilitava fazer emergir nas pessoas esse estado peculiar de ação criativa, elaborando proposições que buscavam aquilo que está além da arte ao qual ele chamou de "invenção" (FAVARETTO, 2000; BUSSOLETTI; VARGAS, 2016).

A inspiração nas propostas e conceitos de Oiticica surge a partir de algumas reflexões propostas por Jacques (2003), mas que foram adaptadas, ampliadas e aprofundadas para serem - e estarem sendo - desenvolvidas nas atividades do NALS (BUSSOLETTI, 2007; BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; 2014a; 2016). De fundamental importância para compreender a Estética da Ginga é a concepção de "anti-arte", de 1966. Conforme Jacques (2003), nessas formulações, a participação do espectador é considerada um princípio para a criação, que culminará no que Oiticica denominou como sendo "anti-arte". De modo geral, o princípio da "anti-arte" é a não imposição ao espectador de ideias e estruturas acabadas, mas busca descentralizar a arte, deslocando-a do intelectual e do racional para o campo da criatividade, da experimentação, da descoberta, da participação, algo que se transfigure em outras ordens de significação.

Oiticica rompe definitivamente com a ideia do espectador passivo, um mero assistente e o torna, por meio de sua arte, um acionador de vivências. Transfigura espectador em "participador", esse sujeito que dança no espaço e atravessa o tempo dando plasticidade à obra que, por esse meio, pode ser reconhecida também como experiência coletiva. Participador e obra tornam-se, assim, inseparáveis, produtos e produtores de outra premissa estética (FAVARETTO, 2000; BUSSOLETTI; VARGAS, 2016). Segundo essa concepção, o

participador é livre, ativo, pode se posicionar e deve agir sobre o que lhe é apresentado, estimulando a crítica e a reflexão, sem que isso seja controlado por uma visão externa que lhe imponha um modo de ver/agir/pensar/posicionar sobre determinado aspecto.

Refletindo sobre as possibilidades de mudanças e ações ativas sobre determinadas produções artísticas, conferindo ao espectador não mais o papel de agente passivo ante aos fatos que estão sendo criados, compartilhados, expostos ou apresentados, nos acercamos desses aspectos de maneira alegórica para fundamentar a proposta estética de nossos trabalhos, pois consideramos que o espectador, ou participador, conforme dito por Oiticica, influi, interage, modifica, constrói, participa, vivencia, agrega e também faz parte do processo de criação da obra de arte e de todas as suas ações em sociedade. Aqui, refiro sobre o aspecto das artes, mas, em nossos trabalhos, extrapolamos esses princípios para considerar os sujeitos, em seus mais distintos espaços e/ou características/possibilidades sociais, como participadores e cidadãos ativos de todos os aspectos sociais. Nos trabalhos com o NALS, nos permitimos o deslanchar de estados criativos, sem impor nenhuma ideologia ou pré-concepção, como as tradicionalmente feitas pelas práticas pedagógicas e ideológicas hegemônicas, pois acreditamos que o estímulo à participação, à criatividade, à emancipação dos corpos como certos de atividade legítima em um processo maior, seja um meio pelo qual a criatividade possa colaborar para tornar o trânsito entre zonas fronteiriças mais fluido, democrático e vivo (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; b; 2014a; b; 2016; JUNIOR; VARGAS; BUSSOLETTI, 2016; VARGAS; BUSSOLETTI, 2012; 2015; BUSSOLETTI; VARGAS; KRÜGER, 2014; BUSSOLETTI; VARGAS; RIBEIRO, 2014; BUSSOLETTI, 2016).

Mesmo falando sobre o fazer artístico, Oiticica fornece um princípio que acreditamos possa ser expandido para quaisquer áreas do conhecimento, uma vez que sua proposta conceitual retira os indivíduos da passividade e ostracismo em face dos acontecimentos a sua volta e salienta que todos podem interagir ativamente na construção da realidade que nos cerca, assim como do que nossa sociedade produz. As propostas de Oiticica permitem refletir e conceber que todos cidadãos podem ser capazes de produzir trabalhos que sejam importantes e tocar de certa maneira a sociedade (FAVARETTO, 2000; BUSSOLETTI; VARGAS, 2016). Nesse momento, relaciono esses princípios a nossas ações no NALS, pois propomos atividades que levam essas reflexões a comunidades e sujeitos que costumam estar apartados da percepção dos seus direitos, possibilidades de contribuição e mudanças na sociedade (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; b; 2014a; b; 2016; JUNIOR; VARGAS;

BUSSOLETTI, 2016; VARGAS; BUSSOLETTI, 2012; 2015; BUSSOLETTI; VARGAS; KRÜGER, 2014; BUSSOLETTI; VARGAS; RIBEIRO, 2014; BUSSOLETTI, 2016).

Além disso, a proposta de Estética da Ginga no campo da educação também propõe um conceito ético e estético em que a diversão, o sensível, os sentimentos de prazer e felicidade surgem a partir das trocas, intercâmbios, movimentos, desassossegos, trânsitos, experiências, vivenciamentos, hibridizações e interações entre os diversos tipos de informações, elementos, características, matizes e possíveis fronteiras que existam entre os diferentes sujeitos e grupos sociais, se manifestando e desenvolvendo como na cadência de um samba. As metáforas de ginga e samba são aqui utilizadas para ilustrarem e/ou indicarem um tipo de movimento que transita, que vai e volta, sempre se movimentando, não se fixando, não ocorrendo de maneira unidirecional, mas ressaltando que as comunicações, relações, trocas de experiências, vivenciamentos, conhecimentos e saberes se dão de maneira constante, em fluxo e ativamente em uma sociedade que esteja aberta para essa possibilidade. Quando não estiver, o seu oscilar, lhe permite que resista, pois não para e não se fixa em um tempo, em uma condição, em uma normatização hegemônica, mas sobrevive nos movimentos, nos incessantes e intermitentes instantes de se espraiar em resistência a quaisquer tipos de aprisionamentos, silenciamentos e/ou deslegitimações (BUSSOLETTI; VARGAS, 2014a; 2016). A Estética da Ginga seria um meio pelo qual refletimos uma estética do *ser*, mas, também, uma ética do como trabalhar no campo da educação. Aqui, acreditamos que estamos nesse caminho epistemológico *outro*, aberto a possibilidades *outras*, transgredindo concepções impostas e nos libertando de muitas das estratégias de silenciamentos, lutando e trabalhando pela radicalidade das pluralidades de formas de se relacionar, viver, saber, conhecer, refletir e pensar (BUSSOLETTI; VARGAS, 2016).

Adotar as concepções de Pedagogia da Fronteira e Estética da Ginga, segundo a abordagem do NALS, permite trabalhar no campo da educação em busca de *outras* epistemologias, combatendo os silenciamentos impostos pela tradição colonizadora e nos juntando às diversidades de agentes sociais por todos os entre-lugares por onde se movimentam, estabelecem e se legitimam essas relações sociais. Nós, do NALS, também acreditamos na utopia, pois conforme dito por Santos (1999):

> A utopia é a exploração de novas possibilidades e vontades humanas, por via da oposição da imaginação à necessidade do que existe, só porque existe, em nome de algo radicalmente melhor que a humanidade tem direito de desejar e porque merece a pena lutar. [...] Uma compreensão profunda da realidade é assim essencial ao exercício da utopia, condição para que a radicalidade da imaginação não colida com o seu realismo. Na fronteira, entre o dentro e fora, a utopia é tão possuída pelo *zeitgeist* como pela *weltschmerz* (SANTOS, 1999, p. 278).

Considerando isso, defendemos a possibilidade da experimentação da arte pela educação, como uma trama que se realiza por entre fronteiras. Almejamos exercícios para um comportamento, conforme dizia Oiticica, operacionalizados através da participação e da transmutação do espectador em narrador, cuja autoria é manifestada através da vivência como manifestação da vida em direção da atividade criativa. Entre a imaginação e o êxtase, a proposta é desterritorializar comportamentos e as possibilidades reprimidas e/ou ocultas e conceder o espaço educativo na direção da transgressão e da resistência de práticas alternativas, não submissas às concepções históricas e políticas calcadas na tradição mantida pelo culto das regularidades e estabilidades consumíveis como produtos de uma ordem contestável (SANTOS; MENESES, 2010; BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; 2014a; 2016).

Transitamos por esses entre-lugares[34], espaços fronteiriços, como que na cadência de um samba ou no movimento de uma ginga, desassossegando os lugares de fixação que o comodismo social impõe ao estigmatizar certos grupos sociais e culturas. Ao identificarmos as fronteiras demarcadas pelas normatizações sociais excludentes, nos jogamos no mergulho da identificação de suas características, experiências, identidades e alteridades. Esse é o processo de aproximação e embate frente às normas de exclusão desenvolvido pelo NALS. Nossa fala se dá por meio das artes, nossos resultados por meio de reflexões, diálogos, desassossegos e conscientização social (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; 2014a; 2016).

Cabe ainda dizer que nossas propostas no NALS se entregam ao desterritolializamento de comportamentos e normatizações, transgredindo fronteiras impostas, expondo-as justamente como materiais de discussões, reflexões e debates entre todos os elementos, agentes que as constituem, para, assim, dentro de suas singularidades, extrapolar suas auto percepções e propor alternativas *outras* de alteridade, nas quais o respeito emerge como resultado de um processo educativo. Consideramos importante gingar para trabalhar nas fronteiras, manter o movimento constante, para que essa condição por si só já seja uma maneira de resistir, se legitimar, de propor *outras* alternativas para o campo da educação. Para que essa proposta pudesse ser atingida, a arte e todas as suas hibridizações possíveis atuaram como catalisadores mestres desse processo, no qual as reações resultam em conhecimento (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; 2014a; 2016).

Defendemos o fazer democrático em educação, o que permite e possibilita a busca por outras interlocuções entre distintos campos profissionais para se chegar àquilo que consideramos como possibilidades de Pedagogia da Fronteira e Estética da Ginga. Porém,

[34] Conceito de *entre-lugar* está exposto na página 14.

desde que sempre respaldados conceitualmente, epistemologicamente e com a certeza de que os princípios ético-estéticos assegurem a liberdade de todas as formas de *ser*, legitimar e significar. Mais do que determinar como se deseja desenvolver atividades na área da educação, acreditamos que, ao estarmos respaldados epistemologicamente sobre os princípios éticos e estéticos que guiam nossos trabalhos, estaremos possibilitando todas as múltiplas poli-hibridizações[35] polissêmicas[36] e plenissignificadas[37] que necessitam ser reconhecidas e legitimadas em nossas sociedades (BUSSOLETTI; VARGAS, 2016).

As propostas éticas, estéticas e pedagógicas defendidas pelo NALS se relacionam com a abordagem da pesquisa aqui apresentada. Porém, ainda preciso referir algumas propostas *outras* que envolvem um *modus operandi* de se assumir o momento de pesquisa de doutorado aqui exposto. Por esse motivo, apresentarei mais algumas premissas epistemológicas que dialogam e corroboram para a abordagem que darei nesse estudo. Entretanto, antes, necessito contextualizar o papel do artista que escreve esse texto em um programa de pós-graduação em educação. Como a educação vê os artistas? Como os artistas se inserem no campo da educação? Existem diálogos, aproximações ou entre-lugares para essas reflexões?

3.1. Leme

O momento de chegada ao Curso de Doutorado em Educação, no PPGE/UFPEL[38], também marca não apenas uma etapa de minha formação acadêmica, mas um espaço de resistência política em uma área não acostumada com os processos de legitimação do artista

[35] Intencionalmente, incluo esta expressão aqui com o objetivo de ressaltar os diversos meios de interação, hibridização e criação de novas possibilidades, ressaltando o potencial vivo e necessário de movimento para a efetivação de tais relações.

[36] Conceito relacionado à atribuição de sentidos e significados por meio das relações de interação, de ativismo entre os indivíduos. Exponho essa terminologia a partir de Bakhtin (2011; 2015), pois, conforme as teorias desse autor, os sentidos podem ser múltiplos, simultâneos, em diálogo, se construindo por meio das relações entre os indivíduos, sem estipulações hierárquicas ou definitivas entre essas relações e seus sentidos. Desse modo, o conceito de sentido não se conforma de maneira estanque, ele assume um caráter vivo e em constante necessidade de movimento, "uma intensa vontade de combinação de muitas vontades, as vontades do acontecimento" (BAKHTIN, 2015, p. 23).

[37] Terminologia extraída a partir de Bakhtin (2015, p. 310) quando refere que "[...] o mais importante é a interação dialógica dos discursos, sejam quais forem as suas particularidades linguísticas. [...] O discurso representável converge com o discurso representativo em um nível e em isonomia. Penetram um no outro, sobrepõem-se um ao outro sob diferentes ângulos dialógicos". Ainda acrescento a essa terminologia o conceito de *plenivalente*, conforme Bakhtin (2015, p. 04) refere que entre os sujeitos, as vozes do discurso devam existir "uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo". Além disso, também incluo o conceito de *equipolentes*, o qual, segundo Bakhtin (2015, p.05), se refere a "consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se *objetificam*, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas". Segundo Bakhtin (2011; 2015), igualdade é abordada no sentido de equidade, sem jamais esquecer as peculiaridades de diferenças, mas estipulando um caráter de isonomia entre os sujeitos, discursos, diálogos, relações, experiências e vivenciamentos.

[38] Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE)/Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/fae/ppge/>. Acesso em: 26 julho 2016.

trabalhando em sua própria linguagem. Conforme exposto anteriormente sobre as reflexões de Arroyo (2014), a ampliação das visões sobre as pedagogias e sobre o próprio campo da educação necessita se libertar dos conceitos pretéritos e engessados, frutos de um período de homogeneização das práticas, saberes e existires.

Nesse contexto, urge a necessidade de se esclarecer o campo de trabalho do artista não apenas como um modo do fazer artístico, ou de atividades relacionadas à fruição de seus trabalhos. Costumeiramente, no campo da educação em nosso país, as artes são tratadas como atividades recreativas, desenvolvedoras de habilidades psicomotriciais ou como opções de entretenimento raso e vazio de potencialidades. Outra concepção habitual nas pesquisas em educação brasileira permite que, caso o profissional aproximado de alguma maneira ao campo das artes, deseje ingressar nessa área do conhecimento, seus estudos deverão buscar aplicações de metodologias ao ensino de atividades relacionadas à recreação ou aspectos psicomotriciais, por meio de trabalhos com elementos das artes.

Além disso, comumente, no Brasil, as pesquisas em educação permitem que trabalhos relacionados às artes também descrevam processos pedagógicos e histórias de vida de educadores que desenvolvem algum tipo de fazer artístico; propostas de ensino de escolas que se focam em atividades artísticas; articulação de conceitos filosóficos a partir de obras e trabalhos específicos de alguns artistas; processos de formação de futuros professores de artes que desenvolverão seus trabalhos dentro dessa concepção de ensino de artes; pesquisas para adaptação de metodologias fáceis, simples e rasas para o ensino de algumas atividades relacionadas às artes, de modo que sejam aplicadas de maneira mais superficial e rápida por quaisquer profissionais, independentemente de suas formações. Ademais, somando-se a essas abordagens, inclui-se a noção de que as artes devem estar/funcionar/existir em função de outros campos do saber, serem incluídas na escola – somente desse modo – para que possam ser atividades de recreação para o ensino de outras disciplinas, como se as artes apenas pudessem existir para estarem a serviço de outras áreas do conhecimento, submissas a elas, como dispositivos/ferramentas a serviço de campos do saber considerados “mais importantes e necessários”.

Mas, como se insere o artista no campo da educação? O que o fazer artístico, em suas próprias linguagens, pode estar relacionado à educação? Por que os programas de pós-graduação em educação não costumam ter linhas de pesquisa em artes no Brasil? Caso existam essas linhas de pesquisa, por que costumam ser aprisionadas a apenas abordarem metodologias de ensino, histórias de vida de educadores em arte ou descrição de métodos de ensino de educandários que trabalham com artes? Como se dá a formação do artista,

profissional das artes? O fazer artístico se direciona apenas à fruição em espaços determinados como sendo únicos possíveis de se inserir/existir/trabalhar em/as artes? O que acontece quando se insere um artista na pesquisa em educação se ele não desejar trabalhar com as concepções determinadas e normatizadas pela tradição arcaica de educação? Existe algum tipo de pedagogia no fazer artístico que não atenda aos objetivos e determinações das tradições pretéritas do campo da educação no Brasil? Que outras pedagogias seriam essas? Existe algum tipo de processo relacionado à cognição e à significação nas linguagens artísticas e que não seja/esteja direcionado ao aprendizado de outras disciplinas? Qual o papel/função/importância do artista na educação?

Os questionamentos que proponho acima se relacionam a algumas maneiras como o campo da educação – pensado dentro das normatizações hegemônicas das tradições desta área no Brasil – encara o artista e seu trabalho. Porém, também se faz importante ponderar tais questionamentos no que se refere às maneiras como os artistas também enxergam suas possibilidades no campo da educação. As tradições hegemônicas e normatizadoras sobre o que se concebe como sendo trabalhos na grande área da educação acabam estipulando delimitações de possibilidades sobre como os artistas poderiam desenvolver suas atividades nesta área e, inclusive, sobre como eles se enxergam nessa área. Tendo em vista isso, muitos artistas comumente também carregam esse olhar já normalizado por um distanciamento apartado de identificação de sua função social, de seu trabalho nas/pelas/por meio das artes hibridizadas como mais um matiz dentro do campo acadêmico da educação, sem identificarem que seus trabalhos dentro de suas próprias linguagens artísticas e com todas as suas especificidades de área também se legitimam como educação. Educação aqui sendo vista distante dos estereótipos normatizados como locais de fala possíveis pela tradição hegemônica em nosso país. Mas, será que os artistas também conseguem se livrar desses olhares já embrutecidos pelo o que o campo acadêmico da educação se lhes vêm impondo até os dias de hoje?

Apesar de Marques (2011) retratar, contestar, esclarecer e refletir sobre as concepções que a área da educação estipula sobre as artes, as estratégias de resistência à evolução da percepção sobre a independência das artes nos campos do saber ainda se mostram muito fortes. O que estaria por de trás de tanta relutância em aceitar a independência das artes em relação a outras disciplinas? Por que, mesmo com tantas discussões sobre as propostas de Freire (1996), muitas das práticas e pesquisas no campo da educação ainda se asseguram nas aplicações de metodologias de ensino tradicionais no espaço da sala de aula como legitimador da forma de ensino aceitável e nas concepções das disciplinas já normatizadas no

Brasil como sendo “importantes”? Qual o perigo e o medo em desterritorializar o estabelecido na área da educação?

A avalanche de questionamentos expostos nos parágrafos anteriores é apresentada propositalmente para que se reflita sobre os espaços de poder no campo da educação. Concepções, determinações, estabelecimentos, normatizações sobre como se desenvolvem os estudos na área da educação, assim como suas práticas e aplicações, mesmo que ainda arcaicas, enfrentarão grandes resistências às necessidades de mudanças, sobretudo, quando se ampliam essas abordagens, considerando outras maneiras de se encarar um campo tão vasto e multifacetado como o da educação, reflexões essas muito abordadas por Santos (1999), Marques (2011) e Arroyo (2014), conforme exposto anteriormente. Ao incluir as artes nessa discussão, considerando-as como dotadas de maneiras de se desenvolver e trabalhar, libertas de quaisquer submissões a outros campos do saber, com seus procedimentos próprios, dentro das singularidades e especificidades de área de cada uma de suas linguagens, estou, assim, como já me parece explícito, provocando as discussões acerca dos espaços de poder já constituídos por uma noção homogeneizadora de potencialidades.

Conceber que as artes, em suas próprias linguagens, em suas próprias maneiras de desenvolver seus trabalhos, são capazes de proporcionar vivências, experiências, significares, cognições por vias *outras* que não as já determinadas e estabelecidas pelas tradicionais disciplinas do campo da educação, resulta em perder a noção de poder sobre um campo do conhecimento que se legitima, sem necessitar enquadrar-se nos meios pelos quais outras áreas se desenvolvem. Defender que as artes possam se legitimar como campo de atuação em suas próprias linguagens requer formação específica e, talvez, aí esteja um dos motivos para tantas resistências, pois, assim, se retira o caráter meramente recreativo e inconsequente em que, muitas vezes, elas se apresentam como que encarceradas.

Retirar a aplicabilidade fácil e rápida de metodologias de ensino relacionadas a alguns aspectos do fazer artístico e inserindo esse ensinar em realidades específicas das linguagens artísticas, exclui a possibilidade de que “receitas/fórmulas” prontas possam ser aplicadas em quaisquer contextos homogeneizadores de saberes, limitadores de possibilidades e medíocres de potencialidades. Com isso, se exclui a noção de que as artes possuem propostas e pedagogias passíveis de serem desempenhadas por quaisquer profissionais, tendo ou não formação específica nelas. Acredito que desterritorializar dogmatizações e normatizações previamente estabelecidas no campo da educação também significa estimular o avanço dessa área em face à realidade e necessidades contemporâneas no século XXI.

Nesse sentido, sendo artista, membro do NALS, trabalhando com suas premissas epistemológicas e apresentando esse estudo em um programa de pós-graduação em educação, considero que sou um desses *Outros Sujeitos*, também trazendo a esse espaço *Outras Pedagogias*, conforme exposto por Arroyo (2014), ampliando meu trabalho em diálogo com as propostas de Pedagogia da Fronteira e Estética da Ginga (BUSSOLETTI; VARGAS, 2016). Nesse caso, ser artista, falando a partir do seu próprio campo do saber, de sua própria linguagem artística, além de agregar uma potencialidade de estudo relacionada à educação, também estou defendendo esse espaço como sendo de resistência político-acadêmica.

Quando menciono a resistência, a considero não somente como a percepção de me incluir nesse programa de pós-graduação, mas para, também, mostrar as potencialidades de diálogo com meu campo de trabalho em sua própria linguagem artística, se desenvolvendo para além do que a tradição no campo da educação brasileira normatiza como possibilidades de interlocução com as artes. Meu papel político nesse interim se refere, também, a estar, ser, defender esse espaço como legítimo, como *outro* campo do conhecimento em interlocução, mostrando que o artista tem, potencialmente, condições de estabelecer pedagogias, cognições e significações diferenciadas dos que profissionais de outras áreas o fazem. Diferenciados, pois se constituem em um campo de interlocução singular, com características específicas de sua própria linguagem e, por apresentar tais especificidades, se desenvolve e estabelece possibilidades que não necessitam estar enquadradas dentro das concepções com que outras áreas do conhecimento se estabeleceram, simplesmente porque suas ontologias são diferentes.

Além disso, como artista que parte de um trabalho específico em sua linguagem e ampliando os potenciais reflexivos a partir disso, também corroboro para a percepção das singularidades de formação e meios de trabalho de que os profissionais da arte desenvolvem suas atividades. Esclarecimentos esses necessários para que se confronte as ideias renascentistas – e ainda existentes - de que os artistas obtinham suas habilidades e competências profissionais por meio de méritos divinos.

Como artista, como ator, trago em mim, em meu corpo, a exposição da necessidade de observância dos conceitos do que venha a ser um profissional das artes no século XXI, assim como se processa sua formação profissional, suas pedagogias e, também, sobre suas atuações no campo da educação. Além da tese aqui apresentada, esse posicionamento me vem inerente/arraigado quando adentro ao campo da educação.

Após esse à parte, retomando as propostas epistemológicas do NALS – e mesmo sem sair delas – exporei logo a seguir, alguns conceitos necessários para se compreender a inserção de meu trabalho nesse programa de pós-graduação. Mas, antes, ainda deixo mais alguns questionamentos: como pensar em um artista desenvolvendo uma pesquisa acadêmica

em um campo do conhecimento que não esteja limitado à pesquisa em artes associada ao espaço escolar? Que bases epistemológicas são necessárias para que se conceba um trabalho de campo na pesquisa acadêmica em educação que abarque um tipo de prática artística?

3.2. Içando velas

As ciências humanas, as artes e, em especial, a educação apresentam particularidades que as diferenciam não apenas em caráter epistemológico, mas também por proporcionarem delineamentos de pesquisa que não se vinculam necessariamente com a objetividade positivista muito presente em outros campos do conhecimento. Apesar de muitos estudos na área da educação se legitimarem em estruturações e predefinições que dialogam estreitamente com os princípios metodológicos das ciências duras, existem abordagens de pesquisa que não necessitam se encerrar nesses aspectos por uma própria especificidade do seu campo do saber, ou devido ao conteúdo do seu mote de investigação e, também, devido às necessidades de avanço nos campos do conhecimento e que requerem metodologias de pesquisa que atendam às demandas contemporâneas.

Existe um conjunto de pressupostos que sustenta a base epistemológica deste estudo aqui apresentado. Dentre estes, destaco, como ponto de partida, a profunda convicção de que "toda ciência implica opção" (LOWY, 1987, p. 195). Sendo assim, também considero que eles representam, conforme referido por Lowy (1987, p. 12-13), uma determinada visão de mundo, compreendendo esta como sendo um "conjunto orgânico, articulado e estruturado de valores, representações, ideias e orientações cognitivas, internamente unificadas, por um outro ponto de vista [...]".

Sendo assim, este trabalho de doutorado se insere em um amplo debate, no qual questões humanas e, especificamente, as que se articulam e/ou inserem no campo da criação, da estética, da arte, da educação, da arte-educação necessitam ser constantemente revistas, criticadas, hibridizadas, borradas e reelaboradas. Dentro dessa perspectiva, a escolha e o conjunto dos autores por meio dos quais busco amparo e interlocução nessa investigação, reafirmam alguns dos pilares epistemológicos dessa investigação, seja através de Bakhtin (2011; 2015) e da concepção de que a busca da verdade no mundo é por excelência dialógica e polifônica[39], ou de Benjamin (2004), quando, por exemplo, propõe ampliar o conceito de experiência, denunciando o empobrecimento desta e a diminuição da capacidade narrativa pelo advento da sociedade capitalista. Ao enfocar um estudo que parte de uma análise de

[39] Conceito referido por Bakhtin (2015, p.04) como sendo uma "multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis", sem distinções hierárquicas, considerando que o ativismo verbal seja um fator fundamental para a consciência do homem. Segundo esse autor, essa consciência é adquirida no vivenciamento coletivo em sociedade. Ver também relação com o que está descrito nas Notas 35-37, na página 41.

reflexões teóricas emergidas tendo por base o fazer artístico, considero importante agregar às premissas epistemológicas de Lowy (1987), o que Bussoletti (2010, p. 20) refere ao dizer que: “entre o real e a realidade existe a sua fabricação. Esta realidade fabricada circunscreve o horizonte de sensibilidade”.

A noção de horizonte de sensibilidade referida por Bussoletti (2010) abre as margens das perspectivas de visão sobre um determinado tema/contexto, ampliando-as para além do linear, além do multifocal, possibilitando que se esteja trabalhando em um campo epistemológico que permita as possibilidades de análise, reflexão e diálogos com elementos vivos em constante evolução/reformulação/explicação/transformação. A perspectiva epistemológica aqui assumida se configura nesse entre-espaço conceitual, campo fronteiriço, hibridizador ativo e incessante por sua própria ontologia dialógica, que não ignora os processos históricos, mas que amplia os movimentos reflexivos para possibilidades *outras* com o simbólico, o alegórico, o sensível, o fragmentado e o estésico, assumindo suas premissas como também legítimas para aprofundar potenciais de reflexão ao sujeito do conhecimento contemporâneo e suas relações sociais. Nesse texto, sempre que ponderar sobre aspectos relacionados ao simbólico e ao alegórico, estou considerando as diferenças epistemológicas e ontológicas entre ambos. O fato de meu trabalho deixar abertas passagens a possibilidades, me instigam a referenciar esses dois aspectos com o intuito de que o leitor possa evidenciar que minhas perspectivas não se fecham em uma ou outra via, mas que deixam abertos os caminhos para abordagens futuras em distintos direcionamentos teórico-reflexivos.

Por uma questão de facilidade didático-textual, logo abaixo, quando estiver falando sobre estudos, pesquisas e escritas acadêmicas na área da educação, estarei englobando nessas reflexões as artes e as ciências humanas de um modo geral. Sendo assim, tendo em vista a necessidade de enfrentamento de paradigmas contemporâneos que não necessitam de uma vinculação com delineamentos metodológicos experimentais e observacionais de acordo com as predeterminações estabelecidas por abordagens que identificam a legitimação de suas questões por meio de conhecimentos matemáticos ou, até mesmo, por correlações filosóficas e conceituais tradicionalmente desenvolvidas e normatizadas, sinto a necessidade de que a educação encontre possibilidades *outras* para a investigação de questões a partir de perspectivas diferenciadas. Por esse motivo, este trabalho também acontece como uma forma de questionamento sobre as maneiras múltiplas para pensar pesquisa na área da educação que possibilite o enfrentamento e que se disponha a essa abertura de abordagem diferenciada.

Dizendo isso, logo a seguir, irei adentrar à proposta de surrealismo etnográfico, relacionando a alegoria do nó cristalográfico como uma perspectiva *outra* para uma possibilidade de escrita de pesquisa que se reivindica viva, conforme exposto por Bussoletti (2011)[40]. Essa concepção de interlocução por meio de outras possibilidades para a escrita de pesquisa se faz necessária a esse estudo, tendo em vista, como já dito anteriormente, que ele é desenvolvido por alguém que sempre escreveu com o corpo. Nesse sentido, questiono: como trazer os elementos vivos da cena, do movimento, do estético, do estésico para esta escrita de pesquisa?

3.3. Princípios etnográficos para *outra* proposta de pesquisa em educação

As premissas a partir das quais estabeleci este estudo, necessitaram de um aprofundamento no campo de pesquisa, um reposicionamento das condições de pesquisador/pesquisado, avançando na perspectiva de uma proposta ampliada do que pode também ser compreendido como etnografia. Aqui, a proposta foi fazer um caminho em que se exercitou a alteridade do pesquisador, trazendo para si uma aproximação com o seu foco de investigação, em diálogo com as propostas de Bussoletti (2011)[41] e Amorim (2001; 2002)[42]. Para tanto, ressalto uma relação da proposta desse estudo com o que Clifford (2008) refere sobre etnografia:

> O termo etnografia, tal como estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana que na França foi chamada de etnologia, na Inglaterra, de antropologia social e na América, de antropologia cultural. [...] O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. [...] pesquisador no campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho (CLIFFORD, 2008, p. 125).

Compreender etnografia sob outro ponto de vista propõe este processo complexo de estranhamento e que se torna mais complexo ainda quando, como em minha proposta, o campo é o próprio corpo do investigador. Parto, assim, de Clifford (2008), seguindo uma inspiração nas adaptações de suas propostas, conforme feito por Bussoletti (2007), como indício para observar/atuar e produzir tecnicamente os mecanismos pelos quais me fossem possíveis estabelecer uma relação com os subtextos[43] em seu entre-lugar de existência por meio do corpo e voz, o que não seria possível, segundo meu ponto de vista nesta pesquisa,

[40] As concepções relacionadas à escrita de pesquisa estão aprofundadas neste capítulo, associando-se o que está descrito na Nota 4, na página 12.
[41] Conforme referido na Nota 4, na página 12.
[42] Conforme referido na Nota 4, na página 12.
[43] Conceito aprofundado a partir do Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

sem uma participação efetivamente vivenciada desse processo em si. Porém, apesar de o conceito de subtexto ser abordado em capítulo posterior, com o intuito de expor um dos elementos constituintes do panorama reflexivo do contexto de pesquisa aqui apresentado, exponho o que Stanislavski (2008) refere, quando diz que subtexto:

> É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis variados padrões interiores [...] tecida com *ses* mágicos, com circunstâncias dadas, imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas. [...] É o subtexto que nos faz dizer as palavras em uma peça. [...] Somente quando os nossos sentimentos mergulham na corrente subtextual é que a linha direta de ação de uma peça ou um papel passa a existir. Ela se manifesta não só por movimentos físicos, mas também pela fala, pode-se representar tanto com o corpo como também com o som, com as palavras (STANISLAVSKI, 2008, p. 163-164).

A citação acima ressalta o contexto de se observar que, quando falo em subtextos, estou abordando os "variados padrões interiores", expressados por Stanislavski (2008), os quais auxiliam a situar que meu campo de investigação requer a inserção em um plano que se entregue ao não aparente, não superficial. Entretanto, o paradoxo é que, para que ocorra a reflexão e observação crítica do material gerado ao longo do trabalho criativo, há a necessidade de se manter o estranhamento e distanciamento do processo, em algo similar ao conceito de *verfremdungseffect* brechtiano (BORNHEIN, 1992; WHITE, 2004; CREMONA, 2004; BRECHT, 2005). Sendo assim a atitude etnográfica, conforme indicada por Clifford (2008) e adaptada por Bussoletti (2007) em sua proposta, vem ao encontro da fundamentação desse trabalho, com o intuito de expandi-lo para contextos mais ampliados, após um estranhamento e distanciamento crítico das possibilidades reflexivas aí emergidas. Sobre essa questão, Clifford (2008, p.123) considera que se pode "ver a cultura e suas normas – beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais suscetíveis a uma análise distanciada e a uma comparação com outros arranjos possíveis é crucial para uma atitude etnográfica". Assim, a atitude etnográfica aqui referida seguiu uma inspiração nas ideias propostas pelo autor supracitado. Porém, para a sua efetivação, houve a necessidade de incluir outros aspectos que, ao se associarem à noção etnográfica, me auxiliaram a compreender a concepção epistemológica que estou apresentando. Mas, para isso, ainda incluo, desse modo, outra abordagem relacionada a alguns princípios do surrealismo, pois, acredito que, em meu estudo, para experimentar a configuração e a dinamização de subtextos, necessito permear terrenos onde o pragmatismo, positivismo e o excesso de objetividade não se permitem transitar, uma vez que a abordagem de suas variáveis não penetra em espaços onde a

sensorialidade, o inconsciente[44], a sinestesia[45] e a emoção se fundamentam como campos de conceitos esteticamente definidos. Compreendo que, para adentrar no universo das artes cênicas onde sentimentos, sensações e afetos se processam como meios de trabalho, carreadores de intenções, informações, experiências e reflexões, considero necessária uma abordagem suficientemente permissível a configurações flexíveis, na qual a estética se institua e se legitime como área do conhecimento, como campo de pesquisa em processo constante, inacabado, incerto, nômade, enfim, um processo vivo.

Desenvolvi a análise de um experimento poético-teatral[46], assumindo-o como estudo de campo, no qual o processo criativo de um exercício cênico foi utilizado como material de *start* para as reflexões e conceitos desenvolvidos ao longo desse período. Tomando como base o fato de que esse estudo foi realizado por alguém que sempre escreveu com o corpo e por se tratar de um processo no qual a observação durante a participação e criação do experimento perpassaram sensações e reflexões vivenciadas corporalmente, o distanciamento reflexivo se reivindicou como uma necessidade de prática incessante. Este esforço de composição metodológica se insere nas propostas desenvolvidas através do GIPNALS, também ligado ao NALS, conforme explicado anteriormente. Como exemplo, posso pontuar a pesquisa desenvolvida por Bussoletti (2007) na qual, ao realizar um estudo psicossocial crítico sobre as representações do *outro* na escrita de pesquisa, se utilizando da alegoria da infância para isso e assumindo o surrealismo etnográfico como possibilidade metodológica, fez da poética um elemento central e decisivo do processo narrativo. Este trabalho como um todo inaugurou - e vem se consolidando através de - uma abordagem de pesquisa exercida por meio do surrealismo etnográfico. Toda a concepção da estética de escrita do trabalho final inter-relaciona as discussões teóricas, com as narrativas obtidas na pesquisa de campo, trazendo a poesia e as artes visuais como espaços de reflexão teórico-conceituais críticos em si, como textos expressos em estética e passíveis de significações, sem a necessidade de tradução e simplificação dos conceitos ali expostos.

[44] A relação que perfaço sobre o inconsciente e as especificidades de área dos processos criativos em artes cênicas ficam mais evidentes ao leitor de acordo com o que é apresentado no Capítulo 9 "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143, em relação ao inconsciente estético referenciado por Rancière (2009a).

[45] A concepção de sinestesia desenvolvida neste trabalho está melhor explicitada a partir da página 151.

[46] Ao conceito de experimento poético-teatral, descrito em Nota 28, na página 32, do Capítulo 2 "O ATOR E A MALA", deve-se acrescentar o que é abordado no Capítulo 4, "POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR", a partir da página 75, ao que está descrito no Capítulo 5, "ARQUÉTIPOS VOCAIS", a partir da página 93. Já a descrição da criação do experimento poético-teatral em si, esta exposta no Capítulo 6, "ENCONTRO ENTRE TEORIA E PRÁTICA", a partir da página 102.

Costa (2014) desenvolveu seu estudo em uma perspectiva na qual o surrealismo etnográfico foi utilizado como metodologia de pesquisa em uma investigação que analisava narrativas, escritas e desenhos, acompanhados da criação de esculturas de imagens religiosas, relacionando essas experiências com histórias e narrativas oralmente compartilhadas durante esses encontros. Nesse caso, o surrealismo etnográfico possibilitou uma abordagem através da qual o vídeo, escultura, fotografia, poesia, literatura e oralidade dialogaram, resultando em uma escrita de pesquisa que valorizou o fragmento, o estético, permitindo o mergulho em espaços contidos nos silêncios, na estética e em reflexões genuínas. De modo semelhante, Martino (2015), em sua investigação sobre memória culinária, desenvolveu oficinas nas quais esta prática servia de suporte para que, através da literatura, escrita e poesia, as narrativas orais pudessem se expressar por meio não apenas de palavras, mas de sensações e memórias oriundas da relação com os alimentos, com a estética literária, com o simbólico e com a poética. Assim como nos encontros com os grupos de trabalho, o surrealismo etnográfico foi empregado como metodologia que se abriu ao campo do imaginário, do sinestésico e do estético, possibilitando a imersão em possibilidades reflexivas sobre as narrativas na inter-relação entre as diferentes linguagens e possibilidades estéticas produzidas. O câmbio incessante entre as simbologias e o re/significar dos elementos surgidos nos encontros suscitou o caráter de novidade ao estudo.

Já Duarte (2017), propondo em seu estudo um conceito de educação desordeira, utilizou a vídeo arte como mote investigativo com o intuito de adentrar ao universo das poéticas das infâncias de maneira alegórica para, a partir dos conceitos de Walter Benjamin, refletir sobre *outras* possibilidades à educação no século XXI. Nesse caso, o surrealismo etnográfico contribuiu para o diálogo estético entre os olhares das crianças, a partir dos vídeos produzidos e a imersão reflexiva que a pesquisadora desenvolveu a partir de suas observações em campo empírico e a criação de um trabalho em vídeo arte como possibilidade para se re/pensar as potencialidades que a estética e o sensível podem ter para o futuro da educação em nosso país. Além disso, esse trabalho também se utilizou do surrealismo etnográfico como base epistêmica para se propor *outras* alternativas para as defesas de trabalhos acadêmicos, em especial na área da educação, uma vez que, durante sua apresentação final, foi criada uma instalação artística, na qual o contexto sinestésico entre à obra de arte - produzida a partir trabalho empírico de pesquisa acadêmica – já fornecia elementos estético-reflexivos ao conteúdo do que seria defendido formalmente em uma banca pública de doutoramento. Nesse caso, sobretudo para a área da educação no Brasil, os campos artístico e educativo estavam de tal modo imbricados que propunham a estética

enquanto fronteira hibridizadora do conhecimento, como instância relacionada ao cognitivo-afetivo-significativo.

Porém, preciso explicitar que o surrealismo etnográfico apesar de apresentar aproximações com a pesquisa ação, observação participativa, pesquisa participante, pesquisa participativa e cartografia, ele se diferencia destas metodologias por se abrir a reflexões *outras* sobre a realidade. No surrealismo etnográfico, conforme explicado anteriormente, não há distanciamento, neutralidade, diagnóstico ou avaliação de aspectos estranhos a si quando se está imerso no processo investigativo, requisitos esses que podem estar presentes nas metodologias citadas acima. Não há um objetivo específico e necessário de se desenvolver ações de conscientização ou disparadores de reflexões sobre determinadas temáticas em um grupo que se esteja investigando, não é imprescindível que se descreva um panorama de situações e/ou características, fatores esses característicos em algumas dessas metodologias citadas anteriormente.

O surrealismo etnográfico permite que se reflita sobre o assunto de interesse sob pontos de vista que não necessitam estar arraigados dentro das dogmatizações de realidade instituídas como únicas possibilidades, nem tampouco de seguir um percurso de pesquisa de maneira cronológica, organizando as informações e caminhos de maneira previamente determinada por normatizações acadêmicas tradicionais. Além disso, ele também permite que outras linguagens e hibridizações de análises possam dialogar com o intuito de fomentar as discussões e reflexões que se estão sendo investigadas, de maneira viva, incessante e sempre em movimento de reflexão. Essa metodologia também possibilita investigar aspectos que estão presentes nos silêncios, nos não-ditos, em nuances do inconsciente, em possibilidades de diálogos reflexivos entre diferentes tipos de linguagens literais e estéticas que permitam expandir as reflexões e/ou questionamentos a patamares até então não contemplados por outras perspectivas investigativas.

Devido à novidade e da pouca divulgação da metodologia do surrealismo etnográfico, apresentada por Bussoletti (2007) a partir de uma adaptação e ampliação das propostas de Clifford (2008), saliento que essa abordagem, por se constituir viva, ainda está em construção e, justamente por esse motivo, nesse texto não se encontrarão normas e itens que se configurem como um *check list* para futuras pesquisas que desejem empregar essa metodologia em suas investigações. O mais importante, neste momento, é a compreensão das possibilidades reflexivas que se pode obter por meio deste delineamento. Por esse motivo, apresento o surrealismo etnográfico a partir de uma pesquisa relacionada a um processo criativo na área das artes cênicas, mas saliento que essas premissas podem e devem ser

expandidas para estudos em outros campos do conhecimento, assim como, também, até mesmo os instrumentos de pesquisa acabam se configurando sobre *outra* dimensão. Devido ao fato de este estudo ser realizado por um artista, defendendo o fazer artístico e a estética como instâncias afetivo-cognitivo-significativas do campo da educação, durante este texto, sempre que for mencionado algum aspecto relacionado às artes cênicas, suas metodologias e abordagens, inerentemente, já se estará agregando a educação a este campo de discussões e reflexões, conforme venho abordando e defendendo ao longo desta tese.

Além disso, considero ser importante frisar que o surrealismo etnográfico não deve ser confundido com a etnocenologia. Apesar de essa última agregar abordagens que inter-relacionam aspectos culturais, artísticos e étnicos de maneira muito próxima ao que fora proposto por Clifford (2008) anteriormente, meu trabalho, mesmo sendo realizado por um artista, não se foca em abordagens etno-culturais associando elementos artísticos. A etnocenologia apresenta aspectos que fogem aos padrões europeus e norte-americanos de estudos sobre manifestações culturais, teatralidade do cotidiano, artes do espetáculo e o corpo em cena, valorizando a singularidade de abordagem para esses aspectos no contexto cultural brasileiro (BIÃO, 1999; 2007; 2009; CABRAL, 2016; VELOSO, 2016; PALHETA, 2016). Talvez o caráter de inserção de meu corpo como pesquisa de campo, possa ser um motivo de confusão com as abordagens etnocenológicas e de estudos da *performance*, pois elas também adentram à seara de investigações estéticas e sensoriais (BIÃO, 1999; 2007; 2009; SAUTER, 2000; COHEN, 2002; CREMONA, 2004; JACKSON; LEV-ALADGEM, 2004; KEEFE; MURRAY, 2007; MURRAY; KEEFE, 2007; KERSHAW; NICHOLSON, 2011; PARKER-STARBUCK; MOCK, 2011; CABRAL, 2016; SCHECHNER, 2013; VELOSO, 2016; PALHETA, 2016). Porém, me distingo das abordagens da etnocenologia por não me focar, nesse momento, em nenhum tipo de aprofundamento etno-cultural em minha investigação. Mesmo assim, reconheço que a linha que separa minha abordagem metodológica dos estudos da *performance* e da etnocenologia é muito tênue. No entanto, a maneira pela qual desenvolvo minha pesquisa requer a inserção de análises em que vou, ontologicamente, investigar as raízes de relações de alteridade, permeando o inconsciente, para, então, chegar a reflexões sobre como se desenvolvem as relações de significação e os processos cognitivo-afetivos, o que não vem a ser o cerne dos estudos da *performance* e da etnocenologia.

Anteriormente, neste texto, foi mencionado que o surrealismo etnográfico não deve ser confundido com a metodologia de cartografia. As buscas da inter-relação dos procedimentos aqui adotados para a efetuação do processo criativo que envolveu o experimento poético-teatral deste estudo de doutorado têm procurado refletir sobre a

aplicação do surrealismo etnográfico como abordagem possível para as pesquisas em artes cênicas (VARGAS; BUSSOLETTI, 2015c; BUSSOLETTI; VARGAS, 2015). Entretanto, as aproximações com a metodologia de cartografia, sobretudo pela maneira como ela é utilizada nas artes cênicas, apresenta um diálogo importante de ser aqui abordado, com o intuito de que se observem as similitudes, aproximações, hibridizações e diferenças entre estas metodologias, quando utilizadas nesta área do conhecimento.

A cartografia tem se mostrado como um procedimento com aspectos e achados que vêm ao encontro dos pressupostos das pesquisas em artes cênicas que visam abordagens enfocando processos criativos e as reflexões possíveis ao longo destes processos (FERRACINI, 2006; 2013; FARINA, 2008; LEONARDELLI, 2008; PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2010; ROLNIK, 2011; RABELO, 2014; FERRACINI *et al.*, 2014). A cartografia, em artes cênicas, também se propõe a traçar planos de experiências, considerando que o cognitivo não possa ser "desencarnado", conforme exposto por Rabelo (2014), ou seja, há um tipo de cognição que pode estar relacionada à maneira como os indivíduos se relacionam com seus corpos, porém a explicação desses mecanismos/meios/caminhos não se configura como o cerne dos estudos realizados nessa área até então. Além disso, essa metodologia se propõe a desenvolver algo como que uma geografia dos afetos, dando língua a eles, quando pedem passagem (ROLNIK, 2011). Nela, o pesquisador deve se colocar em um exercício de pesquisa aberto ao holístico, em um traçar territórios, sejam eles objetivos ou subjetivos (RABELO, 2014). Neste tipo de abordagem, o corpo cria em um espaço "entre" objetividade e subjetividade, em devir, um "território fugaz que se desvanece a cada momento" (FERRACINI, 2006, p. 97).

Apesar de Rabelo (2014, p. 69) expor o método cartográfico em artes cênicas como uma possibilidade do "perder-se", colocando-se disponível aos acontecimentos ao longo do processo criativo, ou, também, como uma "procura de acasos", estas características metodológicas estão mais aproximadas à instância das compreensões e caracterizações dos territórios percorridos durante o processo criativo. Estes aspectos estão sim em profunda sintonia com os procedimentos adotados durante o experimento poético-teatral realizado nesta pesquisa, pois se constituem de instâncias inerentes ao processo criativo nas artes cênicas em geral. Estas características se imbricam e estão presentes aqui nesta pesquisa. Entretanto, como este estudo foi desenvolvido seguindo as propostas do surrealismo etnográfico, as possibilidades de reflexão considerando, assertivamente, os aspectos relacionados ao inconsciente, inter-relacionando a isso os vivenciamentos e as sensações sinestésicas do processo, abriram margem a uma instância maior de aprofundamento prático-

teórico-reflexivo do processo, ampliando e se apresentando em um matiz diferencial em relação à cartografia, uma vez que, o surrealismo etnográfico também requer uma escrita que se reivindica híbrida, um *por-entre* linguagens.

Ademais, os referenciais teóricos que embasam epistemologicamente a metodologia de cartografia em artes cênicas são distintos dos empregados no estudo aqui apresentado. Muito embora não se exclua a possibilidade de que esses pressupostos possam dialogar intimamente com o que aqui foi desenvolvido, optei por não seguir estes direcionamentos teórico-conceituais, pois considero que eles não atendiam às singularidades que este estudo requeria, inclusive metodológicas e de concepção deste trabalho de tese de doutoramento como um todo.

Existem aproximações e similitudes entre o surrealismo etnográfico e a cartografia em artes cênicas, as quais também necessitam ser expostas, com o intuito de não se ignorar alguns aspectos entre elas, nos quais se possam borrar algumas fronteiras que talvez existam, assim como, também, de se elucidar as diferenças ontológicas entre estas metodologias de pesquisa a fim de que não se confunda qual delineamento utilizado no estudo aqui desenvolvido. Em alguns países, a metodologia de cartografia em artes cênicas também é chamada de investigação nômade ou rizomática, apesar das diferenças de nomenclatura, Farina (2008, p.09) considera que se tratam de "um estudo das relações de forças que compõem um campo específico de experiências". Estas relações de forças, segundo Ferracini *et al.* (2014, p.228), podem buscar "diluir, de outro lado, as fronteiras e limites que muitas vezes separam o conhecer, do fazer, o investigar, do intervir", estando presentes em uma primeira etapa da constituição de "territórios existenciais", os quais são partes inerentes do processo criativo dos artistas da cena, quando em processo de trabalho anterior ao evento teatral. Estas características corroboram para se observar as singularidades e necessidades de abordagens investigativas específicas às peculiaridades, potencialidades e possibilidades das pesquisas nesta área do conhecimento, apontando especificidades, inclusive, para alternativas reflexivas para este campo do saber, ampliando as possibilidades reflexivas de seus achados, caminhos, percursos, processos, abordagens e, sobretudo, quando se trata, como nesta pesquisa de doutoramento, de uma área que hibridiza o que as tradições arcaicas e limitadas dos campos do conhecimento costumam normatizar como apartadas ou não dotadas de potencial gerador afetivo-cognitivo-significativo.

Nesse sentido, a cartografia em artes cênicas dialoga com o surrealismo etnográfico por buscar propor discussões que pairem sobre aspectos semelhantes aos apresentados no parágrafo anterior. Entretanto, a cartografia, nesta área do conhecimento, busca traçar

territórios, seus processos, devires, passagens, devaneios, desvios e caminhos, territórios estes que Ferracini *et al.* (2014, p.221) consideram como sendo uma "intrincada rede de materialidades e afetos que, apropriados de forma expressiva, findam por constituir corpos, paisagens, lugares para viver. Estes lugares não pré-existem. É preciso organizar um espaço limitado e traçar um contorno em torno de um centro frágil e incerto".

Essas identificações/demarcações envolvidas nas investigações cartográficas em artes cênicas, embora sejam constituídas, em sua essência, por processos que reivindiquem a liberdade, o devaneio e a fluidez em seus percursos, não se constituem em trabalhos imprecisos e/ou seguindo as metodologias de pesquisa tradicionais e costumeiras em ciências humanas. Porém, há que se considerar que, dadas as singularidades epistemológicas e ontológicas das pesquisas em artes cênicas - ainda mais quando não as apartamos do campo investigativo da educação por considerarmos os momentos de contemplação/vivenciamento/comunhão estética e os processos de trabalho dos artistas dessa área como processos afetivo-cognitivo-significativos - a precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2010). Sendo assim, no surrealismo etnográfico se desvanece a noção de território, pois no que se direciona esta pesquisa, está a busca por borrar os entre-espaços de liminaridade, assumindo a sinestesia como peculiaridade dotada de diversos matizes não apenas nas relações no/para com o mundo e o sujeito, mas adentrando seus recônditos em busca de apreender, ao longo desse processo, como se processa o particular meio de significação em estética. Mais do que traçar/descobrir/desvelar rotas, caminhos, vetores, o surrealismo etnográfico se abre à possibilidade afetivo-cognitivo-significativa para a asserção de possibilidades, experiências e vivenciamentos compreendidos em estética.

Além disso, por se constituir em um campo reflexivo amplo e dado a justaposições, o surrealismo etnográfico se liberta das ordenações, normatizações e cronologias tradicional e estruturalmente organizadas como possibilidades de se desenvolverem pesquisas nas áreas das ciências humanas. Com isso, o surrealismo etnográfico se habilita para investigações potencializando o olhar constelatório nos planos do conhecimento, valorizando o fragmento, os rastros, os ruídos, se importando com as reminiscências, com o que pode ficar como aura pelos caminhos que se constituem de maneiras diferenciadas das tradicionalmente elaboradas pelos campos do conhecimento e da pesquisa acadêmica. O surrealismo etnográfico se liberta da noção delimitadora de territórios, em descobri-los, mesmo que seja para se perder ou devanear por entre eles. Nesta abordagem metodológica, os fragmentos, suas dispersões e movimentos são mais importantes do que quaisquer tipos de elaborações e demarcações de

possibilidades. Analisar as experiências concebendo-as como transpassadas pelo fragmentar, buscando em cada um desses fragmentos de sensações, experiências, sentidos, sinestesias e significados, potenciais reflexivos para se compreender as relações com o entorno de maneira ampliada, possibilita aproximar do que Benjamin (2013) parece sugerir quando menciona que:

> O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação [...]. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*) [...] (BENJAMIN, 2013, p. 17).

O que se pode perceber na citação acima, é que existe uma potencial possibilidade que indica um vasto campo a ser desvelado a partir dos fragmentos, sem haver, necessariamente, uma relação objetiva imediato-cognitiva do fragmento com o que se esteja buscando de maneira mais ampla naquele momento. Isso indica um meio de se olhar aos fragmentos, em cada um, buscando em todos os seus instantes, elementos de subsídios que guardam sementes de sentidos dispostos a germinarem e/ou a se moverem. A relação não-direta do fragmento com o que parece estar sendo buscado no instante investigativo – ou criativo-investigativo, quando relaciono esse fato aos processos criativos em artes, sem nunca distanciá-los da educação, segundo a acepção aqui assumida – ressalta o caráter importante de elementos ricos que cada fragmento contém, entretanto não os explicita de maneira direta, objetiva, uma vez que os fragmentos se potencializam na instância das subjetividades, nos planos do inconsciente. A relação entre essa elaboração significativo-afetiva do fragmento com o amplo ressalta que ele contém em si elementos já vivenciados, experienciados, tocados por potenciais que lhe deixaram rastros de possibilidades em latências pré-dispostas ao desvelamento, auras de sentidos a espargir, desde que se deseje e se esteja apto a reacessá-los. Lá, os fragmentos repousam como um gigante entregue à hibernação, até que lhe seja possível o florescer em possibilidades *outras*. No que é referido acima a partir da citação de Benjamin (2013), a temática está relacionada ao pensamento, mas, no trabalho aqui apresentado, amplio essa visão para o campo da corporeidade, aos fragmentos sinestésicos em tais experiências. Concebo que esses fragmentos sinestésicos em corporeidade possuem subsídios que se nos revelam por meios *outros* que não apenas aos que seriam viáveis de descrição ou menção no que é possível dentro dos parâmetros das palavras textualmente organizadas.

Seguindo ainda com o que Benjamin (2013, p. 23) parece indicar, há que se perceber que "as ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos". Assim, seguindo esse ponto de vista, percebo que as ideias ontologicamente se dispersam no orbe do conhecimento e também das experiências, dos vivenciamentos, propiciando vias de acesso para que sejam acessadas conforme nos aprouver. Esse tipo de característica vem ao encontro de um posicionamento relacionado à tomada de atitude do ponto de vista de encarar o campo empírico em consonância com os princípios do surrealismo etnográfico, ou seja, se desviando das normatizações de realidade e objetividade na concatenação de ideias e seus sentidos, conforme as normatizações tradicionais o fazem na maioria das produções acadêmicas em nosso país. Na concepção aqui adotada, por tratar de um aprofundamento que necessita pairar *por-entre* o inconsciente estético, valorizar o fragmento e encará-lo sob o aspecto de constelação - conforme Benjamin (2013) parece referir em suas abordagens – necessita ser pontuado neste momento do texto para que o leitor perceba essa característica no estudo aqui desenvolvido.

Também saliento que a abordagem de surrealismo etnográfico aqui apresentada como delineamento de pesquisa não se refere ao desenvolvimento de uma investigação utilizando parâmetros artísticos e estéticos, conforme os caracterizados nas obras surrealistas criadas por alguns artistas. Essa opção poderá ocorrer e será legítima, caso se opte por ela. Porém, minha proposta é uma expansão da abordagem de Clifford (2008) e da proposta de Bussoletti (2007), tendo por base, alguns dos princípios relacionados ao movimento surrealista, conforme exposto por Breton (2001). O que exponho, permite uma abordagem artística em quaisquer opções estéticas e poéticas, de acordo com os ensejos do pesquisador e/ou artista que esteja se propondo a desenvolver seu trabalho dessa maneira. A questão surrealista vai além das observações e trabalhos sob essa (ou nessa) estética, ela se refere a algo a mais, de análise e reflexão, um *modus operandi* de se compreender o mundo e que se abre a outros tipos de justaposições e inferências investigativas que permitam o trânsito de pesquisa em uma atmosfera de realidade *outra* que não necessariamente as tradicionalmente instituídas e/ou institucionalizadas. O surrealismo, aqui, permite libertar-se das dogmatizações e imposições de realidade normatizadas como meios viáveis de se aceder ao conhecimento. No surrealismo, o acesso e valorização daquilo que é protegido pelos véus do inconsciente emerge como fonte de reflexão.

Ao aproximar as propostas de Breton (2001) e Clifford (2008) às proposições de Bussoletti (2007), acredito que estou permitindo uma ampliação ainda mais profunda e

abrangente para essa abordagem, possibilitando que esse tipo de delineamento se abra a quaisquer áreas do conhecimento em que pesquisa, campo de pesquisa e pesquisador estejam mútua e ativamente fazendo parte deste processo, sendo o próprio processo, vivenciando-o, sem objetivos de afastar-se pra descrevê-lo de maneira distanciada. Mas, estando inserido nele, experienciando-se para experienciá-lo, para vivenciá-lo, compreendê-lo, compreender-se nesse processo e, assim, desenvolver a pesquisa sob um ponto de vista *outro*, liberto das amarras tradicionalmente estabelecidas pelo meio acadêmico e, inclusive, abrindo possibilidade para o corpo vir a se tornar o campo de estudo a partir de uma ótica diferenciada das que são efetuadas em outras metodologias investigativas. Essa peculiaridade se faz importante de ser ressaltada, especialmente, no que se refere à pesquisa nas artes cênicas e, em meu caso, na pesquisa em teatro, uma vez que esse tipo de abordagem costuma ser uma prática comum nessa área, porém ainda não explicitada epistemológica e metodologicamente, conforme efetuo nesse estudo.

Devido a essas características, aqui nesse texto não será encontrada uma descrição/definição referindo e determinando o que venha a ser o delineamento de pesquisa de surrealismo etnográfico, com suas estruturações, itens, definições e objetivismos sobre como caracterizar uma pesquisa dentro desses parâmetros. Saliento isso, pois uma determinação dessas iria no sentido inverso ao de uma proposta epistemológica que tem em sua ontologia a premissa de necessidade de abertura ao novo e ainda não descoberto. Mas, de que maneira o surrealismo etnográfico se aproxima de minha pesquisa?

3.4. O surrealismo etnográfico na pesquisa em educação

O conceito de surrealismo trazido a este contexto tem suas origens no manifesto surrealista de meados do século XX. Nesse movimento, uma de suas propostas, identificava que a realidade vivida podia ser inventada e, como tal, poderia existir uma perspectiva *outra* de realidade que fizesse análises e proposições de mundo que abrissem oportunidades para discussões a partir de outras perspectivas, mais profundas, diferenciadas, sobrepostas, justapostas. Uma *outra* maneira de encarar a realidade (BRETON, 2001). Entretanto, mesmo com as especificidades estéticas e conceituais do surrealismo, o experimento poético-teatral desenvolvido nesta pesquisa não se processou de acordo com a proposta estética surrealista, conforme conceituada pelo movimento que a originou, pois meus objetivos não eram de centrar esse procedimento de trabalho de campo com um direcionamento específico ao movimento de origem da estética surrealista. Porém, alguns aspectos dos princípios

conceituais de origem desse movimento são aqui adaptados como meios de enlace para um recorte com as necessidades de inspirações epistemológicas para o trabalho aqui desenvolvido.

Nesse sentido, mesmo com as especificidades estéticas e conceituais do surrealismo, as possibilidades de adaptações de alguns desses princípios oferecem perspectivas *outras* para enfrentar um delineamento de pesquisa que se desprenda dos laços estabelecidos pelas ciências e metodologias tradicionais, possibilitando a criação de uma abordagem que se proponha a reflexões a partir de pontos de vista diferenciados dos até então normatizados. Mas, que pontos de vista seriam esses e de que maneira o surrealismo os potencializa? Quando me refiro ao surrealismo, também ressalto Clifford (2008) ao expor que:

> Estou usando o termo *surrealismo* num sentido obviamente expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições – que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com bases nos domínios do exótico e do inconsciente (CLIFFORD, 2008, p. 122).

Em acordo com isso, considero o surrealismo como uma atividade visando à fragmentação e a justaposição de informações/experiências dinâmicas que se sobrepõem e se movimentam constantemente, não apenas aquelas textualmente expostas, mas também incluindo aqui, aquelas que são transmitidas em patamares mais profundos como que suspensas em uma *outra* realidade também existente. Essa concepção de surrealismo se mostra importante a qualquer pesquisa que se desenvolva, mergulhe e transite por *entre-espaços* que necessitam de liberdade, fluidez e amplitude de voo para descobrir onde e como os sentidos e significados podem ser gerados/dinamizados, distanciando-os dos locais facilmente acionados pela observação direta e objetiva, como por exemplo, na análise superficial de um texto, nas expressões corporais externas ou na fixação da verbalização das palavras, sem percebermos singularidades que podem estar presentes em *outros* aspectos da vida que não sejam de caráter concreto e objetivamente observáveis. Direcionar a pesquisa a esses entre-espaços, significa adentrar à seara daquilo que não está estabelecido e/ou que não é dito, um ante-espaço, um não-lugar, uma suspensão espaço-temporal que é um todo potência de existência subjetiva, nos quais, muitas vezes, a palavra não consegue dar conta de suas possibilidades, pois se lhe faltam braços para abarcar o que é um mundo de trás para dentro.

No experimento poético-teatral realizado, busquei evidenciar os meios pelos quais poderia identificar, desvelar, rasgar, queimar, compreender, inspirar e significar os subtextos presentes na relação entre corpo e voz, considerando-os em corporeidade. Os meios por onde

os subsídios que me levaram a esse estudo pulsam, se configuram em fragmentos dispersos, em sensações, estesias vivas, habitantes de um tempo-espaço que se auto significa ao se inter-relacionar. Vivenciamentos latentes e libertos da elaboração de conhecimentos conforme os ditames de uma racionalidade que abstrai as subjetividades de seu campo.

Considero que, mesmo em se tratando de uma análise que permeia o sinestésico, sensorial, emotivo e o subjacente de questões subjetivas, é importante que se esteja sempre atento ao olhar de pesquisador, distanciado de quaisquer misticismos ou senso comum que poderiam ser armadilhas nesse caso, pois não são meus focos de pesquisa nesse momento. Por esse motivo, assumir um referencial epistemológico embasado na etnografia e trazendo o surrealismo para esse ínterim me fundamentou a investigação de uma realidade presente em um universo não aparente, que pode também transitar por um tipo de universo imaginário, mas que também revela intenções e questões através das quais o corpo aloja suas representações. Questões essas que podem obter reflexões ampliadas a partir da compreensão das relações de alteridade e corporeidade.

Postulo, assim, que assumir uma atitude embasada em um híbrido entre etnografia e surrealismo para a pesquisa em educação permite o acesso à investigação a uma realidade *outra*, protegida das grades da razão lógica, mas que revela intenções e questões presentes em nosso universo interior/ulterior ou em tessituras da realidade que necessitam de *outro* tipo de abertura para serem evidenciadas (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013a; 2014a; 2016; BUSSOLETTI; VARGAS, 2014a). Sobre essa peculiaridade, Clifford (2008) ajuda a compreender a metodologia surrealista ao expor que:

> A realidade não era mais um dado, um ambiente natural e familiar. O *self*, solto de suas amarras, deve descobrir o sentido onde for possível – um dilema, evocado em sua forma mais niilista e que está subjacente tanto no surrealismo quanto na etnografia moderna (CLIFFORD, 2008, p. 123).

Considero que o niilismo exposto por Clifford (2008) na citação acima se refira à percepção constante de que a investigação, por mais que adentre questões presentes em um universo que dialoga com o nosso íntimo e também com o inconsciente, ela não necessariamente precisa se perder nesse caminho e se deixar levar por percepções metafísicas, porém, não excluo a possibilidade de que a metafísica seja o foco de algum estudo que esteja abordando essa metodologia. Mas, não é o meu caso nessa pesquisa. Mesmo que se parta de uma percepção unitária, os arranjos e reflexões abordados de acordo com essa premissa permitem a sua comparação com outros contextos, pois ao identificar e refletir sobre a imersão dos sentidos e significados contidos no ambiente de profundidade do inconsciente, podemos efetuar o mesmo tipo de análise para outros campos em que se deseje

uma reflexão mais abrangente, em vivenciamento, observando questões que vão além do aparente e objetivamente exposto, explicações essas que dialogam com o conceito de excedente de visão, referido por Bakhtin (2011)[47].

Clifford (2008) sugere que essa acepção de surrealismo permite comparações culturais e possibilidades de arranjos para refletirmos sobre *outros* aspectos de re/significação dos objetos/sujeitos/assuntos/focos de pesquisa. Conforme Bussoletti (2007, p. 108) refere "o surrealismo é uma arma poderosa que permite romper grades, quebrar vidraças, soltar amarras, revelar que o novo também é lugar de opção". Nessa condição de novidade, de criação, faço o enlace da proposta metodológica que essa pesquisa possui, ao assumir o surrealismo etnográfico como base epistemológica, que propicia um grande avanço em liberdade empírica, com o intuito de investigar campos de análise não aprisionados nas metodologias de pesquisa tradicionais, o que creio me possibilitar estar mais próximo da criação no campo de trabalho artístico e em constante amealhar com a educação.

Nesse complexo procedimento metodológico, eu que sempre escrevi com o corpo, investigo a significação em um processo de relação, no qual o ato de pesquisa faça parte de mim, de minha vivência como pesquisador que não busca descrever situações diferenciadas de sua *persona*, mas, sim, estabelecer uma realidade *outra*, viva, pautada pelos estranhamentos produzidos pela íntima participação e o que a criação permite revelar/suscitar nesse processo analítico. Considerando, ainda, que a criação, conforme Stanislavski (2014, p. 43) refere, permeia um caminho em que "criar conscientemente" seja uma via para "o florescimento do inconsciente". A etnografia e o surrealismo, segundo os pontos de vista aqui adotados, conferem elementos que indicam o caminho da aproximação prática para essa abordagem. Sobre esse assunto, relaciono Clifford (2008) quando diz que:

> Uma prática etnográfica surrealista ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade – o inesperado. [...] ambas são elementos no interior de um complexo processo que gera significados culturais, definições de nós mesmos e do outro. [...] momento de justaposição metonímica de sua sequência usual, um movimento de comparação metafórica no qual fundamentos consistentes para similaridade e diferença são elaborados. O momento surrealista em etnografia é aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não mediada com a mera incongruência. Esse momento é repetidamente produzido e suavizado no processo de compreensão etnográfica (CLIFFORD, 2008, p. 152-153).

Dizendo isso, reafirmo que, ao assumir essa proposta como uma prática de pesquisa de alguém que sempre escreveu com o corpo, também abro possibilidades para que se procedam *outros* diálogos/encontros/desencontros com escritas de pesquisa em educação que

[47] Conceito desenvolvido no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.

se proponham a interlocuções diferenciadas no seu próprio ato de composição textual, podendo ele ser composto por diferentes elementos e não apenas com palavras. Mas, como articular tais questões?

3.5. Outras escritas

Ao assumir a perspectiva do surrealismo etnográfico na pesquisa em educação, ainda necessito acrescentar um item que auxiliará no delineamento da abordagem aqui empregada. A operacionalização deste estudo, em acordo com essas premissas, necessita, assim, de uma escrita que se proponha a *outros* panoramas reflexivos, inclusive sobre a própria maneira de conceber essa escrita (BUSSOLETTI, 2013). Refiro isso, pois concordo com o que Novarina (2009a) expressa ao dizer que:

> Na escrita, toda a caverna do corpo ressoa de memória; as palavras cavam e trançam uma fuga; elas descem, pela dança, na própria matéria do pensamento. [...] O desejo é ir mais longe na língua, descer até sua sombra, seus movimentos secretos, *tirar* todas as cores, encontrar todas as marcas (NOVARINA, 2009a, p. 43).

Considero que a imersão na vivência da prática de pesquisa, seguindo a proposta de surrealismo etnográfico, requer um tipo de escrita em que conceitos, textos, reflexões possam ser abordados e fazerem parte do processo vivenciado pelo pesquisador, sem que necessitem de palavras escritas para ilustrá-los, conforme as normas e formalismos dos textos acadêmicos tradicionais o fazem. O surrealismo etnográfico nos permite ir além do que as palavras alcançam, descobrir que elas podem indicar apenas uma porta de entrada ou um véu de tule para passagens. As palavras se preexistem e, nesse preexistir é que o surrealismo etnográfico permite que avancemos nesse entre-espaço, pois, conforme Novarina (2009a):

> O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar. [...] elas ressoaram muito antes de nós; chamavam-se umas às outras muito antes que estivéssemos aqui. As palavras pré-existem ao teu nascimento. Elas razoaram muito antes de você (NOVARINA, 2009a, p.14).

A percepção de que a escrita em palavras pode apresentar limites ao se avançar no espaço investigativo do surrealismo etnográfico, significa que suas navegações pelo universo do inconsciente e/ou pelo campo emocional, sensorial, sinestésico e afetivo encontrarão limites passíveis de serem borrados, posto que podem agregar em suas abordagens reflexões sobre variáveis distintas das possivelmente asseguradas pela objetividade, razão e lógica instituídas. Essa peculiaridade confere ao surrealismo etnográfico uma particular capacidade de liberdade em campo de pesquisa, uma vez que se está sempre em busca do novo, em como abordá-lo e como trazê-lo à tona quando sua ontologia não couber mais em palavras. Nesse sentido, refiro a alegoria do nó cristalográfico, proposto por Bussoletti (2011) expondo que:

> [...] a cristalografia como a ciência que estuda os cristais permite uma via de acesso à imagem [...] possui a valoração imaginária de algo que se coloca pela visão, quer seja pelo cristalino do olho, quer seja pela tabulação poética das luzes cristalinas do olhar. O nó cristalográfico, enquanto imagem poética, permite, assim, entre o estranhamento e a familiarização, que representemos os movimentos de tensão e ambivalência necessários para a compreensão da imaginação criadora no exercício da escrita de pesquisa surrealista. [...] espaço onde as antíteses e a consciência da ambivalência são instrumentos que produzem a dinâmica necessária da ruptura em busca da palavra nova (BUSSOLETTI, 2011, p.08).

Desse modo, ao propor abordagens que se aprofundem em perspectivas prismáticas[48], nas quais a imagem é assumida como texto, conteúdo reflexivo em si e não como elemento ilustrativo, enlaçar os tópicos surgidos durante a vivência do processo de pesquisa, propicia mergulhar em reflexões que fogem ao bi, tridimensional, assumindo a alegoria do prisma cristalográfico como uma abertura aos múltiplos olhares e trânsitos que podemos ter em relação aos focos de análise e escritas de pesquisa. Essa acepção, possibilitaria, inclusive, a abertura e a ampliação de possibilidades para escritas nas quais a poesia, literatura, teatro, elementos virtuais, fotografia, música, dança, *performance art*, vídeo e demais artes possam se constituir em suas próprias existências, imagens, experiências e linguagens, como alternativas legítimas de inclusão na escrita de tais trabalhos, sem se proporem a ser meras escolhas de ilustrações para esses textos. Na busca de encontro dos nós, justaposições e ambivalências, problematizados sob esse ponto de vista, significa que também necessito surrealizar não apenas a escrita, conforme Bussoletti (2011, p.08) afirma, mas "surrealizar a escrita para mais uma vez reafirmar a pesquisa e a educação como um inquieto ofício e um imenso risco [...] Afinal, não é esse o destino das coisas que se reivindicam vivas?".

Trazer o contexto imagético à escrita acadêmica, não apenas no que se refere a criar imagens por meio de operacionalização interpretativa da escrita textual, mas ao incluir imagens em instantes fixados, como aberturas a chaves de compreensão, ou mesmo como em movimentos, ou obras de artes visuais vem ao encontro de um dos pressupostos que considero de fundamental importância ao se incluir as imagens como textos em estética neste

[48] Concebo aqui a perspectiva prismática e o prisma como possibilidades múltiplas que também são multifocais, com elementos que podem ou não dialogar entre si. Mas, que possuem um algo de origem similar e jamais estanque, sempre com potencial de se borrar, se hibridizar, se movimentar, possibilitar novas nuances, novas texturas reflexivas. *Outras* maneiras de se efetuar a escrita de pesquisa por meio de uma hibridização de linguagens, sejam elas literárias, corporais, imagéticas, sonoras, sensoriais ou artísticas de um modo geral. Assim como a luz incidida sobre alguma das faces do prisma produz diferentes matizes e tonalidades, eles também estão em movimento, intercâmbio, mistura e, por esse motivo, dão margens a novos olhares, novas situações. Trazer isso à escrita de pesquisa, significa conceber que não apenas a imagem seja texto, mas outros elementos também o são, como por exemplo, o movimento, a cena, o vivenciamento, o teatro, a dança, a *performance*, o vídeo, o virtual, as artes em geral. A dinâmica da relação de escrita entre as diversas linguagens promove *outros* meios de significar, compreender e se relacionar com as pesquisas em educação.

tipo de escrita, quando se está trabalhando com a metodologia de surrealismo etnográfico. Nesse sentido, concordo com o que Aumont (2014) refere quando expõe que:

> [...] a imagem <<contém>> inconsciente; inversamente, o inconsciente <<contém>> imagem, representações. Todavia, é impossível precisar de que modo essa imagética está presente no inconsciente, dado que, por definição, o inconsciente é inacessível à investigação direta, [...] (AUMONT, 2014, p. 52).

Quando o autor acima refere à impossibilidade de acesso ao inconsciente, ele está explanando sobre o fato de que investigações que desejem permear pelos caminhos do inconsciente, agregando seus elementos como subsídios reflexivos que vêm à tona, elas deverão buscar vias *outras* que não as tradicionalmente desenvolvidas em estudos que se fixam em análises objetivas, lineares e diretas dos fatos, experiências e realidades. Há que se abrir à percepção de um *outro* tipo de abordagem para se tangenciar esses entre-espaços. No trecho acima se percebe a estreita relação entre imagem e inconsciente, esta peculiaridade parece dialogar intrinsecamente com o surrealismo etnográfico e representar um importante fator no diálogo da imagem na escrita acadêmica por meio desta metodologia e, inclusive, agregar a imagem como fragmento, lampejo de estímulos reflexivos. Segundo Aumont (2014):

> Da imagem também esperamos, por vezes, que ela nos introduza num mundo diferente em que vivemos. Muitas vezes as imagens artísticas procuraram fazer-nos <<ver>> coisas impossíveis, apresentando-as quer no modo da fantasia [...], quer como imagens de um outro mundo [...], quer por fim subvertendo um tanto a imagem do mundo comum (um pintor como Magritte fez disso a sua especialidade). [...] Essa função de imaginário da imagem é importante, social e psicologicamente, e foi amiúde apresentada como a mais importante (pelos surrealistas, por exemplo). [...] A imagem tem como função consolidar e precisar a nossa relação com o mundo visível. Ela desempenha um papel de descoberta do visível. Vimos que a relação com o visível é essencial à nossa atividade intelectual: a imagem permite-nos aperfeiçoá-la e dominá-la (AUMONT, 2014, p. 53).

Quando trabalhamos com a metodologia do surrealismo etnográfico, estamos abertos a ampliar as possibilidades da escrita de pesquisa acadêmica. Nesse sentido, agregar elementos oriundos das artes permite que a discussão assuma patamares mais profundos, pois incluem aí subsídios em estética, contendo intrinsecamente estímulos a *outras* perspectivas do cognitivo, nesse caso, do cognitivo-significativo-afetivo. Desse modo, concordo com o que Aumont (2014) refere, quando menciona que:

> A interpretação das imagens é diferente das palavras porque os aspectos sintáticos, prescritivos e verídicos da gramática verbal não se aplicam; as imagens, sobretudo, não podem ser verdadeiras nem falsas, pelo menos no sentido de que se revestem esses termos para as linguagens verbais. [...] Essas abordagens sublinham principalmente a capacidade da imagem para fazer-nos presenciar um fenómeno [...] (AUMONT, 2014, p. 182).

Dessa maneira, para aprofundar as perspectivas reflexivas no surrealismo etnográfico se pode fazer uso das imagens considerando-as como texto em estética. Entretanto, apesar de, nesse momento do texto, estar me fixando na discussão sobre imagens como texto, gostaria de re-enfatizar que a mesma discussão ressaltando a importância delas como elementos reflexivos de textualidade em estética, também se aplica a outros tipos de linguagens artísticas, uma vez que as potencialidades pela via da estética estão presentes em quaisquer de suas possibilidades.

No caso do texto desta tese, além de as imagens, também incluo recursos virtuais por meio de *links* de *internet* que conduzirão a fragmentos de cenas relacionadas ao que se está abordando em determinadas partes do texto. Em função de estar abordando aspectos relacionados ao trabalho em teatro, acredito que esse tipo de recurso possa auxiliar o leitor a se envolver com a narrativa que aqui construo de uma maneira diferenciada.

No entanto, há que se perceber, também, uma ampliação do que desejo expressar quando falo sobre imagens, uma vez que elas não estão apenas relacionadas às imagens aqui indicadas para os *links* de acesso aos vídeos ou às que estão impressas ao longo deste trabalho. Aqui, quando estiver falando sobre as sensações, as sinestesias relacionadas ao experimento poético-teatral e às relações de corporeidade, estou refletindo sobre fragmentos de sensações, fragmentos estes que podem apresentar imagens, sons, sensações, estesias, elementos dispersos e resguardados no ínfimo das sensações de/em corporeidade e, assim, também, pelas vias do inconsciente, podendo expressar histórias, narrativas, experiências que requerem uma maneira *outra* para expressá-las em sua amplitude reflexiva na escrita acadêmica. Concordo com o que Aumont (2014) refere ao expressar que:

> Todas as imagens têm a possibilidade de contar uma história, mas não há uma relação de proporção literal e automática entre o seu tempo empírico e a temporalidade do que elas contam ou ilustram, e ainda menos entre o tempo empírico e a <<quantidade>> de coisas contadas (AUMONT, 2014, p. 189).

Apesar de a perspectiva reflexiva do autor supracitado se pautar em outro tipo de análise sobre aspectos de temporalidade, a descontinuidade do processo e a relação com as imagens são noções que sinto que devo agregar ao que é referido acima. O inconsciente como meio de acesso de um constante dispersar de fragmentos dotados de experiências múltiplas, à espreita, em latência do por vir, requer que as narrativas que desejem se aproximar dele permeiem elementos de ontologias que não se fixem nos meios pelos quais a lógica racional se apega objetivamente. Para que as subjetividades possam ser surpreendidas, há que se ter uma escrita espantada, uma escrita que possibilite à estética se potencializar como

disparadora de reflexões. Essa parece ser uma das necessidades da escrita quando se está trabalhando por meio do surrealismo etnográfico.

O surrealismo etnográfico é um hibridizador de linguagens, um matizador de possibilidades, no qual diversas instâncias de escritas de pesquisa se coadunam propondo *outras* perspectivas que englobam aspectos diferenciados dos processos cognitivo-afetivos e, no caso deste trabalho, importantes para abordar essas peculiaridades incluindo o sensível, a partilha do sensível, o sinestésico e os processos cognitivo-afetivo-significativos. Para tanto, seguindo essa perspectiva, há que se ter cuidado para que, ao incluir as artes como escrita-reflexivo-sensível, não torna-las meras ilustrações dos textos escritos e delimitados pelas possibilidades da lógica encefálico-fisiológica-racional. Há que se perceber as artes, como linguagens, como *textos de si, em si* e em diálogo justaposto com as discussões e reflexões a que os trabalhos utilizando o surrealismo etnográfico se proponham a efetuar.

O trabalho aqui desenvolvido foi realizado por um ator, levando em consideração que seu foco empírico[49] se abriu à possibilidade de investigação sobre aspectos envolvendo corporeidade, sonoridade, sinestesia, havendo a necessidade de se transgredir os limites das palavras para vislumbrar caminhos. Desse modo, a escrita relacionada a essa pesquisa também requeria uma perspectiva de expansão para além do que as palavras conseguiriam apreender, já que tais elementos investigados se expressam por *outras* vias. Nesse sentido, concordo com o que Novarina (2009a) refere ao dizer que:

> As palavras são como caroços que é preciso quebrar para liberá-los pela respiração. A palavra, primitivamente, é algo *enterrado*: alguma coisa que quebra por dentro; a linguagem é mineral e se abre, soprada. [...] A língua é o chicote do ar (NOVARINA, 2009a, p.17).

Mas, além disso, pensando no estudo aqui realizado e por quem o realiza, também há a necessidade de surrealizar a própria pesquisa de campo, problematizando e propondo reflexões surgidas por meio da abordagem estética da prática de pesquisa. Por esse motivo, exponho o que Bussoletti (2011) reflete sobre as inter-relações entre surrealismo e o nó cristalográfico na escrita de pesquisa ao dizer que:

> Propomos assim o reencontro com a aventura surrealista, utilizando o termo num sentido "expandido", numa tentativa de circunscrever a estética da escrita pelos horizontes cambiáveis e distintos da ciência e da arte, apostando nas trocas e no fazer emergir de novas possibilidades de ciência e de realidade. [...] A "surrealização" da escrita de pesquisa é uma aproximação ao conceito de "surracionalismo" de Bachelard (1936), onde o autor possuía outra concepção de razão que incorpore ao pensamento exercido da liberdade de criação tal como o surrealismo opera nas artes (BUSSOLETTI, 2011, p. 03-04).

[49] Abordagem explicitada no Capítulo 6, "ENCONTRO ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA", a partir da página 102.

Por se tratar de uma proposta ética e estética de pesquisa que abarca questões não pertencentes a variáveis que podem ser configuradas em modelos tradicionais de investigação acadêmica quantitativa, a necessidade de exposição de *outro* olhar para esse exercício se fez necessária. A grande área da educação, assim como o campo poético, das artes, do alegórico e do simbólico, ao serem integrados em perspectivas de escrita e análise que demandem movimentos diferenciados dos tradicionais, podem fomentar o surgimento de novas questões sobre o processo de re/significação, relação, recepção e diálogo, contribuindo para o pensar de novas alternativas de pesquisa. Ressalto, também, que devido ao fato de esse estudo ser desenvolvido por um ator, em acordo com os parâmetros específicos das artes cênicas, os meios pelos quais suas observações e suscitações de reflexões ao longo da realização do experimento poético-teatral[50] comportavam possibilidades nas quais a palavra já não mais conseguia dar conta, uma vez que meu foco estava nas relações de corporeidade[51], excedente de visão[52] e processo de significação[53].

As pesquisas que envolvem práticas em artes cênicas como seu trabalho de campo demandam singularidades que talvez não sejam tão divulgadas para as outras áreas do conhecimento (BIÃO, 1999; 2007; 2009; KEEFE; MURRAY, 2007; MURRAY; KEEFE, 2007; KERSHAW; NICHOLSON, 2011; PARKER-STARBUCK; MOCK, 2011; PRENDERGAST, 2014; O'DONOGHUE, 2014). Mas, além disso, metodologias que investiguem reflexões surgidas por meio e/ou durante a prática artística ou o processo criativo que não se destinem apenas a abordar execução ou proposição de técnicas específicas, também são pouco difundidas, inclusive dentro das próprias pesquisas em artes cênicas. No caso do estudo aqui realizado, aninho ao surrealismo etnográfico a particularidade de desenvolver uma metodologia em diálogo com o que Prendergast (2003) refere sobre solilóquio.

Em meu estudo, expando a visão de solilóquio enquanto momento reflexivo da personagem em uma peça de teatro para, também incluindo esse aspecto, considerar o solilóquio como uma espécie de instante para uma etnografia surrealista de/em criação artística. Nesse caso, o método de solilóquio é considerado como sendo um diálogo entre o *eu*

[50] Experimento descrito no Capítulo 6, "ENCONTRO ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA, a partir da página 102.
[51] Essa abordagem será aprofundada no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127, associando-se o que será abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[52] Idem Nota 51.
[53] Idem Nota 51.

e o *mim*, abrindo oportunidade para um *innerlogue*, ou um tipo de "auto-diálogo interior", uma interação que pode ser alegórica ou simbólica entre o *eu* atuando e o *mim* reflexivo, conforme o objetivo do que se esteja desenvolvendo. Essa abordagem pode auxiliar pesquisas qualitativas em práticas reflexivas para iluminarem a "voz interna" de suas reflexões, uma voz pré-textualizada, pré-verbalizada, uma voz fenomenologicamente viva, um meio de re/encontrar/confessar o que está protegido pelos bastidores do inconsciente.

Soliloquiolizar nos permite fazer pequenos retratos, evidenciar fragmentos pessoais, como uma chave ao *self*, uma fonte de vida no inconsciente. Considerando esse *eu* como expressão de um impulso interior e o *mim* como análise reflexiva do *eu*, uma auto-alteridade para se compreender as relações consigo, com o próximo e com o mundo, a abordagem sob a via do solilóquio permite ao ator/ator-educador/pesquisador o distanciamento reflexivo para o desenvolvimento e análise de sua pesquisa de campo quando, neste caso, envolver seu próprio corpo, sua corporeidade, seu processo criativo (PRENDERGAST, 2003).

Nesse estudo, as percepções sobre o momento criativo e o evento teatral[54] prescindem um aprofundamento na essência da concepção de instante para o trabalho de ator. Esse fato evidencia tais experiências como breves fragmentos de vivenciamento, fragmentos a comungar, os quais, por sua efemeridade, requerem uma abordagem investigativa específica que possibilite a imersão para além das superfícies do momentâneo, extraindo daí caminhos para o universo profundo do não aparente, do não dito, do silêncio, pois, conforme Novarina (2009a, p. 46) refere: "a ação do ator é desagida, num instante, numa só vez: não há nada para ver a não ser um relacionamento aberto, uma escapulida. [...] um lugar onde passamos junto. E que engolimos". Nesse caso, a proposta de surrealismo etnográfico vem ao encontro de uma necessidade que meu campo empírico requer em expandir as possibilidades de comungar vivenciamentos e reflexões, se aprofundar em um espaço-tempo no qual a vivência é fugaz e única em momento de presença, um sobressalto rico em vestígios.

Quando trago a presença cênica[55] e o vivenciamento das relações de corporeidade[56] para o meio dessa discussão, sei que também estou criando uma limitação à escrita desse estudo por meio de palavras, uma vez que a sinestesia ao se reivindicar em acontecimento para sua explicação, prescinde o vivenciamento, o estésico que não cabe nas grades das

[54] Terminologia apresentada no Capítulo 1, "O TEATRO EM MIM", a partir da página 21, aprofundando o conceito com o que é abordado no Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 192.
[55] Conceito aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[56] Este processo está aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143, associando-se ao que é abordado no Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 192.

palavras. Nesse sentido, justamente por considerar que palavras possuem limites, considero que, mesmo por entre eles, seja possível escapar, vibrar, volatilizar, flanar, extravasar para elementos de escrita que vão além delas. Porém, como efetuar essa escrita quando determinados elementos não couberem em palavras? Talvez, não encontre a resposta ainda nesse momento, mas uma alternativa que proponho é incluir o vivenciamento, o contato, a recepção estética, as relações de corporeidade, as artes, quando as palavras não mais alcançarem o que a significação requer por meio do sensorialmente estésico e não menos cognitivo.

A noção surrealista que proponho – aninhada ao *soliloquiolizar* -, vem ao encontro da busca pelos silêncios contidos nos entre-espaços do por entre rupturas, justaposições, hibridizações, enlaces, panoramas de práticas e reflexões de pesquisa, uma vez que, nessas rupturas, nesses abismos, nesses movimentos, há o silêncio. Esse silêncio contém potenciais de significados e conceitos comunicados/compartilhados pela/em estética. A ampliação do conceito de surrealismo também permite que, ao invadir espaços de rupturas e estilhaços, se encontrem cacos, rastros, resquícios, fragmentos dispersos em um ambiente governado por silêncios que se comunicam/compartilham/comungam em estética, em estesias, espaço de fulguras límbicas libertas para ventar sem as amarras da razão. Onde considero que o surrealismo abre as portas para o mergulho nas subjetividades, encontro o *habitat* de expressão e significação dos aspectos afetivos, emocionais, volitivos, compartilhados em sinestesias. Onde as palavras não alcançarem limites além da razão, onde não mais tiverem condições de explicar o que pulsa nos silêncios, considero que as artes podem expressar o que se deseja compartilhar naquele instante. Por esse motivo, a ampliação de tais conceitos se fez necessária aliada à utilização de alegorias, pois se adentra em campos ainda pouco tocados, já que conforme Benjamin (1984, p. 208) parece sugerir: "É sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo através da estrutura alegórica".

Ao estudar fragmentos de sensações, sejam elas da própria corporeidade, ou quando em relação com outrem, nem sempre as palavras estão disponíveis no panteão racional para dar cabo de todas as possibilidades que expliquem e compreendam tais situações. Nem sempre essa compreensão se dá pelos mecanismos das palavras. Nesses momentos, existe uma cognição que se expande ao racional, envolvendo o sensitivo-afetivo como meios de significação para tais vivenciamentos. Essa cognição nasce nesse ambiente em que os limites foram estilhaçados, onde as palavras se tornaram vibração e, como tal, capaz de se expressar em outras sensações. Nesse entre-espaço de ventanias, as memórias, vivências e experiências entregam possibilidades aos potenciais de elaboração de sentidos e significados que nos

propomos a buscar. Porém, por ser um espaço de movimentos constantes e volatilidades involuntárias, posto que seus silêncios são famintos de novidades, novas vivências, novas experiências, novos rearranjos de fragmentos e surgimentos de outros tantos, há que se estar motivando-o em novas possibilidades. Descortinar esse entre-lugar também requer coragem de compreender a profundidade que as relações podem assumir. Compreender que vivenciamentos são lacunares, sabendo que as fontes de significares também possuem *outros modus*, me aproxima do considero que Benjamin (1985) parece sugerir ao expor que:

> Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos, aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involuntaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas, por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos de reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciamos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que já foi capturado (BENJAMIN, 1985, p. 48-49).

Ao adotar a proposta do surrealismo etnográfico, segundo a perspectiva que anuncio neste trabalho, também encontro possibilidades para que a própria noção de tempo tenha uma acepção peculiar, especialmente por estar trabalhando em uma perspectiva que agrega a corporeidade e traz a ela uma necessidade de concepção de tempo peculiar. Já que os fragmentos se dispersam em movimentos sinestésicos e as sensações se jogam libertas em um ambiente de profundidade, conforme penso que sugere Benjamin (1984; 1985; 2006), existem possibilidades de movimentos para quaisquer direções, intensidades, dispersando, encontrando, comungando, compartilhando e formando novos fragmentos detentores de indícios de elementos congregadores de histórias, vivências, experiências, esquecidas muitas vezes pela abstração de um tempo suspenso à deriva e nem sempre conscientizado de que é aberto a re/visitações. Perceber a noção de tempo de maneira diferenciada, além de permitir *outras* possibilidades para o re/elaborar histórias, experiências, vivenciamentos, também me permite ressaltar a suspensão de tempo vivenciada durante a plena realização da relação de presença cênica[57], momento esse potencializador de um peculiar meio de comungar a elaboração de fragmentos de sensações do ator para consigo, expandindo-as em sinestesias ao

[57] Conceito abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

espectador, o qual as significará por meio do singular processo de significação do evento teatral[58].

Devido às particularidades desse processo de significação, os elementos que o alimentam não são apenas sinestésicos, também envolvem todos os aspectos inerentes ao que pode ser apreendido pelos requisitos da razão. Porém, por se tratar de um meio inter-relacional fomentado pela estética, ventos novos conduzem ao que brilha pulsando no inconsciente, entre-espaço de livres fragmentares, rastros intervales de possíveis memórias, os quais, mesmo que vivendo sob os domínios do silêncio da palavra, mantêm viva a aura de algo que possui elementos do que podemos vir a buscar e, por se expressarem para além das palavras, além do que a razão consegue segurar, necessitam de *outros* meios para dar vasão aos seus significares.

Esse processo é de difícil enfrentamento, pois requer que se saia do comodismo dos caminhos tradicionalmente postos, se entregando ao novo, à novidade, ao se perder, para, aí, se encontrar. Mas, a isso também se prescinde uma particular capacidade de se abrir à elaboração de tempo e história peculiares. Ademais, quando penso o vivenciamento de um experimento poético-teatral e sobre os processos criativos de artistas que se utilizam de suas vivências em corporeidade para gerarem matrizes de trabalho, sinto a necessidade também de ressaltar a importância da percepção diferenciada sobre o tempo, conforme exposto acima. Nesse caso, trago essa percepção para o corpo, para a corporeidade, pois, ao longo do processo de trabalho criativo, ele será o espaço de descoberta das reminiscências de sensações, o palco dos rastros sinestésicos que fomentam um meio particular de elaborar potencializações de significares para um futuro comungamento em estética, uma *outra* noção de tempo, um tempo em corporeidade para a estética, em estese. Benjamin (2006), falando sobre rastro e aura, sugere que:

> Rastro e Aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que a deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2006, p. 490 [M 16 a, 4]).

O dia a dia de trabalho do ator enfrenta a luta de buscas pelos rastros e auras que ventam pelo entre-espaço límbico, mas não apenas presos ao ambiente do encarceramento racional-cerebral, pois, aqui, o corpo inteiro, o sensorial, a corporeidade se possibilitam como processos particulares de fomentar o cognitivo, o significar. Um ágil caminho do *por-entre*

[58] Terminologia apresentada no Capítulo 1, "O TEATRO EM MIM", a partir da página 21, aprofundando o conceito com o que é abordado no Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 192.

inconsciente-consciente, sem nunca cessar seus movimentos. A proposta epistemológica que suscitou o experimento poético-teatral realizado dialoga com o que Benjamin (2006) parece sugerir acima, porém, nesse caso, as memórias, sensações, vivenciamentos se transferem para um patamar um pouco mais além, para a corporeidade, sem se abster do universo latente do inconsciente.

A concepção que assumo de surrealismo etnográfico me permite passar das superfícies, do aparente e adentrar na investigação do *por-entre* espaços que não se limitam ao já posto. Essa peculiaridade se faz importante, uma vez que os processos criativos, segundo essa concepção, não se fixam em apenas concatenações de movimentos ou de frases decoradas. Da forma como concebo os processos nesse trabalho, há que se buscar matrizes de sensações para além de onde as rotundas da razão conseguem ir. De certo modo, esse também é um meio de busca por um tipo de re/encontro para um futuro compartilhamento. Novarina (2009a) refere que:

> O interior é o lugar não do *meu*, não do *eu*, mas de uma passagem, de uma fresta por onde o sopro estrangeiro nos pega. No interior de nós, no mais fundo de nós, há uma via escancarada: somos por assim dizer *furados*, à luz do dia, a céu aberto (NOVARINA, p, 14, 2009a).

Concebo que a escrita de pesquisa não se compõe apenas das palavras que organizo para materializar as observações realizadas ao longo do campo onde o experimento se processa. Há, também, um *outro* espaço composto pelo silêncio, em silêncio por onde podemos nos jogar às percepções, estesias, questões e ideologias como um texto que se processa no não dito, no silêncio, em um subtexto[59].

Mais do que buscar novas palavras, nessa pesquisa, desejei investigar os subtextos em sua manifestação. As palavras trazem consigo o que o texto literal pode pretender ilustrar naquele instante. As palavras têm raiz de casca dura, empedradas em um limite seu. Entretanto, o subtexto é ventania. Agrega em si componentes relacionados ao pensamento, ideias, intenções, experiências, posicionamentos e questionamentos que não necessitam ser transfigurados em palavras.

Já a própria escrita da prática de pesquisa aqui defendida e a sua própria ação criativa, se alicerçam também na alegoria de nó cristalográfico para permitirem que a análise de subtextos investigados em um processo de dramaturgia da corporeidade possam se legitimar enquanto base epistemológica para uma escrita de pesquisa em educação que se permita *outras* alegorias e *outras* possibilidades para desempenhar esse ato. De acordo com esse

[59] Este conceito será aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

ponto de vista, deixo perspectivas para que as práticas e escritas de pesquisa em educação, artes e ciências humanas em geral se abram para possibilidades *outras*, oferecendo meios diferenciados para que o leitor/comungador signifique as informações/experiências ali abordadas, assim como, também, dando abertura para *outros* delineamentos metodológicos e epistemológicos que dialoguem com as necessidades de interlocução dos sujeitos do conhecimento em uma realidade contemporânea.

Nessa perspectiva, a escrita de pesquisa não necessita se proceder apenas por meio de palavras textuais, mas também pode se abrir à inclusão da escrita estética, na qual outras linguagens também possam se legitimar e se fundamentar para expressar àquilo que seria limitado às palavras de expressarem sob a forma de textos acadêmico-formais. Dessa maneira, ao agregar *outras* linguagens também como escritas de pesquisa, me permito trabalhar em um campo limiar entre o sonho e a vigília, um entre-espaço de suspensão onde *outras* narrativas são possíveis, pois vivem em um plano que vibra por entre-sinestesias, carreando indícios, significações que clamam por *des*/encontros nos sentidos do mundo pela corporeidade.

4. POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR

Ao longo do caminho que trilhei como profissional das artes cênicas, muitos foram os contatos e experiências com diferentes técnicas e processos de trabalho para o desenvolvimento de subsídios criativos que pudessem vir a ser utilizados em minhas atividades. A incorporação de tais repertórios, ocorrida por meio de vivências artísticas, me despertou o interesse em associar alguns desses elementos de maneira que pudessem fomentar o surgimento de uma proposta pedagógica singular e inovadora, aliando diferentes aspectos metodológicos, no intuito de possibilitarem *outras* perspectivas de preparação dos atores para a cena.

Nesse sentido, observei que muitas das discussões e metodologias de trabalho para diferentes aquisições de técnicas corporais e vocais para atores no Brasil propunham abordagens em separado ou que, em algum momento, sua vinculação se focava apenas em favorecer àqueles que dispunham de condições orgânicas predispostas à virtuose. Esse enfoque sempre me pareceu excludente em algum de seus estágios ou perigoso em outros, nos quais o excessivo tecnicismo acabava se sobrepondo aos elementos criativos, assim como à exploração negligenciada ou irresponsável de aspectos afetivos, emotivos e sensoriais de um modo geral, os quais se constituem como importantes matrizes para o trabalho dos atores quando em cena.

Com as inquietações de buscar meios que possibilitassem não apenas a mim, mas a outros atores o desenvolvimento de processos de trabalho que aliassem todos os elementos citados anteriormente de maneira integrada em uma rotina de trabalho, iniciei a pensar na criação de uma metodologia que viabilizasse esses caminhos. Foi assim que surgiu a proposta de trabalho com arquétipos vocais associados a ressonadores corporais[60], a qual foi apenas o suscitador de ideias, questionamentos e reflexões que vieram a desencadear a proposta apresentada neste trabalho e aqui desenvolvido de maneira mais ampla e profunda (VARGAS, 2013; 2015). Porém, ao longo desse processo não foram apenas as adaptações e estabelecimentos de técnicas e práticas que foram surgindo, a reflexão e aprofundamento de tais vivências me fizeram deparar com a possibilidade da criação de outros conceitos ainda não estabelecidos nas artes cênicas, de modo a contemplar o que estava ali sendo vivenciado e que já me desassossegava há muito tempo durante meus treinamentos pessoais para o trabalho como ator. Devido à especificidade da abordagem que será dada neste capítulo, optarei por apresentar alguns aspectos do processo que levou ao desenvolvimento de uma

[60] Esse trabalho será descrito no Capítulo 5, “ARQUÉTIPOS VOCAIS”, a partir da página 93.

metodologia de trabalho singular, aliando técnicas corporais, energéticas, emocionais e vocais, pois estes foram alguns dos passos que me conduziram ao desenvolvimento das reflexões que me trouxeram a esta tese.

Para os atores, os trabalhos corporais e vocais são desenvolvidos a partir de diferentes técnicas e referenciais teóricos no intuito de potencializá-los para disporem de um maior repertório físico-vocal, propiciando meios mais efetivos de relação com os espectadores. Este fato deveria ser abordado nas escolas de formação de atores para além das discussões teórico-filosóficas e, também, estimulado tecnicamente para propiciar o fomento de subsídios práticos com o intuito de que os atores possam dispor dessas habilidades em cena e em seus treinamentos. O processo de preparo para o evento teatral, tenha ele o referencial que tiver, implica em um constante comprometimento desses artistas na pesquisa dos mecanismos mais adequados para habilitar seus corpos e suas vozes para o momento da apresentação. A partir de Gil (1997) considero que, na contemporaneidade, se observam múltiplas possibilidades para os artistas buscarem meios de trabalharem seus aspectos corporais, a conscientização disso e para desenvolverem intencionalidade, já que esta será o elo com a percepção do espectador, capaz de gerar significados comunicados por meio do corpo e voz desses artistas.

Quando introduzo o aspecto da fala no contexto teatral, proponho analisá-la de uma maneira ampla, em especial, quando penso em técnicas que aliem corpo e voz como método de trabalho para o ator. Por outro lado, se a voz for pensada, por exemplo, no campo da psicologia, poderíamos obter outras perspectivas, como considerá-la peculiaridade expressiva do indivíduo, da sua personalidade, memória, meio social, conflitos e etc. Sob esse prisma, ressalto que a voz carrega em si características que podem estar relacionadas com uma carga afetiva. Dessa maneira, ao encarar o afeto como um dos aspectos que podem estar concretizados na voz, considero a emoção e a sonoridade componentes orgânicos dela (STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2015). Sobre esse aspecto, Aleixo (2008) refere que atores devem desenvolver um vocabulário poético que visa:

> Estabelecer uma prática de criação a partir de pressupostos teóricos sobre a corporeidade da voz e a dramaturgia do corpo para, a partir dos resultados inferidos, estabelecer uma sistemática de trabalho possível de subsidiar tecnicamente e conceitualmente o trabalho de criação do ator (ALEIXO, 2008, p. 34).

Embora na citação acima se use a expressão "dramaturgia do corpo"[61], a qual se refere a uma maneira peculiar de expressar informações por meio de uma elaboração de conteúdos propagados pela movimentação corporal, não conceberei a proposta que virá a seguir

[61] Conceito abordado a partir do Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

segundo essa premissa, pois considero a dramaturgia do corpo uma abordagem efetiva e importante, porém não tão abrangente como a dramaturgia da corporeidade que será aprofundada em capítulo posterior deste texto[62]. Entretanto, a dramaturgia do corpo, referida pelo autor supracitado, indica uma potencial possibilidade para estimular o trabalho criativo dos atores em seus momentos de ensaios, todavia ela ainda pousa suas discussões no campo da fixação de uma textualidade que é corpo, o corpo ainda é texto e transita neste território. A visão ampliada que trabalho ao longo desta pesquisa tem suas sementes germinadas a partir de uma proposta pedagógica para o preparo técnico de atores em suas rotinas de trabalho, conforme o que será exposto logo a seguir.

Em função de haver uma grande diversidade de propostas metodológicas e abordagens estéticas baseadas na composição de matrizes criativas por meio de uma ênfase física no trabalho do ator, ao discutir sobre questões relacionadas a esses procedimentos, aos seus preparos e exercícios técnicos, necessito salientar que as técnicas que serão aqui abordadas e receberão uma certa reflexão. Essas técnicas estarão relacionadas às perspectivas metodológicas propostas pelo Grupo LUME Teatro/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas/SP, conforme descrições feitas por Burnier (2001) e Ferracini (2001).

Nas propostas de trabalho corporal e vocal do Grupo Lume, observo um possível caminho de resgate de vozes, matrizes e matizes vocais que são reveladas e conscientizadas por meio de treinamento intenso, recuperando organicamente a memória corporal de determinadas vozes (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2015). Essa abordagem foca no cerne de um grande desafio para os atores: a recuperação do material expressivo criado nos seus corpos, nas suas vozes e do trabalho de composição fazendo uso dele (MARTIN, 1991; BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; 2015; VARGAS, 2015). Nesse momento, me permito traçar um paralelo com as reflexões propostas por Bonfitto (2009) sobre o ator compositor, ao considerar que:

> Há, além disso, especificidades ligadas ao ator-compositor. A partir do conhecimento dos elementos que envolvem a prática de seu ofício, e utilizando-se da ação física como eixo dessa prática, ele adquire a possibilidade de deixar de ser somente uma peça da engrenagem que constitui a obra teatral, assim como pode superar a condição de "consumidor de técnicas" de interpretação. [...] O ator adquire um valor de instrumento potente, capaz de oferecer inúmeras possibilidades de resolução para os processos cênicos (BONFITTO, 2009, p. 142).

[62] Conceito abordado a partir do Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

O texto a seguir contém algumas breves reflexões sobre uma proposta metodológica focada no trabalho corporal e vocal para atores, de maneira conjunta e indissociada, desenvolvida durante um processo de pesquisa sobre técnicas para atores, realizada anteriormente nesta universidade e que serviu de mote inicial de inspiração para o que é aprofundado no trabalho aqui desenvolvido (VARGAS, 2013; 2015). Todos os argumentos apresentados aqui estão baseados em vivências e experimentações de técnicas corporais e vocais. Porém, esses aspectos englobam os saberes sensíveis do corpo humano. Sobre isso, Aleixo (2010) refere que:

> O acesso aos múltiplos procedimentos do trabalho vocal para o exercício de criação poética, uma vez que experimentados e assimilados praticamente – ou seja, como um saber sensível do corpo, como algo que "eu sei porque posso realizar" – amplia as possibilidades do ator pesquisar, improvisar e criar poéticas vocais, bem como compreender e propor formas ampliadas de relação com a fala e com o texto em cena, além de dominar distintos modos objetivos de abordagem de estilos e propostas da linguagem teatral (ALEIXO, 2010, p. 104).

Acredito que os atores devam desenvolver seus trabalhos para além da aquisição de técnicas corporais com vistas à execução de movimentos mais eficientes e de técnicas vocais que não causem problemas ao seu aparelho corporal-vocal. Devido ao fato de os atores trabalharem com sentimentos e emoções, foi desenvolvida uma proposta metodológica[63] que aliou os aspectos afetivos e técnicos de maneira conjunta (VARGAS, 2015). Portanto, logo a seguir, irei descrever e refletir, brevemente, sobre uma proposta de trabalho corporal e vocal para atores realizada ao mesmo tempo, tendo como bases conceitos da voz terapia e técnicas de atuação específicas (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2013; 2015).

4.1. Em busca de uma metodologia

Embora a voz terapia esteja relacionada a uma abordagem vocal em uma perspectiva terapêutica, o referencial utilizado chama esse aspecto de voz pessoal, a qual contém as características mais íntimas do indivíduo e também é resgatada, por meio de exercícios que identificam e recuperam a memória orgânica e corporal das muitas interfaces vocais de cada pessoa. Porém, para o trabalho do ator, a descoberta dessas muitas matizes sonoras pode lhe fornecer uma vasta gama de materiais e referenciais, passíveis de serem dinamizados para a cena (STEIN, 2009; VARGAS, 2015).

Ao mencionar isso, não estou me referindo apenas às questões relacionadas às diferentes sonoridades que a fala pode ter. Aqui, penso nas possibilidades que o ator terá em

[63] Esta proposta será apresentada neste Capítulo, associando-se o que será descrito no Capítulo 5, "ARQUÉTIPOS VOCAIS", a partir da página 93.

identificar e acessar sensações corporais e emotivas relacionadas à voz a partir do momento em que associa determinados arquétipos vocais, às localizações físicas de certas emoções (STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2013; 2015). Nesse sentido, segundo Aleixo (2002):

> O processo de desenvolvimento técnico vocal para o ator envolve aspectos amplos, pois o fenômeno da *vocalidade* no teatro, aplicação dos recursos vocais no processo criativo, se estrutura a partir de fundamentos fisiológicos, culturais e poéticos (técnicas e linguagens). No centro desse processo, o ator é o executor do código vocal e, por isso, concentra em si, naturalmente, o conteúdo a ser expresso, bem como os meios materiais da comunicação oral. Esta condição impõe aos atores a necessidade de conhecimentos técnicos e domínio sobre seus instrumentos físico, vocal e criativo (ALEIXO, 2002, p. 01).

Como referencial de início para essa pesquisa sobre técnicas teatrais, a voz terapia foi um meio para que essa prática pudesse fornecer subsídios que fossem adaptados ao contexto teatral como uma abordagem técnica, de modo que os atores pudessem se utilizar desses princípios em seus treinamentos e ensaios. A proposta de voz terapia na qual o trabalho foi baseado está descrita por Stein (2009). Porém, a adaptação dessas técnicas para o teatro será apresentada ao longo desse texto.

Desde o final de 2010 até 2012, foi realizada uma pesquisa, na UFPEL, sobre as possibilidades da relação entre corpo e voz desenvolvidas pelos atores ao explorarem a voz como um elemento envolvido em seus treinamentos físicos (VARGAS, 2013). O projeto buscou o aprofundamento de um trabalho pautado na composição física para atores, com base em teóricos como Antonin Artaud (ARTAUD, 1984; 2008; VIRMAUX, 2009), Jerzi Grotowski (GROTOWSKI, 1971; 1992; FLASZEN, 2010), Peter Brook (BROOK, 2011), Eugenio Barba (BARBA, 2006; 2010; BARBA; SAVARESE, 1995), Luis Otávio Burnier (BURNIER, 2001) e Renato Ferracini (FERRACINI, 2001). Além disso, esse projeto também trabalhou com as práticas propostas por Carlos Simioni, Grupo LUME, Sonya Prazeres e Roy Hart Theatre (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2013; 2015).

Obviamente que, devido a experiências trabalhando diretamente com alguns desses autores, estava em busca de uma proposta pedagógica que possibilitasse o aprendizado corpóreo-vocal, com o intuito de que os atores viessem a ampliar suas possibilidades de expressividade vocal, deixando seus corpos e vozes disponíveis para o trabalho cênico. Algumas propostas pedagógicas que se direcionem ao desenvolvimento técnico dos atores, costumam seguir projetos desenvolvidos de maneira específica em alguns países, separando o trabalho corporal e vocal, como por exemplo, algumas técnicas tradicionais de canto e técnica vocal. Sobre isso, destaco o que Stanislavski (1983) diz:

> Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação devem chegar aos seus ouvidos sem esforços. Isso requer muita habilidade. Quando a adquiri, compreendi o que chamamos a *sensação das palavras* [...] Todo ator deve *se assenhorar* de uma excelente dicção e pronunciamento, deve sentir não somente as frases e as palavras, mas também cada sílaba, cada letra (STANISLAVSKI, 1983, p. 106).

Embora Stanislavski (1983) me pareça estar mais focado na maneira como os atores falam corretamente no palco, ele já deixava indícios de que o ator deveria sentir o som que está emitindo. Nesse sentido, na pesquisa entre 2010 e 2012, também foram investigados processos de trabalho que viessem a adequar o ensino de técnicas corporais e vocais para atores em formação. A relevância desse trabalho prévio se justificou pelo fato de que, em muitas escolas de teatro tradicionais e cursos de formação de atores brasileiros, as metodologias de trabalho para o desenvolvimento de técnicas vocais são desvinculadas das técnicas corporais.

Como ambos os atores-pesquisadores envolvidos na criação desse trabalho prévio já haviam tido contato *in loco* com algum dos autores das técnicas que foram utilizadas como base referencial (Grupo LUME e voz terapia), trabalhamos, então, de modo a verificar como seria o percurso metodológico para encontrar um elo entre elas que fosse aplicável ao trabalho de preparo dos atores no seu dia a dia (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2013; 2015). Apesar de realizar os trabalhos conforme as referências feitas pelos autores citados anteriormente, os exercícios foram sendo adaptados com o objetivo de irem associando alguns aspectos relacionados ao trabalho de arquétipos vocais[64], conforme descrição feita por Stein (2009). Embora o trabalho com arquétipos vocais esteja direcionado à voz terapia, conforme descrito por Stein (2009), ele contém premissas que podem auxiliar aos atores na descoberta de matrizes físicas para certas emoções, por meio da associação de algumas localizações corporais e vocais relacionadas a determinados arquétipos. Entretanto, essa proposta terapêutica não desenvolve o trabalho com objetivos cênicos, a adaptação desses princípios para o contexto teatral foi desenvolvida durante o período de pesquisa prévia.

Desse modo, como primeira exemplificação do trabalho e como demonstração técnica, decidimos criar pequenas partituras de exercícios corporais e vocais para serem

[64] Esta abordagem técnica será abordada com mais profundidade no Capítulo 5, "ARQUETIPOS VOCAIS", a partir da página 93.

apresentadas, com fragmentos de textos trágicos[65]. Entretanto, quando cito criações de partituras cênicas, englobo o que Pavis (2007) propõe ao referir que:

> Substituindo a notação de subtexto, limitada demais ao teatro psicológico e literário, há quem proponha usar a noção de partitura que, é um esquema diretor sinestésico e emocional, articulado com base nos pontos de referência e de apoio do ator, esquema esse criado e representado por ele, mas que só pode se manifestar através do espírito e do corpo do espectador (PAVIS, 2007, p. 280).

Apesar de Pavis (2007), na citação acima, sinalizar uma relação intrínseca entre espectador e ator, essas reflexões não foram abordadas em suas obras, da maneira que aprofundarei em capítulo posterior, esclarecendo essa relação por meio do excedente de visão[66]. Pavis (2007) refere as partituras como um esquema sinestésico e emocional. Esse aspecto merece ser enfatizado, pois caracteriza uma das peculiaridades que ressaltam a relevância desse tipo de trabalho e do quanto ele funciona como fonte de matrizes que podem ser utilizadas pelos atores em seus momentos de preparos, assim como, também, em cena. Entretanto, para ampliar a compreensão da proposta metodológica de trabalho para atores aqui exposta e o olhar retrospectivo que apresento em relação à pesquisa anteriormente realizada, necessito explanar um pouco mais sobre os conceitos relacionados às partituras cênicas, uma vez que elas se compõem de importantes subsídios de trabalho diário aos atores que se dedicam aos treinamentos técnicos seguindo essa abordagem. O termo partitura ao qual me aproximo é aqui empregado tomando por base o que fora referido por Barba (2010) como:

> O desenho geral da forma de uma sequência de ações e ao desenvolvimento de cada uma das ações (início, ápice, conclusão); à precisão dos detalhes de cada ação e de seus desdobramentos (*sats*, mudanças de direção, variações de velocidade); ao dinamismo e ao ritmo: a velocidade e a intensidade que regulavam o tempo (no sentido musical) de uma série de ações. Era a métrica das ações com suas micro pausas e decisões, o alterar-se de ações velozes e lentas, acentuadas e não acentuadas, caracterizadas por uma energia vigorosa e macia; à orquestração das relações entre as várias partes do corpo (mãos, braços, pernas, pés, olhos, voz, rosto) (BARBA, 2010, p. 62).

O que esse autor descreve no trecho acima se refere a uma maneira de organizar movimentos, ações físicas e vocais dentro de uma sequência fixada (no sentido de poder ser rememorada e resgatada em cada dia de trabalho) pelo ator ao longo de seus treinamentos. A elaboração dessas ações deve obter um certo grau de precisão não apenas no que diz respeito a sua execução, mas para que, por meio desse processo, o ator possa ir percebendo as nuances e sutilezas de cada aspecto que pode estar no *entre* cada ação. Esses procedimentos são

[65] Demonstração técnica baseada em um trecho do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Disponível em: <http://youtu.be/dWLD-mCpBB4>. Acesso em: 02 agosto de 216.

[66] Este conceito será abordado a partir do Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.

realizados ao longo dos momentos em que os atores se põem nas salas de ensaio desenvolvendo exercícios que lhes permitam a abertura e disponibilidade para a identificação de matrizes corporais e vocais que serão integradas, elaboradas em sequências posteriormente organizadas em movimentos, sons e ações. Além disso, também segundo Barba (2010):

> Uma partitura só começava a viver depois de ter sido fixada e repetida muitas vezes. A partitura era a manifestação objetiva do mundo subjetivo do ator. [...] A partitura era a busca da ordem para dar espaço à Desordem. [...] A elaboração compreendia as mudanças de ritmo e de direção no espaço, a fixação das micro pausas entre uma ação e outra e um novo arranjo das várias partes do corpo (braços, pernas, expressões faciais), que era diferente do material originário. [...] Durante suas improvisações, o ator ia pescar materiais de onde destilar (elaborar) em seguida uma partitura. Teria sido estúpido pescar com redes furadas e deixar que os peixes fugissem quando chegassem à superfície (BARBA, 2010, p.63).

Mas, para o ator que se proponha a realizar um trabalho nessa perspectiva, não basta apenas organizar as ações em uma ordem específica. Ele precisa compreender em seu corpo os caminhos que transpassam cada uma delas, permitindo que essa disposição ou justaposição em ordenamento fomente possibilidades de gerar material criativo de trabalho diário. Cada fragmento contém um mundo, uma constelação de possibilidades instigantes. No entre-espaço desse processo, existe um fio condutor que pode ser chamado de subpartitura. Segundo Barba (2010), subpartitura é:

> O modo em que o ator via, ouvia, sentia o cheiro e reagia dentro de si, ou seja, como ele contava a história da improvisação para si mesmo através de ações. Essa história interior comportava ritmos, sons, melodias, silêncios e suspensões, perfumes e cores, figuras isoladas e montes de imagens contrastantes, uma enchente de ações interiores que se manifestavam em precisas formas dinâmicas. A subpartitura é um elemento técnico que pertence à particular lógica criativa de cada ator (BARBA, 2010, p. 64).

A compreensão desses aspectos, por mais que seja uma especificidade técnica deste tipo de trabalho, se faz necessária para que a abordagem dada à prática desenvolvida seja didaticamente mais ilustrativa ao leitor leigo no assunto. Por esse motivo, reafirmo a apreensão detalhada sobre os significados de partitura e subpartitura para que essa abordagem seja compreendida em sua amplitude. Partitura e subpartitura são conceitos interligados, porém com distintas especificidades. Sobre esse assunto, Barba (2010) ainda afirma que:

> A subpartitura é um apoio interno, um pilar escondido que o ator esboça para si e que não tenta representar. Não deve ser confundido com o significado que a partitura vai assumir para quem a observa. Sem a subpartitura, aquilo que o ator apresenta não é mais a criação de uma corrente subjetiva de reações, uma linha orgânica guiada por uma coerência interna, mas gesticulação, movimento e deslocamentos casuais (BARBA, 2010, p. 65).

Essa maneira peculiar de o ator trabalhar sobre si não se condensa em apenas considerar esse processo como uma leve fragmentação de movimentos, sons e sensações. O que explicitei nas citações de Barba (2010) nos parágrafos anteriores, deve sempre carregar

na leitura desse texto o que será exposto sobre o conceito de dramaturgia da corporeidade para o ator[67]. Nesse momento, apresento alguns pormenores técnicos, mas todos estão em profunda sintonia com esta conceituação.

Com o objetivo de especificar um pouco mais o processo que está inserido no procedimento de dramaturgia da corporeidade, saliento que essa abordagem também propicia aos espectadores a percepção dos processos internos do ator quando em cena, conforme explicação que virá em capítulo posterior sobre o excedente de visão[68]. Sobre a particularidade da importância de o ator elaborar partituras e subpartituras como geradoras de materiais criativos e expressivos de trabalho para o ator, Barba (2010) também as considera como sendo:

> Uma atividade psicofísica por meio da qual o ator entrava em outro estado de consciência, com a probabilidade de se tornar *quente*, transparente, luminoso: *um corpo dilatado.* Dilatar não significava acentuar, exagerar em vitalidade e quantidade de ações. A *dilatação* era uma consequência. [...] O segredo do *corpo dilatado* consistia na salvaguarda do núcleo dinâmico da ação: o impulso. A partitura era a concha que podia conter a Desordem: uma pérola de luz. [...] a partitura era um *fator que tornava o ator eficaz na sua relação com o espectador* (BARBA, 2010, p.66-67).

Para esse autor, ainda existe um *outro* estágio após a dinamização desses aspectos, um momento em que o ator se ilumina, como se acendesse um interruptor de luz interna, momento a partir do qual ele se liberta das partituras e subpartituras e atinge um estado a que ele denomina como sendo *corpo-em-vida*. Para Barba (2010), justamente esse momento é que propicia fazer do espetáculo a experiência de uma experiência. Mas, mesmo atingindo esse estado de alerta em disponibilidade criativa, presença cênica[69], o ator continua mantendo um permanente estado de micro improvisações internas que dialogam com o seu externo.

Por esses motivos, o trabalho com partituras e subpartituras representou uma das etapas da metodologia que estava sendo elaborada. Para além do desenvolvimento de técnicas de movimentação e vocalização, sentia a necessidade de manter a "pérola de luz" acesa, conforme diz Barba (2010). Nesse sentido, como existem poucos estudos abordando inter-relações entre a identificação corpórea de vozes ligadas a arquétipos e a dinamização dessas técnicas por meio de treinamentos baseados nos referenciais que foram utilizados nessa pesquisa, me propus a experienciar essas duas vertentes técnicas, com o intuito de aprofundar uma metodologia de trabalho própria e uma proposta pedagógica singular para o ensino

[67] Este conceito será abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[68] Este conceito será abordado a partir do Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.
[69] Este conceito será abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

destas técnicas a atores profissionais e atores em processo de formação profissional que mantivesse constantemente estimulando o brilho de cada "pérola de luz". Além disso, com essas discussões, trago algumas reflexões que acredito serem necessárias para pensar em alternativas de trabalho corporal e vocal para atores, baseadas em uma experimentação prática (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2013; 2015).

4.2. Trabalhando o corpo-voz

Os atores-pesquisadores envolvidos no trabalho realizavam encontros duas a três vezes por semana, com períodos de duração de quatro horas para a realização dos trabalhos[70]. Durante as atividades, trabalhávamos com princípios e técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME Teatro e da voz terapia, conforme referenciado anteriormente.

Ao longo desse processo, fui percebendo, pesquisando e desenvolvendo mecanismos técnicos que me levassem a um estado de organicidade do som, não apenas como fala, mas suas localizações corpóreas e o despertar de sensações que ocorriam quando o centro de ressonância se deslocava para diferentes partes do corpo. A cada novo aspecto corporal que esse som explorava, eu observava o desvelar de novos matizes vocais, carregados de sensações físicas aliadas à emoção. Em uma primeira etapa da pesquisa, trabalhamos com os arquétipos associados a ressonadores corporais, desenvolvendo e adaptando as técnicas baseadas na voz terapia, para o contexto teatral.

Em uma segunda etapa do trabalho, trabalhávamos técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME, conforme as descrições feitas por Burnier (2001), Ferracini (2001) e Stein (2009). Utilizávamos esses exercícios em nossos treinamentos, com o intuito de atingir um estado de disponibilidade físico-afetivo-criativa que possibilitasse a dinamização de nossas energias corpóreas. Como resultado particular, observava durante meus treinamentos que essa metodologia me ajudava a atingir à presença cênica[71] com maior eficiência, pois percebia a potencialização de minhas energias físicas e vocais, estimuladas pelos significados imagéticos, relacionados ao contexto de cada arquétipo associado aos ressonadores corporais trabalhados. Sobre a importância do período de treinamento energético, ressalto a fala de Barba & Savarese (1995):

> Para o ator, a energia apresenta-se na forma de um *como,* não na forma de um *quê*. *Como* movimentar-se. *Como* ficar imóvel. *Como mise-en-scene*, ou seja, *mise-en-vision,* a sua presença física e transformá-la em presença cênica e, portanto,

[70] Exemplo de um dos ensaios com partituras sendo trabalhadas. Disponível em: <https://youtu.be/48Vr8zX-AzU>. Acesso em: 02 agosto 2016.
[71] Este conceito será abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

> expressão. *Como* fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento. Contudo, para o ator é muito útil pensar neste *como* na forma de um *quê*, de uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada, cultivada, projetada no espaço, absorvida e levada a dançar no interior do corpo (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 77).

Após um período de experiências e resgate das vozes previamente criadas, começamos a trabalhar criando sequências de movimentos, para as quais seria associado um fragmento de texto previamente escolhido. Sendo assim, escolhi trabalhar com o texto trágico *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (2005). Para esse exercício, optei por compor minha partitura de maneira que a voz devesse, de acordo com a frase, estar localizada em algum ressonador associado a um arquétipo vocal[72] específico (VARGAS, 2013).

Entretanto, esse percorrer técnico do corpo-voz deveria se processar de maneira que não impossibilitasse o envolvimento do espectador com a situação vivida pela personagem naquele momento. Essa precaução está intimamente ligada aos meus objetivos enquanto ator de estabelecer uma experiência/relação/comunicação/vivenciamento de maneira a promover o envolvimento com o espectador, uma vez que, a meu ver, um caminho simplista viria a tornar este trabalho meramente técnico, frio e distanciado, não conseguindo comungar/tocar aos espectadores (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; 2015; VARGAS, 2015).

Ao longo desse trabalho, fui refletindo sobre a influência do texto na condução do sentido sonoro da fala, de suas intenções, emoções e reflexos físicos dessas palavras. Segundo essa acepção, percebi que as palavras dos textos escolhidos em meu idioma de origem poderiam estar conduzindo o sentido de minhas ações físicas e vocais para um significado textual, apesar de estar trabalhando numa perspectiva técnica não realista.

Sendo assim, decidi trabalhar com fragmentos de textos em outros idiomas, com o objetivo de perceber se isso me distanciaria do sentido gramatical das palavras para poder trabalhá-las fisicamente, deslocando os centros vibracionais para as localizações físico arquetípicas do som. Desse modo, segui trabalhando com o mesmo texto, porém, agora, com fragmentos no idioma grego, pois nenhum dos atores-pesquisadores dominava esse idioma[3]. Optei por essa abordagem, pois concordo com o que Aleixo (2002, p. 04) refere ao dizer que "as palavras devem assumir na interpretação outros significados com base na sonoridade e movimento da voz". A impressão que eu tinha era de que as palavras em meu idioma me convidavam à materialização de seus possíveis significados e sentidos. As palavras para *se iluminarem* em mim, para fazerem brotar *pérolas de luz*, necessitavam se libertar de possíveis

[72] Exemplo de ensaio com o texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, partitura sendo criada. Disponível em: <https://youtu.be/s1MAGaIe_kY>. Acesso em: 02 agosto 2016.

armadilhas. Porém, nessa etapa do trabalho, eu estava entregue ao processo criativo e necessitava de uma passagem em abertura ao subjetivo, ao afetivo, às tessituras de aspectos não palpáveis pela racionalidade, pela condensação de suas características. Considero que nesse momento do trabalho, a busca pelo encontro com as emoções, considerando-as, elementos de trabalho, necessitava de uma liberdade que, no meu caso, eu só vislumbrava como possível, ao me desprender das palavras em meu idioma de origem.

Mesmo explorando um texto em um idioma que não domino, eu conhecia o significado de cada palavra. Todavia, agora, o significado das palavras dava lugar aos seus elementos *ocultos*, a sua sonoridade, a qual me permitia trabalhá-las tecnicamente de maneira mais livre, explorando outras possibilidades de ressonância e matizes sonoras. Sobre o fato de pensar o texto para além do seu sentido literário e incorporá-lo na prática corporal e vocal do ator, Aleixo (2008) refere:

> A presença do texto pra além de uma função dramática convencional (tema, enredo, unidades de ação, espaço e tempo). [...] Na medida em que o postulado de substituição da função do texto passa a promover novas percepções da função do texto, passa a promover novas percepções e possibilidades sonoras e musicais da fala, a voz passa a ser pensada e pesquisada como corpo, como potência de sonoridade e de musicalidade. [...] A importância do corpo do ator como instrumento de criação e como suporte da construção poética, aponta para outros caminhos que ampliam o conceito de personagem e evidenciam a presença física do ator, como possibilidade de intervenção e atuação. [...] A técnica, quando pensada separada da criação, pode fornecer habilidades ao ator, mas não fornece a chave da criação (ALEIXO, 2008, p. 35-36).

Segundo meu ponto de vista, todo esse trabalho de nada funcionaria se ficasse sendo explorado apenas como um mero aparato técnico para o ator. Devido a isso, não me foquei em apenas me desenvolver tecnicamente, também buscava uma maneira de aplicar a metodologia da pesquisa para que eu pudesse estabelecer uma maior relação de envolvimento com a plateia, mas, também, pensando em como partir dessas percepções pessoais para propiciar a outros atores as mesmas possibilidades. De posse dessas percepções, já dinamizadas fisicamente, deveria investigar mecanismos corpóreos que possibilitassem a comunicação de todas essas particularidades com o público, sem que se perdesse o envolvimento emocional com a cena e o distanciamento entre ator e personagem. Nesse sentido, apesar de alguns fragmentos textuais estarem com palavras em um idioma desconhecido para a maioria dos espectadores em nosso país, precisava trabalhar a sonoridade de cada palavra, sua localização física associada a determinados arquétipos e as emoções relacionadas a esses centros vibracionais.

4.3. Despertando o corpo-voz

Diariamente, iniciávamos nossos trabalhos com um alongamento para nos prepararmos aos exercícios físicos que viríamos a executar. Após terminarmos essa etapa, realizávamos um aquecimento dinamizando articulações e musculaturas. O aquecimento é uma etapa de extrema importância para o início dos trabalhos de um ator. Sobre isso, saliento o que Ferracini (2001) refere, quando diz que:

> O ator, portanto, não pode se aquecer como um atleta que está preocupado com sua musculatura. O ator não é somente corpo, mas corpo-em-vida, como coloca Barba. [...] não deve aquecer somente a musculatura, mas também buscar um *aquecimento* de suas energias e sua organicidade, que devem estar prontas para entrar em trabalho. [...] Portanto, ele deve aquecer sua musculatura e também o seu universo interior (FERRACINI, 2001, p. 136).

As descrições dos processos de trabalho que serão feitas a seguir se referem às rotinas de trabalho durante o período de desenvolvimento dessa metodologia (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2013; 2015). Muito embora essa proposta possa parecer simples para o olhar de algumas pessoas, ela não se compõe de formulações rápidas que possam ser copiadas e transpostas para quaisquer contextos de trabalho em teatro. A sua aplicabilidade e obtenção de resultados advêm de um contínuo e sistemático processo de treinamentos dos atores - que optam por esse tipo de metodologia - obtêm conforme a continuidade dos seus treinamentos. Sobre o aspecto da importância do treinamento para o ator, cito o que Burnier (2001) refere:

> Em outros termos, a função do treinamento do ator é trabalhar os componentes de sua arte, cuja menor partícula viva, como vimos, é a ação física. Ele trabalha seus componentes constitutivos, a busca da organicidade interior na articulação coerente desses elementos, assim como maneiras de *dinamizar* suas energias potenciais, a busca da precisão na articulação de cada elemento componente da ação e da articulação do conjunto deles, de maneira que entre em contato com seus espectadores (BURNIER, 2001, p. 64).

O que chamo de aquecimento de articulações são exercícios que visam a potencialização de nossos movimentos, inicialmente enfocando cada articulação, com a sua subsequente comunicação com a próxima articulação, bem como do diálogo entre elas. Esse procedimento que utilizei foi feito a partir de adaptações das técnicas descritas por Burnier (2001) e Ferracini (2001). Nesses exercícios, devemos buscar a exploração de movimentos que surgem a partir das diversas possibilidades de movimentação de cada articulação e, depois, do diálogo gradativo entre cada uma delas, até que se consiga atingir um estágio em que o corpo todo esteja propondo movimentações.

A próxima etapa do trabalho iniciava após o aquecimento de todas as articulações, a exploração do diálogo entre elas e improvisações de movimentos de maneira dinâmica para

levarem ao trabalho com as potencializações energéticas a partir de adaptações das técnicas de treinamento técnico e energético descritas por Burnier (2001) e Ferracini (2001). Não farei aqui uma descrição pormenorizada de cada um desses exercícios, pois eles estão descritos de maneira detalhada nas bibliografias referenciadas. As adaptações feitas se relacionam à maneira como nos utilizamos desses referenciais, adaptando-os ao contexto de nossos corpos e dos nossos objetivos de trabalho[73,74] (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2015).

Após esses exercícios, iniciávamos o processo de aquecimento vocal. O aparelho vocal contém musculaturas específicas que necessitam de uma atenção especial antes de utilizar a voz nas experimentações criativas. Em função disso, com o corpo já dilatado pelo treinamento físico-energético, me focava no aquecimento dos ressonadores vocais. Sobre ressonadores, exponho a fala de Aleixo (2002) para ilustrar a importância dessa abordagem:

> No estudo da ressonância, contexto do corpo-sonoro, podemos considerar algumas definições técnicas sobre ressonância. No dicionário, ressonância é definida como a propriedade ou qualidade do que é ressonante; fenômeno físico pelo qual o ar de uma cavidade é suscetível de vibrar com frequência determinada, por influência de um corpo sonoro, produzindo reforço de vibrações. Já num enfoque da fonoaudiologia, ressonância é considerada como sendo o "uso adequado de algumas cavidades ósseas supra e infra glóticas, que, com a vibração do ar, vão permitir uma maior projeção vocal" (ALEIXO, 2002, p. 02).

Lentamente, partíamos do chão, deixando nossas vozes ressoarem em determinadas partes do corpo, até nos levantarmos e começarmos a experimentar outras possibilidades sonoras. Esses procedimentos também são adaptações de exercícios vocais descritos por Ferracini (2001) e Stein (2009). Durante essa etapa do trabalho, o corpo era concebido dentro de uma perspectiva de ressonância sonora passível de ser desenvolvida em todas as partes do corpo. Sobre esse assunto, Grotowski (1971) refere que:

> Na realidade, há um número quase infinito de caixas de ressonância, dependendo do controle que o ator exerce sobre o seu instrumento físico [...] A possibilidade mais frutífera está no uso de todo o corpo como caixa de ressonância (GROTOWSKI, 1971, p. 106-107).

Apesar de separar a descrição do trabalho físico, do aquecimento vocal, não concebo esses procedimentos como momentos separados. Muito embora, o aquecimento deva ser gradual, paulatino e sistemático, ele não inviabiliza que esses trabalhos possam ocorrer simultaneamente. Porém, eu me utilizo de um aquecimento em escalas de exercícios,

[73] Exemplo de exercício com improvisações livres, buscando o relacionamento entre as articulações e o aquecimento dinâmico das potencialidades energético-corporais. Disponível em: <https://youtu.be/t6r7_Yn01WA>. Acesso em: 02 agosto 2016.

[74] Exemplo de exercício com improvisações livres, buscando apenas o aquecimento dinâmico-energético de algumas potencialidades físicas. Disponível em: <https://youtu.be/lbmi5hl3jIg>. Acesso em: 02 agosto 2016.

conforme descrevi anteriormente, com o objetivo de me proteger e evitar quaisquer riscos de lesão muscular, articular ou vocal, tendo em vista minhas particularidades físicas.

No entanto, mesmo fazendo uma descrição em separado, opto pelo detalhamento dessa maneira, apenas por um caráter didático de escrita. Contudo, na prática, essas técnicas não precisam seguir um caráter pedagógico tão estanque e dividido em etapas, conforme a descrição textual. Nesse sentido, sobre o treinamento físico-vocal, observo o que Ferracini (2001) refere ao dizer que:

> Pensando dessa maneira, todas as afirmações feitas até o momento, no que tange às ações físicas, podem e devem ser aplicadas às ações vocais. O ator deve, também, buscar pesquisar e descobrir as potencialidades da sua própria voz, eliminando todos os bloqueios que não permitam sua projeção e sua vibração no tempo/espaço. [...] devendo o ator encontrar outros *focos vibratórios* em seu corpo, treinando uma maneira *equivalente* de utilizá-la em cena (FERRACINI, 2001, p. 180).

Ao longo das improvisações vocais, prefiro iniciar meu aquecimento vocal explorando a ressonância em maneira gradativa, como se seguisse uma escala musical. Porém, não me fixo na ordem sistemática utilizada nas técnicas do *bel canto* ou outras técnicas de canto e técnicas vocais tradicionais, pois a metodologia das práticas vocais e corporais que aqui referi não são as mesmas utilizadas nas aulas de canto, assim como suas perspectivas e objetivos. Entretanto, ressalto que nada tenho contra tais técnicas, pois estudei técnica vocal por alguns anos, o que me instrumentalizou e me garantiu segurança vocal para explorar outras possibilidades, mantendo a minha saúde vocal.

Apenas saliento que os objetivos das técnicas vocais utilizadas nas aulas de canto tradicionais no ocidente, nem sempre vem ao encontro das especificidades vocais de um ator em cena. Muitas vezes, os atores necessitam criar vozes, movimentarem-se de maneiras não realistas e manterem posturas corporais que lhes dificultam a utilização das técnicas vocais conforme as adotadas em aula de técnica vocal tradicional. Entretanto, reforço minha opinião de que, ao dispor do repertório técnico desenvolvido por meio de aulas de técnica vocal e/ou canto, os atores podem adquirir instrumentos mais amplos para explorarem suas potencialidades vocais, garantindo não apenas melhores resultados cênicos, como também assegurando à manutenção de sua saúde vocal.

Dessa forma, após estar com meus ressonadores aquecidos, tendo explorado amplitudes máximas e mínimas de minha extensão vocal, eu partia para o momento dos improvisos vocais. Nessa etapa, deixava minha voz não apenas viajar através dos ressonadores, mas também experimentar possibilidades de emissão e projeção vocal, por

meio de *blablação*[75]. Ao mesmo tempo em que ia executando esses exercícios, começava a introduzir movimentações corporais, associando princípios do treinamento energético, conforme descrições feitas por Ferracini (2001).

Nesse momento, exercitava a voz deixando-a integrar-se ao corpo não apenas sob o ponto de vista energético, mas também a concebendo como componente orgânico de todo o corpo. Ao expor os fatos dessa maneira, reafirmo que essas subdivisões de trabalho são apenas de caráter textual, conforme também relatado por Ferracini (2001) em seus trabalhos, ao referir que:

> É importante dizer que essa divisão entre treinamento técnico e treinamento energético é, simplesmente, para facilitar a abordagem do assunto. Dentro de trabalhos técnicos, os atores devem buscar o contato com suas energias e tentar descobrir que "portas" aquele trabalho técnico abre em suas pessoas. [...] para trabalhos energéticos os atores nunca poderão esquecer da técnica, ou seja, dos aspectos que dão forma precisa as suas ações físicas e vocais no tempo e no espaço (FERRACINI, 2001, p. 128).

Quando proponho a integração dos aspectos vocais às dinamizações físicas e energéticas, já estou assumindo a voz como um elemento corpóreo que necessita ser trabalhado conjuntamente com o corpo como um todo. O aquecimento de determinadas musculaturas, do corpo energético e da voz, precisa, em algum momento, se dar de maneira individualizada, devido a suas particularidades. Porém, quando o ator está *se* trabalhando, com o intuito de *se* instrumentalizar tecnicamente para o seu ofício e criar suas matrizes de trabalho cênico, ele precisa abordar esses aspectos de maneira conjunta. Sobre esse assunto, Ferracini (2001) salienta que:

> Outra questão importante é que a voz nunca está desvinculada do corpo. Somente se encontrarão outros focos vibratórios da voz, se o corpo, como um todo, estiver engajado no momento do trabalho de busca. [...] sabemos que o mesmo impulso que pode engendrar uma ação física, pode também engendrar uma ação vocal, ou uma ação física/vocal. Podemos afirmar, inclusive, que a *voz também é corpo* (FERRACINI, 2001, p. 181).

Além dos trabalhos individuais, também experimentávamos essas sonoridades em determinadas partes do corpo em exercícios em que o colega de trabalho indicava e conduzia em que parte do corpo deveríamos deslocar o som[76]. Nesses exercícios, não devemos nos preocupar com as palavras em si, nem no sentido textual. Devemos, sim, buscar um aperfeiçoamento de como deslocar o som pelos vários ressonadores corporais de maneira não

[75]Segundo Spolin (1979, p. 336), *Blablação* são "sons sem significados que substituem as palavras reconhecíveis para forçar os atores a se comunicarem pela fisicalização; um exercício de atuação". Além disso, Spolin (1986, p. 123) refere que a *Blablação* "desenvolve uma linguagem física expressiva necessária à vitalidade da vida no palco, ao remover a dependência das palavras sozinhas para produzirem significados".

[76] Demonstração técnica de exercício sobre condução da voz a diferentes ressonadores corporais associados a arquétipos. Disponível em: <http://youtu.be/EpFZOinWgUw>. Acesso em: 02 agosto 2016.

racional[77]. Além disso, também podemos utilizar esses mesmos exercícios explorando a voz associada aos arquétipos de determinados ressonadores, para incluir aí as questões de afetividade presentes na voz e acionadas a partir da estimulação sonora de determinadas partes do corpo onde esses ressonadores estão localizados (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2015).

Após tecer essas reflexões e descrever o início dos treinamentos, partirei para a explanação de outra etapa de trabalho que envolveu a exploração dos arquétipos associados a ressonadores vocais, baseados nas propostas a partir da voz terapia, conforme referências feitas por Stein (2009). Optarei por fazer essa divisão do texto, pois, devido às especificidades do trabalho com arquétipos vocais, prefiro dedicar uma sessão específica a esses exercícios.

[77] Exemplo de exercício, realizado em dupla, para a condução da voz, por parte do colega, a diferentes ressonadores corporais associados a arquétipos. Disponível em: <https://youtu.be/NVIsMAppiS0>. Acesso em: 02 agosto 2016.

5. ARQUÉTIPOS VOCAIS

Após a musculatura vocal estar aquecida e segura para o início da sua integração junto ao trabalho energético, realizava improvisações vocais buscando a integração da voz com as movimentações físicas. Esse era o momento em que buscava a ampliação da sensação sonora que percebia nos ressonadores distribuídos em diferentes partes do corpo. Durante esse momento, me entregava ao meu corpo sonoro. Grotowski (1971) diz que o ator deve se entregar a essas experiências, ressaltando a importância delas nos períodos de treinamentos, em que os atores devem buscar a ampliação do seu repertório estético corporal e vocal:

> Para cada situação e para a sua interpretação pela voz, pode-se tentar encontrar a ressonância apropriada. Isto se aplica ao treinamento, mas não ao preparo do papel. Meu princípio básico é o seguinte: não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja – reaja com o corpo. O corpo é o primeiro vibrador, a primeira caixa de ressonância (GROTOWSKI, 1971, p. 138).

Quando Grotowski (1971) refere que devemos reagir com o corpo à ressonância, ele me estimula a refletir sobre como desenvolver essa *caixa de ressonância*, pois aqui não está sendo enfocado apenas o aspecto de vibração do som em algumas partes da estrutura corporal. Nesse caso, o corpo está sendo tratado como uma complexidade de fenômenos envolvendo relações físicas, energéticas, afetivas, sensoriais, emocionais, estimulando a ação criativa do corpo como um todo, unindo aspectos de subjetividade e objetividade, onde o ressonar perpassaria o constante/intenso ato de estimular a percepção criativa dos indivíduos. Com esse intuito, a adaptação de diferentes exercícios unindo as técnicas referidas anteriormente foi sendo incluída com o objetivo de potencializar a *ressonância plena* do que Barba (2010) refere como *corpo-em-vida*.

Como exemplo desses exercícios, posso citar algumas experimentações que fazíamos, em princípios baseados nas técnicas do canto mongol ou canto bifônico, no qual a produção de dois sons simultâneos levava à percepção de harmônicos e das sensações que vivenciávamos durante esses momentos. Esses exercícios me conduziam a novos planos da escuta, concentração e emissão vocal. Porém, apenas os realizava de maneira bastante breve, pois não era esse o foco principal do trabalho naquele momento.

Com a musculatura corporal e a vocal já aquecidas e dinamizadas, começava o trabalho com os arquétipos na voz. Inicialmente, para cada arquétipo vocal, trabalhávamos durante o período de um mês, focando os exercícios para a descoberta das sensações advindas desse processo, bem como da assimilação dessas técnicas para sua futura reprodução e utilização como metodologia de trabalho que alia corpo e voz de maneira integrada. Apesar

de a técnica de voz terapia – especificamente a utilizada como base desta pesquisa - ter objetivos terapêuticos, nos apropriamos de alguns princípios dessa proposta, para utilizarmos como metodologia de trabalho para atores terem acesso a determinadas localizações corporais das emoções, conduzidas pela voz nesses locais, assim como a sua assimilação e dinamização cênica. Assim, adaptamos as práticas de voz terapia referidas por Stein (2009) com o objetivo de encontrar caminhos de acesso, recuperação e criação de matrizes de trabalho corporal e vocal para o contexto cênico (VARGAS, 2015). Muito embora tenha me apropriado de alguns exercícios baseados nessa proposta terapêutica, não me utilizei desses mecanismos visando uma catarse cênica, muito menos como psicoterapia.

Nesse caso, uma das diferenças básicas entre o processo terapêutico e o artístico, se deve ao fato de o ator se utilizar de suas matrizes emotivas para criar/adaptar ao contexto de suas personagens ou apenas como seu material de trabalho e treinamento técnico diário. Sendo assim, as proposições da voz terapia apenas me indicaram um caminho para pensar em adaptações desses conceitos, tendo em vista o contexto de meu trabalho como ator. Os atores precisam desenvolver caminhos que lhes indiquem um treinamento, preparo, otimização e desenvolvimento de suas matrizes emotivas com um olhar técnico para que possam ser acessadas e recuperadas a cada dia de trabalho (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2015).

A proposta de trabalho com arquétipos vocais surge a partir de terapêuticas desenvolvidas em uma prática específica de voz terapia, conforme descrição de Stein (2009), na qual a autora descreve detalhadamente todos os exercícios da voz terapia por meio de arquétipos. Nessas atividades, são estipulados quatro arquétipos – Criança, Amante, Guerreiro e Mãe – associados a ressonadores localizados em certas partes do corpo. O acionamento sonoro de cada um desses arquétipos na parte do corpo relacionada com o ressonador específico desse arquétipo desencadeia sentimentos/emoções/sensações com localizações corporais e acionadas a partir de uma vibração sonora da voz nesse ressonador (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2013; 2015).

Essa abordagem metodológica, apesar de propor que os centros de ressonância vocal sejam deslocados para diferentes partes do corpo, fazendo com que as tonalidades vocais se alterem conforme a localização do ressonador estimulado em cada momento, não significa que os participantes devam exercer esforços para além de suas possibilidades de extensão e tessitura vocais. Friso esse fato antes de descrever os processos desenvolvidos, que virão logo abaixo, para enfatizar que essa metodologia não se propõe a oferecer riscos possíveis de

afetar à saúde vocal dos praticantes dela. Mesmo assim, por meio dessas técnicas, os indivíduos têm possibilidades de se relacionarem de maneira diferente com as suas sonoridades e descobrir possibilidades ainda não vivenciadas por meio de outras técnicas. Nesse sentido, agora, apresentarei os arquétipos adaptados para este trabalho no contexto teatral.

5.1. O Arquétipo da Criança

Nesse arquétipo, trabalhamos com os ressonadores de cabeça, explorando sons agudos. Exercitávamos desde vivências do nascimento, a situações em que o bebê pede a atenção e ajuda para alguém, assim como ações de choro e *blablação* sozinhos. Entretanto, todos esses exercícios também se dão em relação e em jogo com os colegas de trabalho, passando por atividades que envolvem brincadeiras e conversação entre as crianças, por meio de *blablação*.

Além desses exercícios, também trabalhamos canções infantis, técnicas que exploram movimentações de animais e emissões sonoras associadas à vocalização e corpo deles. Nesse caso, o animal utilizado era o gato, em função da extensão sonora aguda que estávamos investigando naquele momento.

Todas as emoções vivenciadas nesses exercícios eram percebidas e associadas as suas localizações nos ressonadores de cabeça, relacionados a determinadas vozes agudas. Esse processo me permitia descobrir sensações emotivas que os sons das vozes desvelavam e a localização corpórea de onde eles poderiam ser acessados.

5.2. O Arquétipo do Amante

No trabalho com o Arquétipo do Amante, deslocávamos nossa voz para a parte superior torácica, devendo explorar todas as possibilidades dos ressonadores presentes nesse local. Considero ser importante salientar, conforme dito anteriormente, que esse processo não desloca a voz para além da extensão vocal de cada pessoa, muito menos causando um atrito excessivo entre as pregas vocais, capaz de provocar danos ao aparelho vocal.

Nesse arquétipo, trabalhávamos com sonoridades não mais agudas, mas, agora, de extensão mediana, buscando o encontro desses sons com as emoções que poderiam ser associadas nessa região do corpo. Os exercícios utilizados envolviam sentimentos relacionados ao amor e à afetividade, aliados à responsabilidade e ao poder. Para tanto, eram entoadas canções que falam de amor, tanto individualmente, para cada ator mergulhar nas suas descobertas sensitivo-corpóreo-vocais, quanto em jogo com os colegas de trabalho.

Além disso, trabalhávamos algumas frases com os colegas, as quais deveriam expressar sentimentos de amor e rejeição. O animal trabalhado durante esses exercícios era o pássaro, com as projeções sonoras advindas da região superior do peito.

5.3. O Arquétipo do Guerreiro

O Arquétipo do Guerreiro envolvia uma série de exercícios nos quais o impulso vocal deveria partir da região diafragmática de maneira dinâmica e expansiva. Esse arquétipo é acessado por meio de movimentos e ritmos fortes em uma constante relação com o chão e a base.

Cada um de nós criava o seu próprio guerreiro a partir de movimentações vinculadas a sonoridades que despertem o ímpeto de luta, bravura, raiva, força, enfrentamento e demais sentimentos relacionados a situações de confronto com oponentes. O desdobramento e o trabalho desse arquétipo envolvem muitos exercícios que vão desde a exploração individual desses movimentos sonoros ao confronto com os guerreiros criados pelos colegas de trabalho, assim como a criação da história individual de cada guerreiro, desde o seu nascimento até os dias de hoje. Porém, todos esses procedimentos são feitos apenas com sonoridades e movimentações, não havendo texto verbal entre os colegas de trabalho.

O animal aqui trabalhado é o lobo, suas ações de uivar, latir, rosnar e confrontar outros lobos. Além disso, as músicas trabalhadas buscavam bastante a exploração da percussão e a associação com rituais utilizados por guerreiros ancestrais. Todos os mecanismos técnicos percebidos durante esses processos eram percebidos e recuperados a cada dia de trabalho.

5.4. O Arquétipo da Mãe

O trabalho do Arquétipo da Mãe envolvia o deslocamento do centro de ressonância da voz para a porção infra umbilical. Com o intuito de buscar uma sonoridade mais grave, densa e profunda, o som era deslocado a essa região, fazendo vivenciar as emoções envolvidas nesse processo de profundo mergulho interno.

Aqui, a voz é trabalhada por meio de movimentos associados à gorila, a maneira como ela lida e cuida dos seus filhos em exercícios de relação com os colegas de trabalho. Além disso, também são entoadas canções de ninar com o colega de trabalho sendo acolhido como o filho para o qual aquela mãe canta. Além desses exercícios, ainda existem outros que abordam as relações familiares, sob o ponto de vista do resgate corporal dessas vozes, por meio da energia dos gorilas.

As emoções aqui trabalhadas, bem como das matrizes corpóreas que esses sons nos remetem, forneciam indícios para o acesso de matrizes de trabalho relacionadas a sentimentos de conforto, melancolia, saudade, separação, amor, generosidade, acolhimento, proteção e sensações de introspecção. Esse tipo de metodologia de trabalho, conforme explicado anteriormente, não se restringe apenas às pessoas que possuam voz grave, apesar das particularidades de extensão e tessitura vocal de cada indivíduo, somos todos capazes de buscar o mergulho interno de nossas sonoridades, independentemente da capacidade e extensão vocal de cada um.

5.5. Da experiência à pedagogia de técnicas criativas para atores

No que se refere ao trabalho dos atores, o grande dilema está relacionado ao fato de como acessar, potencializar e recuperar essas matrizes diariamente. Sobre essa dificuldade, saliento aqui as considerações feitas por Stein (2009) a respeito das relações do trabalho da voz terapia para o teatro:

> A diferença é que aqui o enfoque terapêutico garante um envolvimento em profundidade sempre tocando conteúdos internos das pessoas. Se pensarmos em um direcionamento para o teatro, este envolvimento não deve ser evitado. Mesmo que não se dê tanto espaço para problemas pessoais, em um nível interno e de processo auto-expressivo, deve haver, sim, envolvimento e profundidade. [...] Acredito que, no entanto, os conteúdos, energias, atitudes corporais acessadas, carregam consigo particularidades de cada participante, e são reais potenciais criativos despertados. [...] De qualquer maneira, as energias foram mobilizadas, despertadas, as emoções foram experimentadas, e sempre através de uma constante participação corporal e vocal com características e qualidades bem identificáveis, memorizáveis e resgatáveis (STEIN, 2009, p. 130-131).

Na abordagem da voz terapia que serviu de referencial a este trabalho, são trabalhadas questões relacionadas aos desbloqueios de emoções e sentimentos dos participantes. Como o ator também trabalha com seu material emotivo, eu precisava desenvolver um mecanismo técnico que viabilizasse o resgate e acesso dessas emoções. Porém, com um olhar distanciado e pensando nessas emoções como material de trabalho e não algo que me fizesse, como ator, ficar me envolvendo psicologicamente com associações de questões particulares da vida diária. Aqui, a afetividade era pensada como elemento corporal e, como tal, material técnico para meu trabalho como ator durante os períodos de treinamento.

Então, apesar de desenvolver uma metodologia para esse feito, ao dinamizar essas técnicas, estava me utilizando de um material emotivo/afetivo. Esse material, resgatado diariamente nos treinamentos, serviu de exemplo para o fato de que o trabalho com os ressonadores, associando-o a arquétipos, não se reduzia apenas à técnica. Ele possibilita um

envolvimento emocional através das localizações físico-energéticas da voz e, como essas sensações estão localizadas em determinadas partes do corpo, o espectador ao ler/perceber/sentir/compartilhar essas informações acaba se envolvendo/sendo tocado por elas.

Os trabalhos com ressonadores vocais associados a arquétipos, aliado aos treinamentos das técnicas corporais que utilizei nessa pesquisa, me instrumentalizaram para a composição de diversas possibilidades de descobertas de matrizes para o trabalho cênico, bem como dos muitos sentidos que poderia aplicar a cada uma delas. Sob esse aspecto, gostaria de ressaltar o que Bonfitto (2009) refere ao falar sobre as escolhas metodológicas de trabalho dos atores:

> A utilização de materiais de diferentes naturezas deverá gerar, por sua vez, a necessidade de inserir transições entre esses materiais. A busca de sentido de cada material e das possíveis transições entre eles envolve, dessa forma, uma competência específica do ator. Utilizando-se de vários materiais, o ator poderá selecioná-los somente a partir das percepções resultantes de uma experimentação prática. Ele deverá ser capaz de perceber quais os materiais adequados, que produzem "sentido" a partir da execução de suas ações (BONFITTO, 2009, p. 140-141).

Com o relato desse trabalho, busquei demonstrar que a *praxis* do ator, dentro da perspectiva abordada, deve estar sempre associada com a procura dos mecanismos para a realização de tais atividades, assim como dos motivos e da relevância de tais escolhas metodológicas. Nesse sentido, com o intuito de salientar o que penso sobre a maneira como os atores devem encarar seus trabalhos, citarei o que Bonfitto (2009) também refere ao dizer que:

> Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas, para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de *pensar o fazer*. [...] O fazer com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor (BONFITTO, 2009, p. 142).

Quando argumento que os atores necessitam prestar atenção nas suas escolhas metodológicas, assim como serem cautelosos com o que estão fazendo em cada dia dos seus treinamentos técnicos, considero que eles devam estar atentos a todas as matrizes de trabalho surgidas durante seus processos criativos. Acredito que não podemos nos limitar apenas em nossas percepções. Cabe aos atores descobrirem os mecanismos para acessar, recuperar, resgatar, desenvolver, operacionalizar e aperfeiçoar suas possibilidades corporais e vocais, conjuntamente com o material emotivo/afetivo gerado durante esse processo. Considero que esta proposta pedagógica sirva como preparo para os atores, mas a cena não deve transparecer apenas como uma demonstração de técnicas para o público, pois acredito que a

plateia, de um modo geral, além de não ir ao teatro em busca da visualização de técnicas dos atores, deve se envolver e/ou ser tocada de alguma maneira pelo o que lhe está sendo apresentado e desfrutar de entretenimento.

Todos os relatos apresentados até aqui expõem experiências pessoais durante a criação de uma metodologia de trabalho técnico para atores. Contudo, ao considerar que os atores também necessitam de pedagogias de trabalho relativas à especificidade do seu ofício, o que mostro nesse capítulo se configura como uma abordagem pedagógica singular para o aprendizado, treinamento e preparo técnico dos atores para o evento teatral, a qual venho desenvolvendo ao longo de minha trajetória artística. A proposta metodológica aqui exposta serve como exemplo para outras abordagens pedagógicas que as escolas de preparação de atores possam a vir a incluir em suas grades curriculares.

Essas percepções iniciais foram as sementes para as reflexões sobre como se elaboravam essas questões no dia a dia de trabalho dos atores que se entregam a esse tipo de proposta de treinamento técnico. Além disso, também sentia a necessidade de buscar uma compreensão ampliada sobre como relacionar as sensações corpóreo-vocais, integradas na totalidade corporal, com o acionamento emotivo surgido a partir desse mergulho em si, desse *soliloquiolizar-se*. Entretanto, apesar de o caminho técnico para essa percepção advir de uma proposta de abordagem terapêutica, sempre ressaltarei que este trabalho versou sobre uma metodologia para o desenvolvimento técnico de atores que desejam dinamizar seus processos de treinamentos com esse direcionamento, ou seja, visando o trabalho artístico.

Para além dessas questões técnico-metodológicas, também despertaram reflexões sobre o fato de que a integração dos diferentes aspectos corporais, sonoros, afetivos, volitivos e emocionais se potencializa quando estes elementos estão em relacionamento mútuo, um mergulho em si, capaz de tornar o indivíduo pleno de suas potencialidades físico-emotivas. Esse foi o princípio inicial que me conduziu à elaboração do conceito de dramaturgia da corporeidade, aprofundado em um capítulo posterior deste texto[78]. Estes aspectos partem de uma visão singular sobre um tipo de perspectiva de trabalho técnico para atores. Porém, a ampliação reflexiva sobre as possibilidades desse trabalho me conduz a observar que existem vias *outras* para o encontro com os liames íntimos de nossa sensibilidade, os quais também são possíveis de compartilhamento/comunhão e apreensão pelos/aos demais.

Mesmo falando a partir de um momento prévio ao evento teatral – sendo que essa abordagem será efetuada em capítulo posterior desse texto – afirmo que o adentrar ao íntimo

[78] Este conceito será abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

sensorial-afetivo-emotivo do ator, potencializando isso em seu trabalho, permitirá um tipo de relação estética diferenciada com o seu espectador, uma vez que o ator se abrirá à descoberta de elementos de trabalho desprendidos das palavras, mas também necessários à relação com o espectador. A relação estética é transpassada pelos elementos afetivo-cognitivos durante a relação de comunhão do evento teatral. Nesse sentido, o trabalho empírico se mostrou como uma possibilidade potencializadora dessa relação. A relação estética, quando pensada dessa maneira, se expande para além do que se consegue exprimir em quaisquer palavras, ela transgride quaisquer formas de direcionamentos de olhar, compreender, apreender e significar, pois seus elementos ontológicos se imanam por meio daquilo que é subjacente às palavras, mas não menos potente em significação cognitivo-afetiva.

Mesmo que eu esteja focando as reflexões deste capítulo e esta proposta metodológica para atores, a ponderação sobre o fato de que o indivíduo, ao perceber que seus aspectos emocionais/afetivos estão em relação intrínseca com a maneira com que ele se relaciona com seu próprio corpo, associando imagens carregadas de significados e sentidos (proposta de ilustração por meio de arquétipos) carreados pela sonoridade - que faz parte de seu corpo, de sua corporeidade - o estimula ao enfrentamento de suas relações com o mundo a partir de suas relações para consigo. O pensamento que se faz corpo e som por meio de imagens-significados-sentidos estimula as percepções e as relações por meio de significações não sedimentadas em conceituações previamente racionalizadas. Esse fato propicia aos indivíduos a premissa de abertura ao campo relacional em que a subjetividade se expressa por meio de um não-texto prévio e estabelecido, um espaço em que a liberdade se processa, pois a potencialização das relações de/em corporeidade(s) estimulam alternativas significativas que também se evidenciam, não em concretizações cognitivo-racionais, mas em asserções compreendidas por meio de todas as relações físicas, sonoras, imagéticas, afetivas e emocionais, um sistema cognitivo singular e característico as nossas relações sensíveis para consigo e com o mundo.

Este espaço do não-texto, do não-fixado, não-normatizado, não é um espaço vazio de conteúdo, muito menos de sentidos e significados. A riqueza do mergulho neste espaço se dá pela entrega a todas as sensações que as imagens-sons-corporeidades coadunam-se para a descoberta de *outros modus* de se estabelecer relações, *outros modus* de se soltar as amarras do que fora estabelecido, já normatizado, textualizado, e, agora, reconhecer um caminho de matizes *outras* em que as possibilidades se desenvolvem em um não-texto, um subtexto, campo conceitual que considera o não estabelecido como potencial de análises não

previamente clarificadas, mas que se perfazem nas profundidades reflexivas de planos e abismos não possíveis de serem aprisionados em concretudes apenas por meio de palavras. O espaço subtextual liberta a imagem, a experiência e a entrega a um todo relacional conduzido pela corporeidade, propondo *outros* significares e existências também possíveis. As diferenças dos estabelecimentos tradicionais talvez não sejam de fácil acepção aos que temem mergulhos mais profundos em suas subjetividades, mas legitimam *outros modus* de se relacionar, existir, vivenciar, experienciar e significar. Mas, como, por essa via, a corporeidade pode explicar outras maneiras de significar e se relacionar com o próximo?

6. ENCONTRO ENTRE TEORIA E PRÁTICA

Nesse momento do texto, retorno um pouco ao que fora abordado no capítulo sobre os percursos metodológicos que levaram ao desenvolvimento do experimento poético-teatral[79], baseado na obra *Prometeu Acorrentado*, pois sinto a necessidade de expor algumas relações sobre como os elementos trabalhados nas partituras[80] e subpartituras[81] me auxiliaram à ampliação da discussão apresentada anteriormente. Porém, ainda considero ser importante frisar que, conforme explicado anteriormente, em meu trabalho, partituras e subpartituras não se referem a um tipo de anotação particular de se organizar movimentações, uma *Laban notation* ou algo similar (LABAN, 1978). Logo a seguir, exponho as etapas de criação deste experimento, ressaltando algumas informações que eram anotadas após à realização dos exercícios e experimentações, em um *Diário de Bordo*, a cada dia de trabalho. O que chamo aqui de *Diário de Bordo* consistia em um bloco de notas, no qual, após cada dia de trabalho, ou após algum exercício – caso sentisse necessidade – eu anotava minhas impressões, sensações e reflexões sobre as atividades que estavam sendo desenvolvidas/vivenciadas naquele dia/instante, assim como a data e o momento a que cada descrição, reflexão, trans*piração* se referia.

Como esse *Diário de Bordo* me acompanhava a cada dia de trabalho, ele permanecia em minha mochila, na qual carregava pertences para os treinamentos. Quando se está aberto aos processos criativos, algumas lembranças de sensações dos treinamentos podem voltar à memória a qualquer momento, sendo necessário que sejam anotadas para que não se percam, pois podem conter matrizes, reflexões ou estímulos para futuros exercícios. Além disso, na época em que estava realizando esse trabalho com *Prometeu Acorrentado*, viajei e me desloquei por algumas cidades e outros estados do Brasil, carregando sempre comigo o *Diário de Bordo*, uma vez que alguns exercícios poderiam ser realizados mesmo durante as viagens ou estímulos a futuras abordagens poderiam surgir. Infelizmente, em uma dessas viagens, um acidente aconteceu e minha mochila ficou totalmente molhada, encharcando o bolso exterior onde guardava meu *Diário de Bordo*. Suas páginas se degradaram, assim como ele também foi inutilizado. Porém, seu conteúdo não se perdeu, pois eu tomava a precaução

[79] O detalhamento deste procedimento está descrito neste Capítulo. Porém, o percurso metodológico que levou ao desenvolvimento deste experimento poético-teatral começa a ser desenvolvido no Capítulo 4, "POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR", a partir da página 75, prosseguindo no Capítulo 5 "ARQUÉTIPOS VOCAIS", a partir da página 93. O conceito que proponho para experimento poético-teatral também é referido na Nota 28, na página 32.
[80] Conceito aprofundado no Capítulo 4, "POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR", a partir da página 75.
[81] Conceito aprofundado no Capítulo 4, "POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR", a partir da página 75.

de, após cada dia de trabalho, ou a cada nova anotação no *Diário de Bordo*, chegar em casa e digitar em um arquivo de computador todas as anotações daquele dia, datando-as para que pudessem ser utilizadas no futuro, caso houvesse necessidade. Felizmente, o acidente com meu *Diário de Bordo* ocorreu quando eu já estava me dedicando à escrita e à reflexão teórica do que havia vivenciado e experienciado durante aquele processo de pesquisa em técnicas de atuação.

As anotações e registros de sensações que ficaram no *Diário de Bordo* me auxiliaram como um guia condutor de rememorações das etapas, experiências e vivenciamentos ao longo desse processo, assim como me possibilitaram propor reflexões de maneira mais eficiente, sem perder detalhes que são importantes durante um processo criativo. Por esse motivo, seguramente, posso avançar aqui nesse texto contendo a descrição de como se processou minha criação do experimento poético-teatral, baseado na obra *Prometeu Acorrentado*.

6.1. Criando o Prometeu

Durante os treinamentos, matrizes corporais e vocais que estavam relacionadas a alguns arquétipos vocais foram sendo fixadas, assim como suas localizações corpóreas e as emoções ali registradas. Essas matrizes me serviam como partitura física e vocal para o resgate e desenvolvimento do trabalho a cada dia de pesquisa.

O trecho do texto *Prometeu Acorrentado* que escolhi para começar a ser encaixado nessas partituras foi uma parte de uma fala da personagem Prometeu que, após doar a chama do conhecimento e esperança aos mortais, é condenado por Zeus a ficar acorrentado no alto de um penedo por toda a eternidade. Diariamente, um corvo vem a este local para comer o fígado de Prometeu ao longo do dia. À noite, o corvo vai embora e o fígado se regenera, para, durante o amanhecer seguinte, iniciar o martírio diário de Prometeu por toda a eternidade.

O fragmento de texto escolhido conta exatamente o momento em que Prometeu, após receber a condenação divina por ter doado a chama do conhecimento aos humanos, está sendo carregado até o alto do penedo, sendo preso em correntes e, então, lamenta a sua situação, temendo a chegada do corvo, pois a noite está acabando. Algumas frases desse trecho do texto foram traduzidas para o idioma grego, com o intuito de perceber outras maneiras de me relacionar com o som, sem necessidade de acesso direto ao sentido fornecido pelo meu idioma materno.

A partir do momento em que o trecho do texto já havia sido escolhido e a partitura básica de matrizes físico-vocais já estava elencada, incluí exercícios com os arquétipos

vocais[82] direcionando-os para esse contexto. A partitura corporal-vocal foi dividida em seis momentos: 1. Subida ao penedo, 2. Preso às correntes, 3. Lamento, 4. Revolta contra Zeus, 5. Medo do término da noite, 6. Chegada do corvo[83].

Dependendo da frase do texto, utilizei um arquétipo vocal diferente, pois desejava que a minha voz transitasse pelas localizações corporais de cada arquétipo, me conduzindo pelas diferentes emoções/sensações/experiências que a personagem Prometeu poderia sentir/vivenciar/experienciar durante essa fala. Entretanto, a passagem da localização física de um arquétipo vocal para outro se dava de maneira contínua para que a criação não se transformasse apenas em uma demonstração técnica somente passível de compreensão por aqueles que conhecem esse processo de trabalho. Refiro isso, pois considero que, apesar de estar, naquele momento, buscando uma metodologia de trabalho técnico, acredito que esse processo não deva ser feito de maneira que inviabilize o público em geral de sentir e se envolver com o trabalho que lhe é apresentado. Nesse sentido, as partituras e subpartituras foram encadeadas simultaneamente, sem impedir o fluxo de verossimilhança e continuidade do desenvolvimento das ações. Esta foi uma escolha particular, o que não impede a outros atores de organizarem suas partituras e subpartituras de maneiras distintas das como efetuei as minhas.

6.2. A subida ao penedo[84]

Esse momento se referia à subida de Prometeu ao penedo, já condenado, sendo carregado pelos seus algozes. Para essa sequência, foi criado um movimento de subida, em que Prometeu caminha sentindo o peso das correntes e as dores pelas torturas que está passando. O som que conduz esse movimento é grave, em lamentação, fazendo referência aos lamentos das tragédias gregas e tendo como origem as emoções oriundas da região próxima da base infra umbilical, relacionada ao Arquétipo da Mãe.

A opção por esse arquétipo vocal, associado a esse ressonador corporal, para esse momento da personagem se deu em função, dele estar relacionado a sentimentos de dor, melancolia e sofrimento. Durante os trabalhos diários, as percepções sinestésicas fornecem importantes subsídios para a identificação e fixação de matrizes corporais e vocais que

[82]As explicações sobre a metodologia de trabalho com arquétipos vocais são abordadas no Capítulo 5, "ARQUÉTIPOS VOCAIS", a partir da página 93.
[83] Demonstração técnica da partitura corporal-vocal, referente ao experimento poético-teatral, baseado no texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, já com a organização dos arquétipos vocais associados aos ressonadores corporais. Disponível em: <https://youtu.be/dWLD-mCpBB4>. Acesso em: 15 agosto 2016.
[84] *A subida ao penedo*. Experimento poético-teatral. Disponível em:< https://youtu.be/GAaEOquU_Kc>. Acesso em: 16 agosto 2016.

podem ser dinamizadas em outros momentos. Essas percepções são muito importantes para despertar a compreensão do ator sobre como operacionalizar seus momentos criativos, ao se entregar a esse tipo de proposta metodológica. Como exemplo disso, descrevo aqui algumas percepções surgidas durante o processo:

> Ao trabalhar o Arquétipo da Mãe, sentia uma ressonância grave, muito forte, na altura da crista ilíaca, me trazendo uma sensação de dor que desperta muitas emoções e o choro de maneira que ainda não consigo controlá-lo. Conforme vou colocando o som nesse ressonador, vou conseguindo criar o clima da caminhada do Prometeu (DIÁRIO DE BORDO, 01/09/2011).

As sensações do som nessa região de ressonância permitiam que as emoções fossem expandidas em larga escala, como comumente observamos nas situações enfrentadas pelas personagens das tragédias gregas. Além disso, essa ressonância de som grave trazia referências sobre como seria uma aplicação dessa fala dentro dos aspectos clássicos de melopeia[85], presentes nos textos gregos daquela época.

6.2.1. Preso às correntes[86]

Essa sequência é bem rápida e se dá no momento em que Prometeu termina de fazer o movimento em espiral da subida ao penedo e tem seus braços presos às correntes, sentindo o cansaço de tal atividade e o peso de sua sentença. Então, Prometeu cai e fica de cócoras durante a próxima fala. Nesse momento, utilizei o Arquétipo do Guerreiro, pois sentia que era um breve instante de luta, tentativa de mostrar sua força e resistência, mesmo que rapidamente. Entretanto, Prometeu aceita sua condição e sua pena, deixando-se prender. Esse momento é realizado em uma fração de segundos, mas a força que impulsiona e conduz todos esses movimentos, surge a partir do impulso sonoro suscitado pelo acionamento do Arquétipo do Guerreiro.

6.2.2. Lamento[87]

Aqui, inicia a fala de Prometeu propriamente dita. Enquanto ele está agachado, permanece lamentando sua situação e o que lhe ocorreu. O arquétipo utilizado inicialmente é

[85] Segundo Aristóteles (2007, p. 35 - 36), "A melopeia ou composição é a parte da arte musical que, entre os gregos, referia-se à composição melódica. Esta parte, pela falta de documentos, é a que menos conhecemos; nela a música estava subordinada à poesia. A melodia é uma sequência de sons musicais dispostos por ordem tal que logram criar um sentido satisfatório ao ouvido e ao espírito".

[86] *Preso às correntes*. Experimento poético-teatral. Disponível em:<https://youtu.be/crDbkXcmQh0>. Acesso: em 16 agosto 2016.

[87] *Lamento*. Experimento poético-teatral. Disponível em:<https://youtu.be/CkEyIZedQR4>. Acesso em: 16 agosto 2016.

o da Mãe, com a mesma localização do ressonador corporal utilizada durante a subida ao penedo. Porém, quando Prometeu começa a questionar os deuses sobre o seu aprisionamento, desloquei o foco de ressonância para a região diafragmática, associada ao Arquétipo do Guerreiro, pois identifiquei essa situação como um momento de revolta, resistência e demonstração de força da personagem. O deslocamento da voz pelas localizações corporais associadas aos arquétipos foi uma opção minha, conforme registrei durante os trabalhos:

> Logo que comecei a trabalhar essa partitura do Prometeu, fiquei com receio de trabalhar em cima de apenas um arquétipo, pois acredito que ele sinta muitas coisas enquanto conta a sua história, passando por mágoa, dor, sofrimento, raiva, revolta, amor e solidão por exemplo. Talvez, se eu transitar pelos arquétipos consiga imprimir outros coloridos a minha voz, desbravando emoções que estão localizadas em algumas partes do meu corpo (DIÁRIO DE BORDO, 24/09/2011).

No entanto, para fazer Prometeu sentir a dor localizada na região do fígado, desloquei o foco de ressonância para o ressonador corporal associado ao Arquétipo da Criança, pois, nesse momento, a personagem se sente fragilizada, enfraquecida, impotente e a voz de cabeça, sendo conscientemente falhada, lhe aumentava a sensação de sofrimento e solidão. Enquanto a sequência de movimentos ia descendo e voltando a agachar, Prometeu vai sentindo o peso das correntes que lhe machucam e volta ao lamento anterior. Sobre essa situação, cito o que foi descrito em o *Diário de Bordo*:

> No momento em que o Prometeu sente a dor da chaga no fígado, comecei a buscar essa dor física e me surgiu um som agudo de grito. Desloquei a voz para o Arquétipo da Criança, pois nesse local se pode trabalhar com os sons agudos de maneira mais fácil. Ao trabalhá-los em *staccato*, encontrei a sensação de sofrimento que a personagem sente nesse momento e, quando faço a voz deslizar pelo meu corpo, por cada um dos arquétipos, até voltar para o da Mãe, consigo perceber todo o sofrimento dele (DIÁRIO DE BORDO, 21/10/2011).

Ao longo dessa sequência, a voz vai se deslocando entre os ressonadores até atingir o foco de ressonância na região do Arquétipo da Mãe, pois a personagem volta a ficar melancólica e triste, lamentando sua situação. Antes de partir para o próximo momento, Prometeu começa a se levantar e a motivação que o conduz está associada à região do Arquétipo do Amante. Entretanto, aqui os sentimentos trabalhados estão relacionados a aspectos do amor, da entrega, da responsabilidade, da compaixão, que geram sofrimentos. Sobre essa transição, saliento as anotações feitas em o *Diário de Bordo*:

> Quando Prometeu vai falar sobre o que fez e do seu castigo, sinto que deve ser algo que ele aceite, que não questione, pois ama tanto aos mortais, quanto aos deuses. Mas, aqui, vou explorar o trabalho do Arquétipo do Amante, encarando as emoções associadas a essa região, pelo lado que causam dor e sofrimento, pois, durante os treinamentos, costumo trabalhar esse arquétipo apenas pela sua outra faceta (DIÁRIO DE BORDO, 28/10/2011).

No último grito de lamento da personagem, antes de falar sobre Zeus, também trabalhei o Arquétipo do Guerreiro, sob outra perspectiva. Agora, ao invés da força, trabalhei o impulso vindo dessa região, mas como uma impotência do personagem frente à situação. Esse impulso me ajudou a deslocar a voz para a região do Arquétipo do Amante para o momento em que Prometeu fala sobre o seu amor aos homens.

> Procuro maneiras de transitar com a voz pelos diversos ressonadores. Como percebo que o Prometeu passa por muitas emoções durante essa cena, quero criar possibilidades para trabalhar os arquétipos de diversas formas. Quando ele fala no amor que ele tem pelos mortais, estou em busca das emoções do Arquétipo do Amante, relacionadas ao Rei, Imperador e o seu amor incondicional àqueles que acreditam nele (DIÁRIO DE BORDO, 26/10/2011).

A passagem para o próximo momento começava após Prometeu falar sobre a situação de estar preso em correntes no alto do penedo. Com o intuito de vivenciar essas sensações da passagem, os movimentos e a voz vão mostrando a sua dor física e emocional. Para tanto, realizei a mesma transição entre os arquétipos feita antes, com o impulso surgindo da região diafragmática, associada ao Arquétipo do Guerreiro, chegando à região da cabeça, associada ao Arquétipo da Criança, até voltar à região infra umbilical associada ao Arquétipo da Mãe. Desse modo, consegui trabalhar a passagem de várias emoções da personagem, preparando-a para o próximo momento.

6.2.3. Revolta contra Zeus[88]

Esse é um momento bastante breve, quando Prometeu percebe alguma movimentação próxima ao penedo. Ele aproveita a possibilidade de estar sendo ouvido por alguém para expressar a sua revolta contra Zeus. Aqui, foi trabalhado o Arquétipo do Guerreiro e as emoções associadas a essa região. Como Prometeu está preso em correntes, os movimentos se dão por impulsos leves, vindos da região diafragmática. As dificuldades que sentia em trabalhar com o Arquétipo do Guerreiro foram descritas no *Diário de Bordo*, após um dos dias de treinamento da seguinte maneira:

> Tenho muita dificuldade em trabalhar o Arquétipo do Guerreiro, pois o excesso de impulso diafragmático me faz perder o controle da voz, podendo fazê-la ficar muito aguda e não acho que trabalhar essa energia de força, revolta e coragem com sons muito agudos tenham a ver com o Prometeu. Só consigo segurar o tom da voz, pois puxo a energia do Guerreiro para a base e os movimentos não me deixam levar pelo tom da voz (DIÁRIO DE BORDO, 16/11/2011).

Apesar de ser um momento rápido, a sequência vocal e corporal da *Revolta contra Zeus*, me permitiu trabalhar em cima de uma dificuldade pessoal em lidar com o fluxo de energia

[88] *Revolta contra Zeus*. Experimento poético-teatral. Disponível em: <https://youtu.be/3yXJm372J7s>. Acesso em: 16 agosto 2016.

associado ao Arquétipo do Guerreiro. Além disso, também possibilitava dar ênfase a um pequeno momento da fala da personagem em que ela protesta contra a sua sentença.

6.2.4. Medo do término da noite[89]

Após vir da transição pelo Arquétipo do Guerreiro, rapidamente, deslocava o centro energético para o ressonador associado ao Arquétipo do Amante, para que Prometeu pudesse falar de seu amor aos mortais. Então, a personagem escuta algum som se aproximando. Esse é o seu último instante de medo, pois Prometeu sabe que o corvo se aproxima para comer o seu fígado.

Essa sequência de movimentos é conduzida pela voz trabalhada na região associada ao Arquétipo da Criança. Como esse arquétipo foi trabalhado em menor proporção que os outros durante a construção das partituras e subpartituras desse fragmento de texto, nesse rápido momento em que a personagem teme a chegada do animal que lhe tortura diariamente, aproveitei para encaixar esse arquétipo durante essa transição. Essa escolha foi feita com o intuito de que, apesar de ser um deus e de compreender a sua pena, Prometeu pudesse mostrar sua fragilidade e o quanto sofria também pelas dores físicas causadas pelo corvo.

6.2.5. Chegada do corvo[90]

Esse era o último momento da partitura corporal e vocal criada para o exercício com o fragmento de texto escolhido. Na verdade, esse momento se referia a uma última experimentação que fiz para o trabalho dos arquétipos na voz com essa personagem.

Porém, aqui resolvi pontuar o final da partitura, quando o corvo chega para comer o fígado do Prometeu e, ao invés de buscar um som associado a algum dos arquétipos trabalhados, optei por trabalhar o silêncio. Entretanto, apesar de não estar emitindo som, a condução do movimento se deu pelo acionamento energético a partir do Arquétipo da Criança, associado à sensação de medo, temor e dor. Essa opção surgiu após alguns improvisos durante os treinamentos, conforme descrição feita em o *Diário de Bordo*:

> Hoje, eu queria definir o final da partitura, mas não sabia que som deixar para o momento em que o corvo come o fígado do Prometeu pela última vez nessa fala. Deixar um grito sair, poderia ser uma opção. Tentei fazê-lo vindo da região do corpo associada a cada um dos arquétipos vocais, mas eles não coincidiam com o movimento que o meu corpo estava fazendo. Então, ao tentar experimentar o

[89] *Medo do término da noite*. Experimento poético-teatral. Disponível em:<https://youtu.be/B7lmnbh4z6k>. Acesso em: 16 agosto 2016.
[90] *Chegada do corvo*. Experimento poético-teatral. Disponível em:<https://youtu.be/tGQl66EacuY>. Acesso em: 16 agosto 2016.

> arquétipo da Criança para esse final, em uma das repetições não consegui emitir som, só uma vibração do ar, senti como se fosse só um fluxo energético e, daí, surgiu o final da minha sequência, com todas as emoções que o silêncio precisava gritar nesse instante (DIÁRIO DE BORDO, 16/11/2011).

A experiência do final dessa partitura me permitiu explorar outra possibilidade de acesso aos arquétipos vocais: a não emissão sonora. Contudo, percebi que esse indício vinha apenas a ressaltar que existem ainda muitos caminhos para se descobrir no trabalho com os arquétipos na voz, inclusive, para a utilização de exercícios que permitam a exploração de não-sons, de sons não-oralizados, de um *habitat* de sentidos que se libertam dos sons, mas que podem se fazer sentir por quem esteja *con*vivenciando esse momento. A percepção de que o ato de não emitir um som também poderia ser acionado nesses ressonadores, associando essa informação aos arquétipos ali trabalhados, também me fez evidenciar a possibilidade de expressar textos não-oralizados, mas vivos em latência energética de sensações, imagens, vontades, emoções, sinestesias, subtextos. Esse fato também me chamou a atenção para a existência de uma vida pulsante em um entre-espaço não expresso por sons, o que me instigou mais a investigar sobre como seriam essas potencialidades presentes em não-sons, nos silêncios.

6.2.6. Reflexões pós-experimento

As escolhas sobre como elaborar o processo criativo, as partituras e subpartituras em um experimento poético-teatral são particulares de cada ator. Porém, as descrições feitas anteriormente me auxiliam a demonstrar os pormenores envolvidos nesse tipo de abordagem pedagógica de trabalho para os profissionais das artes cênicas a partir de minhas vivências durante a pesquisa previamente realizada.

Mas, para além disso, tomando-se por base esses relatos, pude observar que as múltiplas relações sinestésicas de corporeidade – incluindo-se aí todos os seus elementos constitutivos – podem possibilitar aos indivíduos uma potencial experiência que se processa não apenas por meio de palavras ou de ilustrações figurativas, associadas a movimentações corporais representativas de determinadas informações. Pode-se, também, observar a existência de um processo de dramaturgia da corporeidade[91], o qual propiciaria um relacionar-se *outro* com o corpo, voz e todo o universo de subjetividades que nos constitui. Sendo assim, potencializar-se-ia o encontro de uma região de/em trânsito de

[91] Esse conceito é abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

informações/experiências/vivenciamentos, estabelecida em um entre-lugar dotado de sentidos, significados e significações, no qual o subtexto[92] estaria habitando.

Ao descrever o experimento poético-teatral desenvolvido a partir do texto *Prometeu Acorrentado*, coaduno as reflexões teóricas apresentadas neste texto a uma exemplificação prática sobre uma possibilidade de se trabalhar a operacionalização dos entre-lugares de nossas subjetividades para que eles possam estar presentes em nossas corporeidades[93] de maneira mais ostensiva. Acredito que, ao estarem, assim, vivos em nossas corporeidades, potencializamos as relações por meio do excedente de visão[94], propiciando um tipo específico de processo educativo (cognitivo-afetivo) de significação[95]. Nesse caso, como ator, pensando a pesquisa acadêmica em artes cênicas, educação, ciências humanas, percebo que o solilóquio, o trabalho sobre si, o experimento poético-teatral desenvolvido como trabalho de campo, podem propiciar elementos reflexivos importantes para o desenvolvimento de investigações nessas áreas.

Desenvolver esse experimento poético-teatral me auxiliou a perceber, com um olhar distanciado, algo que ia além das técnicas. Mas, mesmo focando no desenvolvimento de uma pedagogia singular para técnicas de atuação, esse procedimento me suscitou a percepção de que suas aplicabilidades pudessem ser utilizadas no preparo/experimentação de atores que desejam trabalhar com a criação de personagens para o gênero/linguagem trágico. Apesar disso, essa metodologia não impede que essas técnicas sejam utilizadas para outros tipos de trabalhos dos artistas das artes cênicas de um modo geral. Diferentemente de outras abordagens metodológicas, o trabalho com os arquétipos vocais, treinamento energético e outras técnicas físicas desenvolvidas[96] ao longo da realização da pesquisa que resultou neste experimento poético-teatral, me chamava justamente à atenção para seu caráter pedagógico. Uma pedagogia singular que se fosse pensada apenas no que se refere ao aperfeiçoamento técnico dos profissionais das artes cênicas, já seria de grande importância. Porém, eu sentia

[92] Esse conceito está aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[93] Idem à Nota 92.
[94] Esse conceito é abordado no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.
[95] Esse conceito começa a ser abordado no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127, acrescentando-se o que é aprofundado no Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da pagina 192.
[96] Esses procedimentos estão descritos a partir do Capítulo 4, "POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR", a partir da página 75.

que havia algum aspecto relacionado à presença cênica[97] que estava sendo potencializado, o qual necessitava de reflexão e estudo aprofundado para perceber o que este experimento estava recém tangenciando. Mas, o que viria a ser essa presença? Em quê ela se anunciava como um liame de comunhão para com o espectador? Porém, indo um pouco mais além, seguia com mais um questionamento sobre: como essas relações vivenciadas em meu corpo se potencializaram em corporeidade e, assim, suscitaram um *outro* relacionar-se com o próximo? Para além das técnicas de atuação, seria esse um meio de fomentar uma *Outra Pedagogia* que se desenvolve ao longo do/no evento teatral? Ou, ainda, a partir de um trabalho contextualizado no evento teatral, poder-se-ia expandir essas reflexões e evidenciar um tipo de processo cognitivo-afetivo característico de algumas pessoas?

Prometeu, o transgressor, aquele que foi de encontro às regras, ao que estava instituído, acreditava no conhecimento, em sua partilha e da necessidade de que ele buscasse *outras* alternativas, me apontava a necessidade de ir em busca de algo relacionado a esse campo do conhecimento, mas que me parecia aprisionado, talvez pela falta de uma elucidação entre planos reflexivos ainda apartados. Nesse momento, eu me encontrava como que nutrido por esses questionamentos, na beira de um abismo (coxia) de possibilidades para estabelecer/propor uma visão/perspectiva *outra* para o evento teatral, para uma pedagogia particular desse encontro estético e de como a corporeidade poderia ser um meio diferenciado de significar, relacionar-se, estar em comunhão com o outro, com o mundo. A realização do experimento poético-teatral como estudo de campo contemplou a possibilidade de realizar uma investigação empírica sobre relações que se dão por meio de/na corporeidade[98] *in loco*. Esse procedimento não apenas instaurou uma proximidade entre os campos de pesquisa na área da educação e da criação artística, me abrindo possibilidades como ator-educador, mas, também, permitiu estabelecer um *modus outro* para efetuar investigações em um entre-lugar para a pesquisa acadêmica.

O desenvolvimento da pedagogia de trabalho com os arquétipos vocais me abriu *outras* possibilidades para o preparo/aperfeiçoamento técnico de artistas das artes cênicas. Essa metodologia propôs uma rotina de trabalho que integrou diversos elementos de aprimoramento técnico necessários aos profissionais dessa área, o que não costuma ser comum nos espaços de formação de atores no Brasil. Entretanto, gostaria de salientar que o trabalho com arquétipos vocais não determina uma metodologia que exclua as técnicas vocais

[97] Esse conceito está aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[98] Idem à Nota 97.

e de canto como essenciais aos artistas das artes cênicas que desejam desenvolver seus processos criativos, tendo a voz como um de seus elementos a serem trabalhados. O estudo das técnicas vocais tradicionais e do canto seria recomendado como etapa anterior, um período de aquisição de repertório técnico, já o trabalho com os arquétipos vocais, mesmo se constituindo como uma metodologia técnica específica, já seria caracterizado como um potencializador de repertório técnico-estético e fomentador de processos criativo-vocais. Considero que as técnicas vocais e de canto propiciam um aparato de compreensão, conhecimento e segurança vocal necessários aos artistas que trabalham com a voz, pois suas abordagens partem de pressupostos que visam adequar as condições anátomo-fisiológicas de cada indivíduo as suas necessidades de trabalho, sem que isso lhes cause danos vocais futuros. Nesse sentido, para uma potencialização segura dos benefícios que seriam advindos dos trabalhos com arquétipos vocais, eu ressaltaria a importância do estudo prévio de técnicas vocais e de canto, com o intuito de possibilitar aos artistas que desejam utilizar essa metodologia, um repertório muito maior de possibilidades, uma vez que essas técnicas prévias os auxiliariam a conhecer seu material vocal, desenvolvê-lo dentro de suas características particulares e garantir-lhes segurança e saúde vocal para seus trabalhos futuros.

Além disso, também percebi que essa abordagem de trabalho com os arquétipos vocais permitia um enfoque diferenciado, principalmente, quando se está criando personagens para textos trágicos, tendo em vista às particularidades de técnicas de atuação que essa estética requer. O envolvimento sinestésico que o trabalho com os arquétipos vocais propiciou, forneceu subsídios ricos para o desempenho cênico desperto, seguro sobre como dosar nuances e cargas emotivas ao longo de cada frase proferida pela personagem, sem que se perca a relação empática[99] com o espectador durante o evento teatral[100]. Acrescentando a isso, também considero que essa metodologia forneça importantes subsídios para que os atores aprendam/desenvolvam/aperfeiçoem/treinem/exercitem a presença cênica[101], uma vez que esse estado de relação em cena requer um nível de entrega que ultrapassa as percepções

[99] Esse conceito é abordado no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.
[100] Terminologia apresentada no Capítulo 1, "O TEATRO EM MIM", a partir da página 21, aprofundando o conceito com o que é abordado no Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 192.
[101] Esse conceito é abordado ao longo do Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

lógico-racionais, necessitando de algo imprescindível a esse estágio em cena: a sinestesia[102], a qual não costuma ter abordagens efetivas sobre como ser trabalhada/desenvolvida e potencializada nos espaços educativos para a formação de atores em nosso país, conforme exponho nesse trabalho.

Mas, para além disso, como ator-educador, o vivenciamento desse experimento poético-teatral, me permitiu identificar que, a partir de uma proposta de técnicas de atuação, eu me possibilitava a identificar uma *outra* abordagem sobre como elaborar o trabalho de ator, as rotinas de treinamento, os ensaios, sem pensa-los a partir de exercícios e procedimentos técnicos apenas. Porém, em um *modus* integrativo, no qual, agora, identificava que não mais o corpo era o foco de potencialização, mas a corporeidade[103]. Um atributo que estava além das possibilidades de execução de técnicas de movimentação e expressão física, ou de particularidades vocais, capacidades de estímulos ao imaginário, ao emocional e ao afetivo. Aqui, estava identificando que havia um meio de se elaborar todos esses aspectos conjuntamente, como em uma postura de trabalho catalizadora de possibilidades, um processo dramatúrgico, uma dramaturgia da/em corporeidade[104]. No entanto, ainda precisava desenvolver o conceito sobre qual poderia ser o próximo passo para o trabalho de ator, percepção essa que ainda estava apenas viva, vivenciada em reminiscências latentes na maneira como me compreendia nas relações de trabalho por meio de/em meu corpo, em minha corporeidade.

Um pouco mais além disso, ao tratar o experimento poético-teatral também como uma investigação empírica, observava que, apesar de a particularidade de essa abordagem ser desenvolvida por um ator-educador, propiciava evidenciar que ela se prestava à percepção de um *outro* aspecto relacionado a esse procedimento, encontrando pontos de identificação e, inclusive, ampliando a proposta de surrealismo etnográfico[105]. Ademais, ao longo desse processo, fui encontrando aspectos que suponho terem um certo tipo de relação com alguns conceitos que Benjamin (1984; 1985; 2006; 2013)[106] parece sugerir. Como já dito, o encontro com essas perspectivas teóricas deslocava o enfoque de algumas pesquisas acadêmicas

[102] Esse conceito é abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143 e, mais especificamente, a concepção para essa terminologia está explicitada na página 151.
[103] Esse conceito é abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.
[104] Idem á Nota 103.
[105] Essa abordagem está exposta no Capítulo 3, "ASTROLÁBIO", a partir da página 35.
[106] A relação das propostas dessa pesquisa com alguns aspectos relacionados à obra desse autor está mais explicitada a partir do Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 192. Porém, os enlaces com a sua obra estão presentes ao longo do texto deste trabalho, não de maneira explícita, mas em inspiração para a transposição de suas propostas para o que trabalho por meio das relações de corporeidade.

pautadas em observações, análises distanciadas, *de fora* e/ou estudos sobre aprofundamentos conceituais, apresentando uma maneira *outra* de se proceder investigações hibridizando áreas. Entretanto, o que percebia com este trabalho eram possibilidades de espraiar o campo analítico-reflexivo para uma *outra* instância: a corporeidade e a maneira pela qual a concebo para o trabalho do artista da cena[107].

As experiências que estava vivenciando em meu corpo, em minha corporeidade, estimulavam a percepção de que, a partir de meu caso particular, de um soliloqualizar, estava identificando uma *outra* possibilidade de me relacionar com o outro, de conceber identidade, alteridade e, em contrapartida, de também compreender que existem *outros* meios para desenvolver o processo de significação[108] a partir de relações em corporeidade e, também, durante o evento teatral[109]. Porém, como se dava isso? Quais os amparos teórico-reflexivos me auxiliariam no avanço do conhecimento para elucidar tais percepções que já existiam enquanto experiência?

Ao me entregar ao processo criativo do experimento poético-teatral e perceber que a sonoridade também continha em si experiências passíveis de serem significadas para além dos significados contidos nas palavras[110], identificava possibilidades para um processo significativo diferenciado do cognitivo-afetivo atrelado ao lógico-racional. Processo esse que abre os véus que por ventura escondem fragmentos dotados de potencialidades, revelando rastros de indícios, auras latentes de vivências/experiências possíveis de serem acessadas por uma via *outra* do significar, da estética.

Talvez, essas percepções fossem apenas minhas particularidades sobre como me relacionar com o outro, com o mundo, sobre como um saber próprio da corporeidade me auxiliasse para compreender *outras* relações, estipulá-las e propor reflexões. Mas, seriam essas apenas características minhas ou esse seria, justamente, um *outro modus* cognitivo-afetivo em corporeidade? Talvez, esse *modus* particular não receba a devida atenção do conhecimento acadêmico, pois requer que nos libertemos de uma razão lógico-cognitiva-

[107] Essa reflexão está enfatizada no Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 192.
[108] Esse processo é abordado no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127, associando o que está exposto no Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 192.
[109] Terminologia apresentada no Capítulo 1, "O TEATRO EM MIM", a partir da página 21, aprofundando o conceito com o que é abordado no Capítulo 10, "A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 192.
[110] Essa abordagem está relacionada ao que é exposto no Capítulo 4, "POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR", a partir da página 75, associando-se o que está desenvolvido no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

fisiológica e encefálica para associar a isso, o inconsciente[111], o subjetivo, o estésico, o sensível, o sinestésico. Será que todos têm coragem de abandonar a segurança da superfície para obter respostas em um campo, no qual a objetividade seria apenas um indício, um primeiro passo, mas não o arcabouço explicativo para tais possibilidades?

Além disso, devido às percepções sinestésicas vivenciadas ao longo do desenvolvimento do experimento poético-teatral, observava que a integração das relações entre a sonoridade, aspectos corporais, afetivos e emocionais, ao serem recuperadas/resgatadas/reacionadas/retrabalhadas/reestimuladas diariamente, me suscitavam à identificação de que esses elementos possuíam potencialidades, sentidos e significados que se vivenciavam em um entre-espaço, um local liberto do texto, da textualidade por palavras, fundamentado pelas sensações que se movimentam sem necessitar de estabelecimentos de rotas, direções, encarceramentos, normatizações e objetivos. Este entre-lugar permite atribuições/elucidações de sentidos e significados que poderão vir a entregar ao cognitivo-afetivo possibilidades *outras* de se compreender determinadas experiências.

Nesse sentido, o soliloquiolizar e o surrealismo etnográfico[112] foram de importante auxílio metodológico-epistemológico para me ancorar a coragem de adentrar em tais espaços reflexivos. Ademais, com essa percepção pude observar que, para compreender como as relações de/em corporeidade poderiam ser meios singulares para o processo de significação[113], deveria assumir para o corpo algumas relações com conceitos sugeridos por Benjamin (1984; 1985; 2006; 2013) sobre rastro, aura, fragmento, memória e até mesmo sobre a não linearidade do tempo. Em primeiro lugar, como estava associando tais conceitos à corporeidade, deveria perceber que talvez estivesse efetuando uma ampliação à visão bejaminiana sobre estes atributos – por mais audacioso que isso possa soar -, pois trazia conceitos que advinham da área literária, filosófica para me auxiliarem a compreender como as relações de/em corporeidade propiciam um tipo de saber próprio e sobre como essas

[111] A relação entre esse elemento e o estudo aqui desenvolvido é abordada ao longo do Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143, com a explicitação de menção ao conceito de inconsciente estético na página 148. Entretanto, a compreensão sobre as relações de significação e a percepção do inconsciente nesse ínterim, prescindem o que também é abordado no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127. Porém, as acepções sobre esse estudo e suas relações com os meios pelos quais se percebem as particularidades sobre o inconsciente na proposta aqui desenvolvida, estão diluídas ao longo de todo o texto.

[112] Esse conceito é abordado no Capítulo 3, "ASTROLÁBIO", a partir da página 35.

[113] Esse processo será abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143, associando o que é desenvolvido no Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.

experiências em corporeidade poderiam me aproximar das reflexões propostas no campo teórico de outros contextos.

Como estava tratando de elementos sinestésicos, observava que a maneira como eles eram re/descobertos e re/acionados durante o processo criativo não seguiam uma lógica racional, mas se processavam de acordo com um *modus* particular de tais atributos se estabelecerem para gerarem sentidos, significados e experiências, os quais, posteriormente, até podem vir a se conectar com os planos objetivo-racionais com o intuito de se fazerem perceber por esses meios, caso seja desejado. As constituições ontológicas destes aspectos possibilitam que eles se potencializem de maneira liberta das grades, normatizações e estabelecimentos lógico-racionais. Mas, se estão dispersos em um entre-lugar não objetivo, como os apreendemos? Necessitamos apreendê-los? Como eles nos possibilitam compreender experiências, agregando sentidos e significados a elas sem ser por meio de explicações sob os olhares severos de uma lógica racional?

Dia após dia de trabalho, eu ia percebendo indícios de sensações que continham experiências. Porém, os caminhos para essas vivências se davam por meio de um relacionamento profundamente com o sinestésico[114] de meu corpo, de/em minha corporeidade. Devido ao caráter sinestésico dessas percepções, eu compreendia que, em certos momentos, elas me mostravam como que rastros de possibilidades, ou, por horas, como se contivessem um tipo de aura[115] de experiências guardadas em um entre-lugar também habitado pelo silêncio[116] e jamais vazio de potencialidades. Ao longo desse processo, percebia que havia uma memória que se fazia viva por meio da/na corporeidade, uma memória instituída de maneira fragmentar e dispersa, permitindo que sua elaboração temporal se dê conforme a nossa necessidade de experiências/vivências naquele momento. Mas, como o ator faz para re/memorar isso tudo? Como esse processo pode ser compartilhado com o outro? Como esses aspectos podem me/nos auxiliar a compreender um *outro modus* cognitivo-afetivo e significativo para se relacionar com o mundo em quaisquer instâncias? Talvez, agora seja o momento de se adentrar nos próximos capítulos desse texto, buscando

[114] Essa abordagem será desenvolvida no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143, com especificação para essa terminologia na página 151.

[115] Os termos rastro e aura são aqui referidos em relação aos conceitos apresentados no Capítulo 3, "ASTROLÁBIO", a partir da página 35, com menção específica a essas terminologias na página 72.

[116] Neste trabalho, as reflexões desenvolvidas sobre os entre-lugares, silêncios e subtextos estão diluídas ao longo de todo o texto. Porém, no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143, apresento algumas menções mais explícitas sobre algumas terminologias e considerações sobre este elemento.

inter-relações teórico-conceituais que auxiliem a amparar essas percepções e questionamentos.

7. O QUE ME ANTECEDE

Como ator, não surjo de um nada. Não crio a partir de meus instintos. Sou constituído pelas histórias dos que me habitaram antes de mim.

O teatro com suas origens tão antigas, como a humanidade, estabelece suas maneiras de enxergar o mundo, considerando a arte como o elemento-lugar de entretenimento, debates, reflexões, compartilhamentos, cultura e educação aos demais por meio de sua linguagem artística. Meu trabalho principia após constatações, vivências, experiências e discussões que a arte de ator veio estabelecendo ao longo dos tempos. Por esses motivos, apresento logo a seguir as premissas nas quais meus interesses e relações com a corporeidade surgiram, expondo uma breve contextualização histórica sobre como o teatro vem lidando com essas pesquisas e assuntos, até chegar ao cerne que me conduziu a este estudo. Para além de um traçar histórico, aqui, apresento também os referenciais que me constituíram como ator, pois essa contextualização está intimamente relacionada ao interesse pelo meu foco de investigação nesse momento.

Tradicionalmente, os processos de trabalho para os atores em teatro ocidental, até o século XIX e início do século XX, vinham de uma base pautada no textocentrismo ou no virtuosismo expressivo de alguns artistas. Muito embora as estéticas da *comedia dell´art, mimo,* bufão e farsa, por exemplo, se utilizarem de recursos interpretativos relacionados ao trabalho físico dos atores, a corporeidade ainda não era vista como o foco das discussões sobre o labor teatral (CARLSON, 1993; BARBA; SAVARESE, 1995; BROWN, 2001; BERTHOLD, 2011).

Apesar de já haverem registros de que alguns espetáculos de teatro orientais fossem apresentados na Europa desde o século XVIII, somente na segunda metade do século seguinte, que alguns pensadores da arte teatral começaram a observar uma relação corporal diferenciada entre os artistas orientais e os ocidentais (PRONKO, 1986). Porém, as ênfases dadas à importância do trabalho físico para o ator e os resultados interpretativos provenientes dessa relação obtiveram maiores destaques, resultando em sistematizações teórico-reflexivas, proposições pedagógicas e de *praxis* artísticas para o teatro, à medida que o contato ocidental com a produção teatral do oriente foi se estreitando e intensificando a partir da primeira metade do século XX (PRONKO, 1986; GREINER, 2000).

Como exemplo disso, posso citar aqui as transformações que o contato com a dança-teatro de Bali ou o Khatakali influenciou nos escritos de Antonin Artaud, ou de como a Ópera

de Pequim e o Teatro Nô influenciaram a produção artística de Bertold Brecht, Jean Genet, Samuel Beckett, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Paul Claudel, Eugene Ionesco, dentre outros. Esses autores perceberam que os artistas orientais dinamizavam o seu trabalho artístico em uma profunda relação entre o rigor técnico e os resultados corpóreos obtidos a partir disso, no intuito de, por meio de um distanciamento, entre personagem-ator, fazer com que o espectador conseguisse ser tocado pela obra que estava sendo apresentada. Mesmo percebendo esse distanciamento, no entanto, a dinamização das potencialidades corpóreas do ator-criador é capaz de fazer com que todas essas barreiras sejam quebradas e a relação teatral seja alcançada (PRONKO, 1986; BARBA, 2006; 2010; BERTHOLD, 2011; FERRACINI; PUCCETTI, 2011; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; 2015).

Nesse sentido, questionamentos e proposições feitas por vários pensadores a partir dessas relações, influenciaram diretamente a produção teatral do ocidente até então (CARLSON, 1993; BARBA; SAVARESE, 1995; BROWN, 2001; BERTHOLD, 2011). Atualmente, apesar de haver uma imensa gama de propostas teatrais, sendo muitas delas ainda arraigadas nos princípios predominantes da Europa no século XIX, se observa que, de um modo geral, os atores brasileiros contemporâneos objetivam a busca de suas matrizes de trabalho a partir das reflexões oriundas das percepções obtidas durante seus treinamentos técnicos, nos quais as relações com as suas corporeidades são aprofundadas.

No mundo contemporâneo, com todas as possibilidades tecnológicas disponíveis, propostas teatrais ainda vinculadas no textocentrismo exacerbado, ou na pura mecanicidade de movimentos, não significados pelo corpo do ator, concorrem diretamente e enfrentam o grande desafio de fazer com que o espectador se proponha a trocar o conforto tecnológico de outras linguagens de entretenimento, para se dispor a buscar a apreciação de um evento teatral. Apesar disso, não pretendo dizer que as propostas de teatro centradas no texto literário, nem no puro entretenimento não tenham sua importância. Entretanto, a evolução tecnológica abarcou em seu bojo uma potencialização do individualismo e do distanciamento sócio-sensível das pessoas, especialmente, nas grandes cidades, favorecendo o afastamento do público das casas de espetáculo e do contato social entre os indivíduos no dia a dia. Desse modo, acredito que um dos meios para o teatro (re)conquistar o público contemporâneo deva estar ligado à exploração das relações sensório-corporais que o ator visa buscar como sua fonte de trabalho, enfatizando o vivenciamento, com o intuito de fazer com que a apreciação *in loco* da obra teatral se justifique, pois esse seria o diferencial que o espectador estaria

buscando, quando vai à procura de um evento teatral sem desejar obter exclusivamente o entretenimento *per se* (VARGAS; BUSSOLETTI, 2015). Apesar de dizer isso, também considero que tais relações sinestésicas possam ocorrer de maneira semelhante em abordagens de espetáculos que se destinem apenas ao entretenimento também, o que diferenciará nas experiências serão os meios pelos quais os atores estabelecem suas relações para com suas corporeidades e com os espectadores.

Além disso, as discussões sobre a *praxis* teatral contemporânea, sobretudo no Brasil, não encaram o corpo como um mero objeto, algo que apenas se move enquanto um texto é dito. A evidenciação desse fato pode ser sugerida, pois a percepção de que o ator deve trabalhar as vontades de seu corpo, sua consciência para desenvolver uma intencionalidade, já que essa será o elo de ligação com a percepção do espectador, são justificáveis, uma vez que essa intencionalidade será capaz de gerar um significado comunicado por meio do corpo do ator (VARGAS; BUSSOLETTI, 2015).

As maneiras como os atores se relacionam com os seus corpos, extraindo dessas relações resultados que serão mais eficientes no diálogo com a plateia vêm sendo uma preocupação constante no teatro brasileiro contemporâneo. Em relação a isso, muitas abordagens técnicas e de propostas de treinamento para atores têm sido desenvolvidas em diversos lugares do mundo (MARTIN, 1991; SAUTER, 2000; BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; CREMONA, 2004; KEEFE; MURRAY, 2007; MURRAY; KEEFE, 2007; ALEIXO, 2008; 2010; 2016; BARBA, 2010; KERSHAW; NICHOLSON, 2011; PARKER-STARBUCK; MOCK, 2011; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; VARGAS, 2015).

Porém, mesmo que os atores disponham de uma vasta liberdade de opções metodológicas para desenvolverem os seus trabalhos cênicos, a noção de corporeidade emerge como um fator que deve ser pensada e refletida durante o período de instrumentalização desses artistas. Embora o conceito de corporeidade apresente diversas definições e possa ser abordado em diferentes contextos, apresento, logo a seguir, uma perspectiva que reflete sobre o conceito de dramaturgia da corporeidade para o ator[117]. Para tanto, irei expor algumas concepções que auxiliarão na elaboração de um conhecimento acerca do conceito que pretendo desenvolver neste trabalho.

Apesar de explanar mais à diante nesse texto sobre conceitos de dramaturgia e de corporeidade, expondo referenciais que me conduzem à criação do conceito unindo estas duas terminologias em uma única expressão e com o sentido singular aqui apresentado,

[117] Este conceito será abordado a partir do Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

saliento que meus princípios dialogam e vão além do que fora proposto por Barba (2010, p.37-38) ao definir dramaturgia como "*drama-ergein*, trabalho das ações. Ou seja, como as ações dos atores começam a trabalhar". Essa noção de trabalho das ações necessita ser pinçada para que esteja sempre pairando na leitura desse texto, pois é por meio delas que meu corpo irá buscar se entregar à escrita a seguir.

7.1. Por e entre: O encenador, o ator e o educador

Eugênio Barba, em seus livros de extrema importância para a compreensão do fazer teatral contemporâneo, reflete sobre aspectos de um tipo de trabalho de ator que busca, nas suas origens históricas e de relações com as práticas corporais, expor um modo particular de encarar o trabalho em teatro sob a perspectiva de olhar do encenador (BARBA, 2006; 2010; BARBA; SAVARESE, 1995). Em meu trabalho, muito dialogarei com as propostas desse autor. Porém, minhas vivências e reflexões surgem a partir da experiência como ator que compreende essas questões a partir do trabalho sobre e em si para, então, estabelecer *outras* discussões. Mas, com o intuito de ir tramando essas questões, preciso compreender, no texto aqui exposto, como se dão essas relações, significações, sensações e percepções por meio de nossos corpos.

Nesse sentido, considero que as percepções de mundo e de si mesmo passam pela consciência das percepções sensíveis, conjuntamente ou separadamente e em movimento constante em nossas vidas. A inscrição corporal das emoções não impede que elas estejam permeadas por dimensões menos carnais, porém inscritas em um processo de transformação corporal agregado a uma identidade constituída ao longo do tempo (JOSSO, 2007). Ao comportar esse saber sensível, o corpo oferece indicadores para pensar em um processo educativo-corporal que ressalte a visão não dicotomizada do humano, ou seja, sem separar os elementos corporais, emotivos, sinestésicos e a imaginação.

No que se refere ao trabalho corporal para a cena, embora o direcionamento desse trabalho esteja ligado a uma análise das relações corporais e subtextuais relacionadas à corporeidade, alteridade, recepção estética e re/significação da palavra e/ou subtexto, não posso restringir as discussões apenas no que concerne ao teatro. Todavia, na contemporaneidade, não devemos limitar as análises a uma única linguagem artística em específico, tendo em vista os hibridismos relacionados aos processos criativos que borram as supostas linhas divisórias entre as diversas áreas. Sendo assim, por uma questão de facilidade didático-textual, quando falar nos processos corporais para o ator, também estarei

ponderando sobre as relações desses mecanismos, considerando teatro, dança, ópera, *dragging*, circo, *performance art* e demais artes da cena como processos de comunicação/vivenciamento desempenhados por artistas que podem transitar pelas mais diversas experimentações cênicas, com o intuito de agregarem melhores resultados aos seus trabalhos ou vivenciarem experiências, utilizando seus corpos e vozes como meios expressivos/artísticos de comunicação/relação/comunhão/experiência/vivenciamento com a plateia. Além disso, por se tratarem de relações que se dão no *entre* - [intervalo] espaço de re/criação - também estarei concebendo-as no campo da educação, observando a relação ética e estética do ator-educador. Relações estas que também podem ser transpostas para quaisquer campos em que os artistas-educadores venham a desempenhar suas atividades, as quais não necessitam se desenvolver exclusivamente em apresentações artísticas.

Destarte, a seguir, serão analisados não apenas os aspectos relacionados ao processo criativo utilizado por muitos atores com foco no trabalho corporal, pois, conforme referido por Bonfitto (2009), os procedimentos adotados pelos atores para se relacionarem expressivamente com os elementos que compõem o espetáculo são diversos e devem ser úteis para potencializá-lo semanticamente. Contudo, para que o ator possa assumir para si esse papel de compositor, ele precisará considerar o seu trabalho pensando o *fazer* em face da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, onde a sensorialidade assume o seu papel como fonte de cognição (BONFITTO, 2009).

Para tanto, inicialmente, preciso conceituar dramaturgia e corporeidade[118], considerando-as como escolhas para algumas propostas teatrais contemporâneas. Mas, essa tarefa não é simples e também faz parte dessa tese. Por esse motivo, nos próximos parágrafos irei buscar reencontrar o caminho que percorri para chegar aos conceitos de dramaturgia e de corporeidade que melhor se adequavam a minha proposta, além da criação de um novo conceito após reunir essas duas palavras-*corpus* em uma expressão conceitual que será necessária para compreender a perspectiva que me estimulou tais reflexões.

O fato de o trabalho de ator, dentre outras abordagens, estar relacionado com a criação de identidades fictícias, por meio de personagens e na dinamização de informações corpóreas, constituídas em um sistema de gramática corporal, leva à reflexão sobre as diferentes formações artísticas e de repertório estético que muitos atores desenvolvem ao longo de suas carreiras artísticas. No entanto, se percebe que, embora existam diferenças, a possibilidade de

[118] Esses conceitos serão aprofundados a partir do Capítulo 8, "O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR x ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL", a partir da página 127.

identificação com a plateia se mantém independentemente da origem cultural do ator (BANU, 2011). Sob esse ponto de vista, proponho observar que, se a empatia com o espectador se mantém independentemente da origem cultural do ator, existe um elemento que pode ser o determinante desse aspecto e que, aqui, defendo como sendo a corporeidade do ator, a maneira como ele se relaciona com o seu corpo, com suas potencialidades corpóreas enquanto elementos de criação artística. Mas, como os atores aprendem a potencializar isso?

Analisando por esse ângulo, se observa que o processo de formação desse artista pode ser considerado como sendo um sistema no qual se forja sua identidade artística, se caracterizando como texto, discurso, documento de identidade, trajetória, percurso, autobiografia e etc., o que poderá vir a estar intimamente relacionado com as suas escolhas metodológicas de treinamento futuras (SILVA, 2000; ALEIXO, 2010; 2016). Nesse sentido, por que não pensar nessa formação artística como um espaço para o desenvolvimento de um documento de identidade corpórea para o ator? Por que não pensar nas pedagogias do ator como possíveis propiciadoras de maior efetividade na sua relação com o espectador? Abrindo um pouco mais o leque reflexivo, também me pergunto por que não abstrair reflexões oriundas de particularidades da relação ator e espectador para compreender como se dão as relações cognitivo-afetivas e os processos de significação entre os indivíduos em quaisquer contextos?

Desse modo, acolher uma experiência estético-educativa para a construção de uma dramaturgia corporal passível de comunhão/leitura pelo espectador pode favorecer à reflexão sobre o próprio ato de conhecer como um processo contínuo e inconcluso. Nesse processo, o corpo surgiria como uma construção evolutiva, emergindo de uma ação e não algo que já nasceria pronto (BASTOS, 2010). Para pensar em um aprendizado, nessa perspectiva, se faz necessário incorporar aos saberes educativos um tipo de conhecimento mais integrativo que dialogue com a ciência, com a arte e com o mito, acolhendo dessa maneira, o belo, o criativo e o inusitado, tratando-se, assim, o processo cognitivo como uma forma de experiência/comunhão/comunicação/vivenciamento (NOBREGA, 2005; BASTOS, 2010). No caso do teatro, o próprio evento teatral se configura a partir de uma relação estética entre alguém que comunica/compartilha algo e alguém que recebe/comunga e vice-versa, o que considero caracterizar o evento teatral como um processo cognitivo-afetivo.

Como o espectador realiza a percepção desse mundo a partir de um olhar diferenciado, sensibilizado pela experiência do contato durante o evento teatral, relaciono essa peculiaridade com a reflexão proposta por Ferracini (2010, p. 231) ao colocar o devir

como uma *Zona de Experiência*, onde a "ação corpórea é gerada pela capacidade de ser afetado". Nesse momento, traço um paralelo com o que Lacan (1998) propõe no "Estádio do Espelho", quando o *Eu* é exposto como uma instância de desconhecimento, situado no registro do imaginário, sendo esse registro simbólico, constituído como linguagem. Assim, devido ao fato de o ator criar novas identidades, essa nova *persona* criada por ele possui uma dramaturgia corporal própria, possível de ser percebida pelo espectador, pois essa *persona* é fruto de um registro simbólico do imaginário, caracterizando essa zona – o personagem durante o evento teatral – como uma experiência em si, liberada pela capacidade de ser afetado pelas informações transmitidas pelo corpo e voz do ator em cena, mostrando aí uma intrínseca relação de necessidade entre esses dois entes básicos - ator e espectador - para o florescimento do evento teatral. Mas, como essa percepção é operacionalizada?

8. O EXCEDENTE DE VISÃO, A RELAÇÃO ATOR X ESPECTADOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO DO EVENTO TEATRAL

O processo de atribuição de sentido a signos e significados, percebidos na relação entre aquele que apresenta/compartilha algo – o ator – a alguém que comunga/recebe essas informações – o espectador – possibilita compreender essa capacidade a partir do momento em que me aproximo do conceito de excedente de visão proposto por Bakhtin (2011). Segundo esse autor:

> Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. [...] Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse [...] é condicionado pela singularidade e pela insubstitubilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Para que possa vir a tecer a compreensão sobre como se dá o processo de significação entre ator e espectador, preciso pairar por instâncias relacionadas aos atributos de identidade e alteridade, pois, a partir desses esclarecimentos, terei a oportunidade de observar como eles fazem parte e estão relacionados à maneira pela qual este tipo de relação de comunicação/compartilhamento/*con*vivenciamento pode propiciar a atribuição de sentidos a que estou me referindo. No trecho acima, Bakhtin (2011) apresenta uma particularidade relacionada à identidade que se refere ao fato de a percepção da própria singularidade se dar a partir de uma relação em que se percebe no outro, algo de si, porém como constitutivo de fora, exterior, um excedente, um aspecto de identificação, seja da maneira como for, mas algo que permite identificar estes atributos, sem perder a noção de singularidade. Porém, essa característica de percepção para o excedente de visão, abre as portas para a significação de informações *outras*, não necessariamente expressas por meio de palavras ou codificações previamente estabelecidas. Significações essas que podem estar relacionadas a aspectos sensórios entre os indivíduos quando disponíveis ao contato mútuo.

No momento em que Bakhtin (2011) reflete sobre o excedente de visão, não se expressa apenas em relação a características exteriores facilmente identificáveis como distintas entre os diferentes indivíduos. Este autor expande essas observações para um todo constituinte do ser, relacionando as atividades e ações que constituem as características singulares internas e externas de cada indivíduo, pois, segundo Bakhtin (2011):

> O outro indivíduo está fora e diante de mim não só externa, mas também internamente [...] fora de meu *eu-para-mim* eles são *para mim na existência*, são momentos da existência axiológica do outro. Ao vivenciar fora de mim no outro, os vivenciamentos têm uma exterioridade interior voltada para um no outro (BAKHTIN, 2011, p. 93).

Esse aspecto apresentado por Bakhtin (2011) possibilita a compreensão de que, sob esse ponto de vista, existe uma atividade atribuída à relação entre indivíduos que dá margem a um tipo de vivenciamento, o qual permite identificar informações *nossas*, internas – que *nos* atribuem características de singularidade – assim como certas peculiaridades variantes e nuances destas que podem estar presentes no *outro*. Esse tipo de *con*vivenciamento/comunicação, relação, por meio do excedente de visão, pode ser caracterizada como um dos pontos de apoio de um tipo de relação de significação entre o *eu* e o *outro*, fato esse importante para as discussões da pesquisa aqui proposta, pois estou contextualizando a todo o momento deste texto a relação ator e espectador. No entanto, não podemos confundir esses argumentos pensando serem relativos apenas a situações de mão única, de um olhar unidirecional em relação ao *outro*, há que se perceber a existência de uma dialogicidade[119] nesse processo que se dá em ação contínua. Porém, só consigo percebê-lo dessa maneira, se estiver aberto a tal possibilidade. Nesse sentido, Bakhtin (2011) refere que:

> O vivenciamento axiológico real e concreto do homem no todo [...] é de natureza dupla; *eu* e os *outros* nos movemos em diferentes planos de *visão* e *juízo de valor* [...] e, para que sejamos transferidos para um plano único e singular, eu devo estar axiologicamente fora de minha vida e me aceitar como outro entre outros [...] Só na vida assim percebida, na categoria de *outro*, meu corpo pode tornar-se esteticamente significativo (BAKHTIN, 2011, p. 54).

Quando falo no evento teatral e refiro que a abordagem da discussão permeará aspectos relacionados à corporeidade, também preciso observar que existe um tipo de cognição a partir das relações de corporeidade e que a significação por meio da estética é possível através da relação de vivenciamento entre os corpos, entre as corporeidades[120]. Porém, quando falo em estética, concordo com o que Rancière (2009a, p. 11-12) refere ao dizer que "estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento". Além disso, Rancière (2009a, p. 68) também refere que "o modo estético do pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. É uma ideia do pensamento, ligada a uma ideia da partilha do sensível".

Partilhar o sensível prescinde o estabelecimento de relações afetivas, emocionais, sensíveis, sinestésicas entre os indivíduos. Nesse sentido, sinto a necessidade de esclarecer essa peculiaridade relacionada à estética, salientando que, mesmo que exista sempre uma

[119] Este conceito está relacionado ao que é exposto na Nota 33, na página 35.
[120] O conceito de corporeidade tratado nesse estudo será aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

associação direta desta palavra às artes, o processo de significação por meio da estética não necessita ser exclusivamente relacionado a questões sobre as artes. Por envolver aspectos relacionados ao sensível, também me permito expandir essas reflexões para outros campos por onde o processo de significação esteja sendo direcionado. Entretanto, há a necessidade de se esclarecer bem a diferenciação do termo estética para que ele não seja adicionado meramente a um critério de atribuição de aparência. Sobre esse assunto, Rancière (2009b) refere que:

> A palavra "estética" não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte [...] No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (RANCIÈRE, 2009b, p. 32).

Considero que esse regime específico do sensível esteja relacionado a uma maneira peculiar de se operar os pensamentos, reflexões, cognições, afetos e significações por meio das relações estabelecidas, tendo por base a asserção de aspectos estimulados a partir do contato sensível, estético. Quando falar em questões associando a significação por meio da estética, estou trazendo esse campo de discussão ao patamar ampliado de relações possíveis por meio de percepções que abarcam o sensível. Esse tipo de abordagem foge ao *modus operandi* de outras áreas do conhecimento que focam seus estudos se pautando em características diretas, advindas de percepções objetivas, ligadas à racionalidade apegada a um processo cognitivo que desvincula as características de subjetividade de cada indivíduo. Como esse trabalho também busca refletir sobre questões relacionadas à corporeidade, considero que a abordagem ampliada acerca de aspectos relacionados ao sensível se faz necessária. Nesse sentido, a defesa do processo de significação por meio da estética se configura como sendo uma possibilidade *outra* a esse tipo de compreensão e relação com o mundo. Rancière (2009a) pondera sobre as dinâmicas existentes entre aspectos objetivos e subjetivos, uma vez que muitos estudiosos se fixam apenas em assuntos de ordem material e, desse modo, o pensamento, o sensível, não teriam como apresentar uma materialidade pelo mesmo viés de compreensão como os ligados aos aspectos cognitivo-fisiológicos, por se constituírem de ontologias diferenciadas. Segundo essa perspectiva, Rancière (2009a) refere que:

> Existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino. [...] são *testemunhos* da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível (RANCIÈRE, 2009a, p.10-11).

Com isso, seguirei as reflexões desse trabalho assumindo/adotando/pressupondo a estética como um campo possível de análise relacionada ao processo de significação que transita por espaços *outros* e que, neste caso, trago esse contexto para as análises das relações de corporeidade, do excedente de visão e sobre a relação entre ator e espectador. Todos os argumentos explicados neste capítulo são necessários para a compreensão do conceito de presença cênica[121] dos atores, reflexões estas apresentadas em capítulo posterior e que, também, intencionam demarcar um estilo que escolho para problematizar o próprio conceito de presença cênica. Ao abordar um tipo de cognição, associando a uma percepção corporal, continuo observando o que Bakhtin (2011) refere ao colocar que:

> O corpo do outro é um corpo exterior, cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis que nele são plásticos e picturais [...] O corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo interior é dado ao próprio homem, o corpo exterior é ante dado: ele deve criá-lo com o seu ativismo (BAKHTIN, 2011, p. 47-48).

Nesse momento, as teorias de Bakhtin (2011; 2015) auxiliam a compreender que existem outras categorias relacionadas ao processo de significação que se desenvolvem a partir de perspectivas não fixadas em codificações sistematizadas, normatizadas e/ou expressas por meio de explicações em palavras. Os corpos carreiam essas possibilidades através de outros sistemas e categorias, passíveis de significação a partir do momento em que compreendo as relações existentes sobre excedente de visão entre os indivíduos e os vivenciamentos mútuos quando em contato. Por outro lado, também não posso direcionar as teorias de Bakhtin (2011; 2015) para a incompreensão de suas propostas e situar as relações de identidade, alteridade e significação apenas possíveis quando operacionalizadas fora de *si*, no *outro*. Porém, esse autor deixa claro que, para conhecer o *outro*, o corpo exterior e o nosso excedente de visão, devemos nos colocar em relação, em vivência do momento de maneira ativa, disponível e aberta, em ativismo, em vivenciamento. Segundo Bakhtin (2011):

> Só (permanecendo dentro de mim mesmo) nas categorias cognitivas, éticas e prático-técnicas consigo orientar-me nesse mundo como acontecimento, pôr-lhe ordem na composição material. [...] De dentro da minha consciência participante da existência, o mundo é o objeto do ato, do ato-pensamento, do ato-sentimento, do ato-palavra, do ato-ação (BAKHTIN, 2011, p. 89).

O autor acima citado expõe nesse fragmento um argumento importante de ser salientado, pois ele explicita que, apesar da existência do excedente de visão, os indivíduos

[121] Este conceito está aprofundado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143.

não perdem suas singularidades, suas identidades. Entretanto, ele refere que o indivíduo deve estar em constante ação, se colocar ativamente no processo relacional com o mundo, com a comunicação/vivenciamento, com os outros indivíduos, ou seja, estar no que ele nomeia como sendo um estado de ativismo. Não há uma passividade nessas relações, segundo esse ponto de vista. Por outro lado, esse fragmento também não salienta nenhum aspecto exclusivamente *egóico* do ser. No trecho acima, o autor expressa a importância da consciência de *si*, para que o indivíduo se ponha em relação com o todo e, nesse processo dialógico, possa estar aberto a relações de significação e cognição a partir de *outras* perspectivas.

Bakhtin (2011) desenvolve suas teorias a partir de premissas que demandam uma constante atividade, um ativismo, uma ação dialógica entre os indivíduos, indo além, transbordando a dialogicidade. A necessidade relacional que esse autor refere, auxilia a expandir tais questões para o plano do evento teatral, sustentando o argumento de que, mesmo o espectador se permitindo a compreensão e a identificação com as informações/experiências compartilhadas/comungadas/comunicadas durante esse evento, para que isso ocorra, não haverá uma perda de identidade ou impossibilidade de distanciamento crítico-reflexivo entre as situações apresentadas, pois, segundo Bakhtin (2011):

> Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem, porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Essa explicação é oportuna na medida em que se faz necessário re-enfatizar que os indivíduos jamais deverão perder a consciência de *si* e tampouco de que contenham apenas em *si* todas as informações sobre a sua singularidade. Essa abordagem ressalta que os indivíduos necessitam do contato social, pois fazem parte da constituição e manutenção das relações com os demais, sem haver distinções de valor/importância entre essas relações, enfatizando que cada ente do processo se faz necessário para que o relacional exista e aconteça. No que se refere a um processo de relação em um evento teatral, isso se torna importante de analisar, pois a capacidade de percepção de determinadas características, emoções e vivências que o *outro* lhe está expondo naquele momento pode ser uma das vias passíveis de se compreender o processo de recepção, empatia e, inclusive, de um tipo de cognição e significação que permeiam instâncias *outras* de nossa percepção. Mesmo que o espectador não se identifique com nenhuma das características vivenciadas pela personagem

que está observando ou pela história que está sendo contada naquele momento, será capaz de desenvolver um processo de atribuição de sentidos e significados por intermédio de sensações que perpassam os campos do excedente de visão e do vivenciamento de determinadas questões por meio da sinestesia[122] entre os corpos, conforme exposto anteriormente.

Esse tipo de observação também permite conceber que o processo relacional entre indivíduos não institui a passividade de *um* em relação ao *outro*. Sempre haverá um quesito de ação em ambas as partes, de ativismo, pois essa é uma premissa do excedente de visão. Sobre esse aspecto, Bakhtin (2011) refere que:

> O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim (BAKHTIN, 2011, p. 22-23).

No processo relacional, a percepção de individualidade sempre será resguardada, desde que se tenha a atenção crítica para quais aspectos constituem o *eu* e quais se manifestam por meio da alteridade. Refletir sobre os matizes de alteridade e identidade se faz necessário na medida em que reflito sobre o acontecimento do evento teatral. No entanto, uma interpretação superficial direcionaria essa abordagem apenas para o campo das possibilidades de identificação do espectador com a personagem. Mas, o que desejo salientar – e precisa ficar bastante presente ao longo deste texto – é que o momento de uma contemplação estética/partilha do sensível sempre colocará o indivíduo em contato com possibilidades *outras* para o processo de significação.

Um equívoco comum seria o de direcionar essa reflexão para o viés de que, para que tal relação fosse possível, o indivíduo deveria se perder ou buscar modificar sua identidade a todo o instante, ou se considerar inferior, menos importante ante ao outro. Muito embora algumas percepções diferenciadas e outras reflexões sobre sua existência possam ocorrer em um momento de contato durante o evento teatral, isso não significa uma regra, nem tampouco que não existam outros meios reflexivos para que isso ocorra. Nesse sentido, Bakhtin (2015) reafirma a condição de individualidade, mesmo que se perceba todas as nuances da relação sobre o excedente de visão, ao afirmar que:

> Cada homem é um eu-para-si, mas no acontecimento concreto e singular da vida o *eu*-para-si é apenas um *eu* único, porque todos os demais são outros para mim. E essa posição única e insubstituível no mundo não pode ser revogada através de uma interpretação conceitual generalizante (e abstrativa) (BAKHTIN, 2015, p. 332).

[122] Esse conceito é abordado no Capítulo 9, "DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE", a partir da página 143 e, mais especificamente, a concepção para essa terminologia está explicitada na página 151.

Também considero que os conceitos de Bakhtin (2011; 2015) prescindem que o indivíduo esteja sempre em ação e, justamente essa atividade, ou conforme ele nomeia, esse ativismo, faz com que o indivíduo esteja com seus canais perceptivos atentos a quaisquer tipos de possibilidades significativas e relacionais. Além disso, esse autor possibilita que não sedimentemos nossas reflexões analisando o processo e significação apenas sob pontos de vista encefálico-cognitivos. Refiro isso, pois mesmo que o cérebro seja o órgão responsável pelas reações fisiológico-cognitivas, não devemos reduzir essa compreensão determinando que apenas interpretações relacionadas a uma razão lógica, pautadas por princípios exclusivamente objetivos, sejam as únicas vias de esclarecimento, significação e percepção de que dispomos em nossos corpos.

A subjetividade faz parte da constituição do indivíduo e todas as nuances de como se processa não seguem as mesmas determinações da razão lógica objetiva por serem constituintes ontológicos de origens e funções diferenciadas. Nesse sentido, me permito conceber a percepção de alteridade como uma via para *outros* tipos de significação, os quais são importantes de serem trazidos à tona nesse momento em que discuto sobre essa questão relacionada ao evento teatral e quando penso em um processo de significação que se desenvolve por meio da estética. Mas, para que não haja confusão sobre uma igualdade de identificação entre os indivíduos, Tordorov (2011) salienta um importante argumento ao referir que:

> Meu corpo só se torna um todo se é visto de fora, ou num espelho. [...] O outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos "eu", mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro [...] a linguagem e o pensamento, constitutivos do homem, são necessariamente intersubjetivos (TORDOROV, 2011, p. XXVII).

Esses interstícios relacionais em que se encontram matizes de identificações entre o *eu* e o *outro* expandem a percepção a um plano diferenciado de significação estabelecida em ação de contato entre indivíduos. A concepção do processo por essa via e, também assumindo este como um dos espectros de constituição do sujeito, possibilita desterritorializar atribuições estabelecidas por normatizações objetivas como únicas possíveis na compreensão dessas instâncias do saber. A abertura de nosso olhar para um campo *outro* destes mecanismos permite ampliar a compreensão para uma paisagem de nuances possíveis por meio dos muitos aspectos da alteridade e, justamente por esses motivos, a imersão em caminhos e movimentos mais profundos na percepção dos fatos, assim como de todas as

distinções de níveis ao longo desse processo. Sobre esse argumento, relaciono ao que Bakhtin (2015) refere quando expõe que:

> A sensação excepcional aguda do outro indivíduo como *outro* e do seu *eu* como um *eu* nu pressupõe que todas as definições que revestem o *eu* e o *outro* do corpo concreto-social, bem como todas as variedades dessas definições perderam a sua autoridade e a sua força formativa. [...] O convívio desse *eu* com o *outro* e com os *outros* ocorre imediatamente no terreno das últimas questões, contornando todas as formas intermediárias, imediatas (BAKHTIN, 2015, p. 316).

Esse autor também salienta que a própria constituição do indivíduo como sujeito social necessita de uma prerrogativa relação em ativismo com os *outros*. Nesse sentido, ressalto esse argumento também, com o intuito de destacar que os meios pelos quais a significação pode se desenvolver por intermédio das nuances do excedente de visão auxiliam não apenas em relação a uma assimilação direta sobre identidade, alteridade e todos os planos subjetivos entre esses aspectos, mas também para expandir os diversos níveis de possibilidades que o contato em relação ao *outro* pode viabilizar ao indivíduo. Bakhtin (2015) afirma que a própria consciência de *si* só é possível, caso o indivíduo disponha do outro para que se compreenda, inclusive como singularidade diferenciada deste outro. Sobre esse aspecto, este autor refere que:

> Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes que constituem a autoconsciência são determinados pela relação com outra consciência (com o tu) (BAKHTIN, 2015, p. 322).

Apesar de as discussões de Bakhtin (2011; 2015) se aprofundarem nas relações e necessidades entre identidade e alteridade, não me aprofundarei muito em seus conceitos, pois, aqui nesse trabalho, meus objetivos são outros. Todavia, as elucidações desenvolvidas por Bakhtin (2011; 2015) auxiliam para o preenchimento de lacunas que permaneciam ainda discretas no que se refere ao esclarecimento sobre como considero que os processos de significação possam se desenvolver por vias que assumam e compreendam o processo dialógico de vivenciamento no outro, percebendo o seu corpo axiologicamente. Essas observações são imprescindíveis para entendermos que o processo de relação de atores e espectadores se dá em um *entre*, um plano significativo em que os corpos contêm em si os atributos de significação por meio de um processo de vivenciamento sinestésico resultante do contato estético entre eles. Conforme exposto por Bakhtin (2011; 2015) anteriormente, concebo que os corpos em cena não são algo que se bastam em si, necessitam de um relacionamento com outros em ativismo, surgindo daí reconhecimentos de aspectos que talvez não fossem possíveis por outras vias do conhecimento.

Bakhtin (2015, p. 310) expande suas reflexões para a questão do diálogo entre os indivíduos e esse argumento também me auxilia a pensá-lo no que se refere ao processo de significação que o espectador perfaz em relação ao ator, quando observo que "o diálogo exterior composicionalmente expresso é inseparável do diálogo interior, ou seja, do microdiálogo e, em certo sentido, neste se baseia". Com isso, percebo que não são apenas questões relacionadas aos corpos em si que podem ser apreendidas por um indivíduo em relação ao outro. Mas, também, seus próprios questionamentos, dilemas, conceitos, dúvidas, hesitações e etc., ou seja, sempre haverá um vão, um movimento interno e externo nos próprios indivíduos e nos outros em relação a si mesmos e, esses atributos também fazem parte e são passíveis de reconhecimento e significação, quando em processo de vivenciamento, pois considero que estão presentes na manifestação de corporeidade.

Apesar de, nesse momento, estar enfatizando algumas reflexões mais direcionadas ao processo de recepção teatral, senti a necessidade de trazer essa discussão, pois minha pesquisa paira através e sobre um universo chamado subtexto e, esse entre-lugar, se expressa e é significado por meio de processos nos quais as concepções sobre identidade, alteridade e excedente de visão auxiliam o enlaçamento de alguns pontos que ficariam dispersos e sem a compreensão de como se dão as suas inter-relações. No caso dessa pesquisa, o subtexto se move por um espaço de significação compartilhado por meio do sensível, da estética como via de significação. Entretanto, o contexto em que o trabalho de criação artística dos atores – conforme abordo nesse trabalho - se insere, envolve elementos relacionados ao simbólico, e/ou ao alegórico e/ou ao imaginário e que também podem ser significados pelo espectador. Mas, para chegar à discussão sobre como se desenvolve esse espaço do silêncio em que os subtextos habitam, necessito elucidar algumas pontes que ligam e se movimentam entre algumas questões que precisam ser esclarecidas, antes de compreender esse espaço do silêncio.

8.1. Dramaturgia, significação e o evento teatral

Ao iniciar esta abordagem, dentro deste Capítulo, considero que se faz importante ressaltar que a terminologia "dramaturgia" não está sendo utilizada em meu trabalho de acordo com os sentidos e significações conforme as técnicas literárias de escrita o fazem. Por esse motivo, continuo apresentando neste subitem os argumentos que me fundamentam a propor o termo "dramaturgia" em minha pesquisa.

No entanto, prossigo nesse texto me questionando sobre a maneira como o espectador consegue efetuar a leitura simbólica e/ou alegórica desses aspectos que são dinamizados numa simbiose intrínseca entre imaginário e físico do ator. Essa abordagem seria evidenciada pelo fato de o espectador se colocar na perspectiva de análise do seu "objeto de desejo" naquele momento, no caso, o ator. Durante esse momento de comunhão, penso o acontecimento teatral como um instante de prazer mútuo entre o arrebatamento desse artista e o prazer do espectador, possibilitando que esse último se permita colocar no lugar do outro, consentindo a leitura das informações geradas pela escrita corpórea do ator, conforme foi observado anteriormente sobre as relações que traço com os argumentos propostos por Bakhtin (2011; 2015). Entretanto, aqui, preciso refletir sobre o prisma da dramaturgia, traçando uma breve relação com o que Banana (2010) refere ao citá-la como "um processo de organização e não de controle, pois se trata de um contínuo temporal", sem nunca esquecer o conceito de Barba (2010), exposto anteriormente, sobre o *drama-ergein*, o qual fala sobre o processo de como as ações dos atores devem trabalhar.

Ao assumir o conceito de dramaturgia como uma maneira de organizar/acender as informações/sensações/percepções/experiências e não de controlá-las, estimulando-as para dinamizações atuais/futuras, compreendendo esse procedimento como um contínuo temporal que não precisa se manifestar de maneira linear, estou trazendo essa acepção para o contexto dos trabalhos de treinamentos técnicos diários que os atores desenvolvem para se manterem disponíveis às necessidades cênicas, percebendo que todos esses aspectos emergem, são vivenciados, criados, descobertos, resgatados, reverberados diariamente nos ensaios e treinamentos com vistas a um relacionar-se com. Cada dia de trabalho do ator encontra elementos reelaborados no presente, resgatados das experiências passadas e reorganizados/reestimulados para dinamizações futuras. Essa maneira de re/organizar/reestimular essas experiências, não fixando-as e não determinando-as como as únicas possibilidades para as sensações vivenciadas naquele instante, se refere a uma maneira peculiar de compreender o termo dramaturgia no trabalho que estou abordando, concebendo-o sempre vivo, em ativismo.

Ao dissertar sobre aspectos da dramaturgia cênica, Barba (2006; 2010) pauta suas reflexões em direção ao labor do processo criativo de cada profissional relacionado ao fazer teatral, propondo a dramaturgia do ator como um processo de trabalho e criação diários em que matrizes de sensações, emoções, execuções de movimentos são vivenciadas, dinamizadas, potencializadas, criadas, fazendo parte do próprio dia a dia do ator. Para ele, a

dramaturgia também seria o próprio ato de trabalho diário dos atores. Além disso, esse autor também ressalta os trabalhos dos outros profissionais relacionados à encenação como processos de uma dramaturgia específica em cada área, uma reelaboração de informações conduzidas pela proposta dramatúrgica do encenador, a concepção, conceituando-a como um processo de composição teatral, formada pela interação dos diversos processos criativos ali envolvidos. Obviamente, a visão deste autor sobre um tipo de hierarquia dramatúrgica concedendo ao encenador o espaço no topo desta cadeia, se deve muito ao fato de seus conceitos abordarem a visão do diretor sobre o ator. Refiro isso com o intuito de salientar que, apesar da importante contribuição de Eugenio Barba às teorias e práticas da arte teatral, suas abordagens tendem a se distanciar das vivências do processo criativo dos atores, posto que suas discussões compreendem o todo que envolve a encenação, o seu olhar como encenador/teórico sobre os ofícios do/no teatro.

Desse modo, ressalto que não considero a existência de nenhum tipo hierárquico ao longo do processo criativo dos atores, de e para com seus colegas de trabalho, assim como em relação aos espectadores. Acredito e defendo essas perspectivas como posições diferenciadas de análise, reflexão e situação, sempre inseridas em um profundo processo dialógico-relacional e em ativismo.

Apesar disso, as reflexões de Barba (2006; 2010) fornecem importantes subsídios que posso adaptar à proposta de dramaturgia que desejo aqui apresentar. Mesmo discutindo acerca de suas inquietações enquanto encenador e sobre as observações de seus atores trabalhando, esse autor estabeleceu reflexões que exponho aqui no intuito de colaborarem na criação do que considero como dramaturgia para o meu trabalho:

> A minha dramaturgia era uma técnica para plasmar, fundir, multiplicar e, dessa forma, *subverter* as relações que iam aflorando durante os ensaios. [...] Era um uso muito pessoal e subjetivo do termo dramaturgia, e designava a parte do trabalho em que eu estava sozinho. [...] era graças e esse "terremoto" que eu conseguia identificar fios imprevistos e entrelaçá-los em relações que eram caracterizadas por ambiguidade e densidade. [...] Dramaturgia, nesse sentido, era a criação de uma complexa rede de fios no lugar de simples relações. Era também um modo de pensar. Era uma propensão a desenlaçar com total liberdade um processo de associações e a misturar, de forma consciente e acidental, fatos e componentes pré-estabelecidos para desconfigurá-los, torná-los estranhos [...] era obrigado a identificar uma nova coerência e a transmiti-la, sensorialmente, ao espectador [...] (BARBA, 2010, p. 41).

A perspectiva de Barba (2010) está relacionada ao seu olhar de encenador sobre a obra. Mas, de suas concepções sobre o termo dramaturgia, saliento a noção de que dramaturgia está relacionada a um processo criativo com múltiplas camadas de informações/experiências/sinestesias que são re/organizadas e re/elaboradas constantemente,

estando sempre abertas para novos direcionamentos. Nesse sentido, dramaturgia é um tipo de maneira de se estabelecer relações, elaborá-las, perceber possíveis sentidos, significados e sensações.

Além disso, percebo a dramaturgia como um modo de se relacionar com determinados contextos, limites e campos de possibilidade (VELLOSO, 2010). Refiro isso, pois há momentos em que a técnica da interpretação do ator invade terrenos outros e não há como fugir dela (AZEVEDO, 2009). A dramaturgia, aqui, se refere a uma maneira de relacionar contextos e experiências expostas através/por meio do corpo e voz do ator e, assim, considerar esse processo como potencializador de significação. Aleixo (2008, p. 38) refere que "todos os processos de criação passam, inicialmente, pela sensação criativa do criador", sensação essa que amplio e trago a este trabalho incluindo-a a todos os elementos sinestésicos a que o ator se permite trabalhar com e por meio das relações de corporeidade, os quais fornecem subsídios constituintes a esse processo de dramaturgia.

Para além disso, quando já se pensa no evento teatral, incluindo o espectador nesse momento, considero que ele - o espectador - ao se deparar com o imaginário fora de lugar, ou, como também digo, sob uma *outra* forma de percebê-lo, uma vez que está inscrito/latente/vivo/incandescente no corpo do ator e dinamizado com a sua imaginação, com sua sinestesia, passa a perceber o imaginário fora desse lugar, se desviando sem cessar por meio de sua relação com o outro, para reconhecer nessa interação o que Fungati (2007) considera como sendo tanto uma familiar estranheza, quanto uma estranha familiaridade. Nesse sentido, acredito que aí está presente mais uma nuance de relação crítico-reflexiva de percepção estética que se dá em função das relações/vivenciamentos de/em corporeidades.

O que torna esse reconhecimento possível pressupõe a figuração do passado e do presente, de um passado ainda presente, constantemente operacionalizados pelo desenvolvimento do trabalho físico do ator em cena e das percepções de vivenciamento mútuo entre ambos naquele instante, um vivenciamento em ativismo durante o evento teatral. Essa situação poderá estar relacionada com a aproximação semiológica dessa relação em constante variação, a vivenciamentos de significações não linearmente postos/estabelecidos, um espargir potenciais de significação em fragmentos dispersos como que em uma constelação de possibilidades, contendo, cada um deles, muitos sentidos/significados/sensações/experiências a serem desveladas. Apesar dessa dispersão, não há um caos desorganizado, pois se esta tratando de um processo de elaboração, de uma

dramaturgia que se manifesta e se desenvolve de maneira não linearmente normatizada pelas vias tradicionais do que é concebido como processo cognitivo-significativo.

O espectador assiste/experiencia a história dos personagens em cena e se permite ser afetado pela (i)realidade cênica. Sobre esse aspecto, Parret (1996, p.63) diz que "O real é aquilo que se faz sentir, também o real é corporal. E, por conseguinte, a sensação está no choque dos corpos: corpo-do-mundo, corpo-em-vida. Ora, a relação imediata de um corpo com um outro corpo é o contato". Sobre esse aspecto, saliento o que Bakhtin (2011) refere ao dizer que:

> As fronteiras são vivenciadas de maneiras essencialmente diferentes: por dentro, na auto consciência e por fora no vivenciamento estético do outro [...] É esse encontro de dois movimentos na superfície do homem que dá consistência às suas fronteiras axiológicas, que acende a centelha do valor estético (BAKHTIN, 2011, p. 83).

As maneiras como os atores organizam e elaboram suas ações em cena viabilizam possibilidades *outras* para a significação dessas informações/experiências em um espaço diferenciado, não objetivo, direto, em que exista a separação entre instâncias, conceitos, percepções, identidades e alteridades. Existem fronteiras e interstícios em que esses universos se hibridizam, oportunizando *outros* tipos de percepções. Entretanto, conforme dito anteriormente, não há passividade nessa relação, nem anulação de ação de um ante o próximo, ambos devem se dispor ao acontecimento e ao vivenciamento. Sobre esse assunto, relaciono o que Bakhtin (2011) refere ao dizer que:

> O ativismo estético opera o tempo todo nas fronteiras (a forma é uma fronteira) da vida vivenciada, *do interior*, ali onde essa vida está voltada *para fora*, adiante ela termina e começa outra, na qual se encontra, inacessível a ela mesma, a esfera de ativismo do outro (BAKHTIN, 2011, p. 78).

Bakhtin (2011) fala em uma instância de ação necessária entre os indivíduos para que possam *se* perceber e perceber o *outro*, considero que essa ação seria um requisito necessário para o processamento das relações de significação. Nesse sentido, enlaço essa condição com o conceito de dramaturgia que estou defendendo aqui, o qual parte de um pressuposto relacionado a um *modus* de elaboração de ações, sejam elas físicas, emocionais, sensoriais e/ou intelectuais. Compreender a abordagem por essa perspectiva me conduz à percepção de esse direcionamento de trabalho dramatúrgico propiciar o tipo de processo de significação sugerido pela relação que traço com o que foi exposto por Bakhtin (2011), mesmo que as teorias desse autor estejam propondo discussões em outro contexto reflexivo. Mas, basta apenas ao ator elaborar seu processo de trabalho segundo esse tipo de concepção de dramaturgia para que o espectador possa ser tocado pela obra durante o evento teatral?

Se a resposta fosse unicamente “sim”, estaria analisando o processo de excedente de visão de maneira muito superficial. Para que essa relação entre ator e espectador seja potencializada com o direcionamento da efetivação dos processos de significação, há de se haver uma relação de empatia entre ambos. Essa empatia está inserida por entre os matizes de identificação relacional através do intermédio das percepções dos corpos, no que se refere ao excedente de visão, conforme já exposto anteriormente. Essa peculiaridade não impede que exista um distanciamento crítico entre os indivíduos. Sobre esse aspecto, associo o que Bakhtin (2011) refere ao expor que:

> Pode-se dizer que a simpatia é a condição da empatia; para que comecemos a vivenciar empaticamente com alguém, essa pessoa deve se tornar simpática para nós [...] A empatia simpática com a vida da personagem é o seu vivenciamento em forma totalmente diferente em que essa vida foi ou poderia ter sido vivenciada pelo seu próprio sujeito (BAKHTIN, 2011, p. 75).

O processo reflexivo desenvolvido durante esse momento de contato também possibilita o estímulo a um certo tipo de imaginário no espectador. Capacidade esta que amplia a nuance de percepção deste processo de significação a um patamar que consegue ir um pouco mais além e subjetivar a própria *persona* do ator, para, sem esquecer de concebê-la enquanto instância de existência, agregar a existência de um novo ente - a personagem - potencializando outros horizontes significativos.

Entretanto, há de se estar sempre disposto ao ativismo desse momento, estando alerta e perceptivo a todos os acontecimentos durante essa relação/comunhão/vivenciamento. Ainda sobre esse assunto, considero o que Bakhtin (2011) refere, ao expor que:

> O vivenciamento empático da vida ou a empatia com ela é simplesmente o seu vivenciamento [...] A arte me dá a possibilidade de vivenciar, em vez de uma, várias vidas e assim enriquecer a experiência de minha vida real, comungar de dentro com outra vida em prol desta, em prol de sua significação vital (BAKHTIN, 2011, p. 74).

Este tipo de vivenciamento, ocorrido ao longo do contato estético, propicia o alargamento reflexivo dos indivíduos sobre si, suas relações interpessoais, com o mundo que as cerca, além de estimular um tipo de processo de significação em que suas existências passam a ter seus papeis apreensíveis e representativos em sociedade. A partir de um momento de vivenciamento estético por meio da arte, se chega ao processo de significação, carreado pelo excedente de visão. Associando essas concepções à observância do trabalho desempenhado pelo ator por meio de um processo de dramaturgia, conforme venho apresentando nesse trabalho, me permite compreendê-lo como outro potente veículo de significação entre indivíduos. Em relação a esse argumento, exponho o que Bakhtin (2011) refere ao dizer que:

> O trabalho do autor-diretor-espectador executado pelo ator, resume-se à criação de uma forma puramente expressiva como via da realização possivelmente plena e pura da empatia – auto vivenciamento; o valor propriamente estético só se realiza depois da encarnação, no vivenciamento da vida da personagem pelo ator como sua própria vida e aqui o espectador deve fundir-se com o ator com o auxílio da forma expressiva (BAKHTIN, 2011, p. 72).

Obviamente que alguns termos utilizados por Bakhtin (2011) no trecho acima são contestáveis, segundo alguns aspectos ontológicos dos processos criativos realizados por atores. Porém, estes argumentos auxiliam à percepção do intrincado ativismo de relacionamento/vivenciamento entre ator e espectador. Além disso, esse autor também refere que:

> De igual maneira, esse ou aquele vivenciamento interior e o todo da vida interior podem ser experimentados concretamente – percebidos internamente – seja categoria do *eu-para-mim seja na categoria* do *outro-para-mim*, isto é, como meu vivenciamento ou como meu vivenciamento desse outro indivíduo-único e determinado (BAKHTIN, 2011, p. 22).

Aqui, reside um importante dado sobre como considero mais um dos liames dos caminhos que levam ao estabelecimento do processo de significação entre ator e espectador, segundo a via defendida nesse trabalho e exposta ao longo desse texto. Essa relação de comunicação/compartilhamento/experiência/comunhão esclarece que, por meio do vivenciamento estético, se estabelecem canais *outros* para a significação, propiciando, inclusive, o acionamento e estímulo a aspectos relacionados ao sensorial. Desse modo, acredito que a sinestesia se configure como um *outro* horizonte, ou uma *outra fronteira* ao processo de significação.

O exercício de percepção para esse aspecto estabelece um forte vínculo com o excedente de visão. No entanto, ele mesmo não se fecha em si para a existência de outras vias do significar, pois, conforme Bakhtin (2011, p. 23): "As ações de contemplação que decorrem do excedente de visão externa e interna do outro indivíduo, também são ações puramente estéticas. O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor".

Entretanto, ainda existe a necessidade de buscar um potencializador a mais desses atributos e que está profundamente relacionado ao tipo de ativismo explicitado anteriormente. Assim como falei sobre os matizes do processo de significação em relação a esses pontos de vista e sobre como os atores, pensando seus trabalhos em acordo com uma concepção de dramaturgia - conforme exposta aqui nesse estudo – considero que para os atores poderem estabelecer ações de trabalho que potencializem essas percepções, há a necessidade de

compreender os pormenores sobre como associo esses princípios à corporeidade do ator. Mas, o que vem a ser a corporeidade pensada no trabalho criativo do ator?

9. DRAMATURGIA DA CORPOREIDADE

Para iniciar este Capítulo, volto a salientar que o termo dramaturgia que assumo nesse trabalho não se refere a um estilo de escrita literária. Logo a seguir, continuarei apresentando o caminho para a conceituação de dramaturgia aqui adotada, uma vez que esta terminologia é empregada neste estudo, em relação à corporeidade e suas peculiaridades nas artes cênicas.

Acredito que a concepção de corporeidade, na perspectiva do teatro contemporâneo, seja fundamental para uma percepção mais ampliada da produção teatral, pois esse seria o aspecto diferencial que agiria como mola propulsora no intuito de fazer com que o espectador sinta a necessidade de buscar o contato com esse tipo de evento artístico. Sob esse prisma, apesar de o termo corporeidade ser bastante empregado, não há uma via fixa de conceituação para esse vocábulo (SCORSOLINI-COMIN; AMORIN, 2008). Contudo, com o intuito de ir tecendo as relações sobre conceitos associados a essa terminologia, referencio o trabalho de Polak (1997), ao propor que a corporeidade possa ser compreendida como:

> Mais que a materialidade do corpo, que o somatório de suas partes, é o contido em todas as dimensões humanas; não é algo objetivo, pronto e acabado, mas um processo contínuo de redefinições; é o resgate do corpo; é o deixar fluir, falar, viver, escutar, permitir ao corpo ser o ator principal, é vê-lo em sua dimensão realmente humana. Corporeidade é o existir, é a minha, a sua, é a nossa história (POLAK, 1997, p.37).

Segundo esse ponto de vista, observo que corporeidade pode se referir a questões relacionadas aos aspectos sensoriais, expressivos, afetivos, subjetivos, emotivos, vivenciados em nossos corpos. A corporeidade funciona como um elo de significação de elementos não-objetivos e objetivos por meio de suas inter-relações significadas em nossos corpos. Assim, em face dessa maneira pela qual nos relacionamos com o nosso corpo e, a partir disso, com o mundo, agrego esses conceitos no intuito de transpô-los para o território do corpo em cena. Considerando o corpo como esse espaço sensorial, Aleixo (2008) diz que:

> A sensação é apenas o caminho, a condição, a passagem para uma consciência plena da realidade, realidade que é corpo, elo de ligação com o "superconsciente", este lugar onde a essência da arte e a fonte principal da criatividade se ocultam. [...] A sensação é, neste caso, um plano de realidade, de uma realidade corporal, o estar no mundo, sentindo-o, tocando-o e sendo tocado por ele. A sensação como evidência tangível do sensorial (ALEIXO, 2008, p. 40-41).

As relações estabelecidas pelos atores com a plateia durante o evento teatral podem suscitar uma infinidade de sensações, possibilidades de diálogo e trocas/compartilhamentos de experiências/informações/vivenciamentos/afetos. Na contemporaneidade, muitos espetáculos de teatro optaram por abandonar a utilização de um texto advindo de uma dramaturgia literária, passando a utilizar outras formas de texto associadas à dinamização

corporal, vocal e até mesmo de recursos tecnológicos (LEHMANN, 2007; KEEFE; MURRAY, 2007; MURRAY; KEEFE, 2007; KERSHAW; NICHOLSON, 2011; PARKER-STARBUCK; MOCK, 2011; CREMONA, 2004). Entretanto, independentemente da opção estética de cada peça/obra, a comunicação, o entretenimento e a exposição/transmissão/compartilhamento/comunhão de experiências/informações/afetos, reflexões, vivenciamentos e sensações durante esse evento devem ocorrer de maneira eficiente. Nesse sentido, Bakhtin (2011, p.23) auxilia a compreensão dos passos que me guiam a esse processo ao expor que "o primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele".

Essa aproximação relacional entre os indivíduos potencializa os aspectos de significação das informações evidenciadas do *outro*. Porém, antes desse processo de recepção, há o trabalho criativo do ator em seus momentos de ensaios e preparações para o evento teatral. Neste período, o ator deve buscar relacionar-se com o seu universo interior, com a sua corporeidade no intuito de, ao entregar-se ao vivenciamento dela, permitir que essas relações possam ser expandidas e, assim, tocar ao espectador, comungar com ele as sinestesias do momento. Aprofundar-se nesse auto vivenciamento das sensações conduz ao autoconhecimento e a seu direcionamento sinestésico para a cena. Trabalhar assim, significa ao ator potencializar-se sinestesicamente para que os muitos elementos dinamizantes de suas experiências em corporeidade possam ser catalisados em compartilhamentos de vivenciamentos com o espectador, o qual as significará por via do excedente de visão. Para tanto, exponho uma argumentação importante de Bakhtin (2011) sob o ponto de vista de mais um liame que estabeleço entre os conceitos de excedente de visão e o processo de significação por meio das relações de/em corporeidade, referindo que:

> Minha imagem externa, isto é, todos os elementos expressivos do meu corpo, sem exceção, é vivenciada de dentro por mim; é apenas sob a forma de extratos, de fragmentos dispersos, que se agitam nas cordas da autossensação interna; [...] só a nossa autossensação resolve a questão [...] eu me encontro numa espécie de fronteira do mundo que vejo. [...] Eu não vejo a mim mesmo, eu me vivencio de dentro (BAKHTIN, 2011, p. 26).

Ressalto esses aspectos, pois eles estão relacionados à maneira como defendo o processo criativo dos atores no trabalho aqui apresentado, permeando o conceito de corporeidade como uma relação aprofundada com os seus próprios corpos, suas corporeidades. Vivenciar-se de dentro não significa sedimentar os pensamentos em um trabalho de ator atrelado a aspectos psicológicos *seus* e pretéritos. Embora não exclua essas

possibilidades nesta proposta, não paro a discussão aqui, desviando o foco para um olhar simplista e determinador de apenas um tipo de técnica/abordagem de atuação para atores.

No caso do fragmento de citação acima mencionado, o ressalve que faço se refere ao fato de que o vivenciamento interno se expressa na imagem externa, havendo um espaço fronteiriço por onde a percepção de tais aspectos se torna possível. Um espaço *por-entre* o silêncio, compartilhado pelo sensível, significado por meio do estésico. O mergulho no vivenciamento interno auxilia na efetivação do processo de significação por meio da corporeidade. O ator que se entrega a esse tipo de abordagem técnica particular, exercitando, em primeiro lugar seus matizes sinestésicos interiores para, posteriormente, potencializá-los à cena, o faz em um desenrolar que não o impede do distanciamento crítico em relação a cada fragmento interno vivenciado.

Esse tipo de abordagem pode parecer simples de ser realizado ou como etapas fáceis de um trabalho criativo. Porém, justamente por envolverem relações que partem e se desenvolvem por meio da/na corporeidade, a evidenciação desses elementos não segue uma via de objetividade racionalista e linear. Há que se abrir a percepção às subjetividades internas para aprender a dinamizá-las quando em cena e, nesse processo, poder efetuar a relação estética com o outro. Todos esses procedimentos se desenrolam de maneira paulatina, de acordo com os vivenciamentos de cada indivíduo. Sobre esse assunto, relaciono o que Bakhtin (2011) refere ao dizer que:

> Minha imagem visualmente expressa começa, em tons vacilantes, a definir-se ao lado de minha pessoa vivenciada por dentro, destaca-se apenas levemente da minha autossensação interna em um sentido adiante de mim e desvia-se um pouco para um lado, como um baixo-relevo, separa-se do plano da autossensação interna sem desligar-se plenamente dela; é como se eu me desdobrasse um pouco, mas não me desintegra-se definitivamente: o cordão umbilical da autossensação irá ligar minha imagem externa ao meu vivenciamento interior de mim mesmo (BAKHTIN, 2011, p. 28).

O que Bakhtin (2011) chama de vivenciamento interno, eu amplio e relaciono com o conceito de corporeidade, conforme estou desenvolvendo nesse trabalho. Também se faz importante salientar que este autor desenvolve suas reflexões colocando os processos relacionais como elementos dotados de um ativismo constante, ou seja, os indivíduos, as relações, os vivenciamentos internos e externos estão sempre ocorrendo e necessitam dessas movimentações incessantes para que não nos percamos enquanto indivíduos em relações sociais. Esse autor apresenta um importante dado sobre um entre-lugar relacionado aos vivenciamentos internos e externos, apresentando-o como um possível espaço de

subjetivação onde o processo de significação se potencializaria. Sobre isso, Bakhtin (2011) expõe que:

> Entre minha autossensação interna [...] e minha imagem externamente expressa, há uma espécie de tela transparente, de tela da possível relação volitivo-emocional do outro na minha manifestação externa. [...] e olhando através dessa tela da alma do outro, reduzida ao meio, eu vivifico e incorporo a minha imagem externa ao mundo (BAKHTIN, 2011, p. 29).

A tela referida por Bakhtin (2011) estaria no espectro de nuances de desenvolvimento do processo de excedente de visão. Nesse sentido, vou um pouco mais além da abordagem desse autor e considero que as maneiras como os indivíduos se relacionam com suas corporeidades, compreendendo-as como um amplo *corpus* sinestésico, poderiam espargir diferentes possibilidades de significação desses vivenciamentos. A peculiaridade do vivenciamento de corporeidade ressalta a importância dessa abordagem ao trabalho dos atores, porém, também por se tratarem de processos que ocorrem por meio de corporeidades, não podemos deixar de expandir essas observações para as relações entre indivíduos de um modo geral. O meu *locus* de discussão se foca no trabalho de atores, pois os meios que discuto nesse trabalho sobre como esses profissionais podem desenvolver seus trabalhos, servem de disparadores de possibilidades reflexivas para compreendermos um *outro modus* de se operar os processos de significação entre indivíduos em quaisquer situações. Aqui, se expressa um tipo de espectro cognitivo-afetivo e significativo que se desenvolve por meio da corporeidade. Relaciono esse aspecto ao que Bakhtin (2011), refere ao dizer que:

> Trata-se precisamente de me traduzir da linguagem interna para a linguagem da expressividade externa e entrelaçar-me inteiramente, sem reservas, com o tecido plástico-pictural único da vida enquanto homem entre outros homens, enquanto personagem entre outras personagens. [...] A objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro (BAKHTIN, 2011, p. 29).

A busca que os atores desenvolvem pelo conhecimento de suas auto sensações, perpassando um intenso relacionamento com sua corporeidade, fundamenta essa perspectiva do campo da alteridade como a via de acesso à significação das informações dinamizadas naquele instante. Entretanto, o ator não desenvolve seus trabalhos exclusivamente em um ato solipsístico. As percepções externas e as relações com o entorno fornecem subsídios de igual importância ao universo interior. Nessa discussão, separo ambas as instâncias apenas por um caráter de didática textual. Porém, re-enfatizo que não devemos esquecer que tais processos se dão de maneira contínua, simultânea e incessante, o que requer um elevado grau de

atenção do ator as suas relações de corporeidade. Sobre a relação com o entorno, associo o que Bakhtin (2011) refere ao dizer que:

> Para verificar a minha realidade eu devo traduzir minha imagem externa para a linguagem das autossensações interiores. [...] Devo vivenciar de dentro todo fragmento externamente dado do meu corpo, e só por esse meio ele pode ser incorporado a mim, à minha unidade singular. [...] O visível apenas completa o vivenciável de dentro (BAKHTIN, 2011, p. 40).

Apesar de o autor referido acima expor as identificações de alteridade e identidade como exclusivas e somente operacionalizadas quando os indivíduos estão em relação mútua, no caso do trabalho criativo dos atores, considero que esses aspectos podem se desenvolver em separado, uma vez que há uma elaboração de informações/experiências para a criação de uma personagem, ou apenas para a potencialização e estímulo à percepção dos elementos sinestésicos individuais do ator. Desenvolvendo seu trabalho dessa maneira, o ator aprende a dinamizar seus universos interiores e exteriores para que eles possam se coadunar em um todo existencial verossimilhante ao espectador. No que se refere às relações internas e externas com o corpo, Bakhtin (2011) expõe que:

> O corpo interior – meu corpo enquanto elemento de minha auto-consciência – é um conjunto de sensações orgânicas interiores, de necessidades e desejos reunidos em torno de um centro interior. [...] Não posso reagir de forma imediata ao meu corpo exterior: todos os tons volitivo-emocionais diretos, que em mim estão ligados ao corpo dizem respeito ao seu estado interior e às suas possibilidades (BAKHTIN, 2011, p. 44).

Essa observação apresentada acima corrobora para ampliar a percepção que considero sobre as relações de corporeidade, evidenciando que se tratam de aspectos que se relacionam com o emocional, o afetivo, o cognitivo e o volitivo. O ator motiva tais elementos por meio de um processo de dramaturgia da corporeidade, o qual está sendo desenvolvido neste trabalho. Nesse texto, torno a re-enfatizar a importância de lembrar que, embora eu esteja enfocando o trabalho artístico de profissionais das artes cênicas, ao falar sobre corporeidade e as maneiras pelas quais ela se processa e se desenvolve em relações para consigo e com o outro, também estou considerando suas possibilidades para com quaisquer tipos de relações entre indivíduos em distintos contextos. Outro argumento apresentado por Bakhtin (2011) e que relaciono para que não se encarcere o trabalho criativo dos atores em um tipo de solipsismo diz que:

> Para compreender essa diversidade de valores do corpo no auto vivenciamento e no vivenciamento do outro, deve-se visar a uma imagem conjunta de sua vida o quanto possível completa, concreta e repleta de tom volitivo-emocional, mas sim o intuito de transmiti-la ao outro, de personificá-la para o outro (BAKHTIN, 2011, p. 55).

Nesse sentido, a constante relação e o ativismo incessante com os vivenciamentos internos e externos potencializam a percepção *entre-indivíduos*. Esse tipo de percepção surge em meio a um entre-lugar não traduzível por meio de uma evidenciação textualizada ou ilustrativa. A dramaturgia da corporeidade se expressa nesse entre-lugar, entre-espaço do silêncio, carreador de sinestesias significadas por meio das relações em excedente de visão estético. A concepção de assumir esse entre-lugar como mais uma ampliação espacial para o processo de significação, possibilita a inserção de um tipo de aspecto subtextual e importante enquanto instância constituinte dos processos de significação, identidade e alteridade: o inconsciente estético. Segundo Rancière (2009a):

> O inconsciente estético se manifesta na polaridade dessa dupla cena da palavra muda: de um lado a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa toda força sobre essa literatura do inconsciente (RANCIÈRE, 2009a, p. 41).

Rancière (2009a) desenvolve suas reflexões a partir de uma leitura freudiana sobre o inconsciente, também enfatizando questões em relação a aspectos que envolvem um modo de significar por meio da estética. Apesar de, em suas abordagens, esse autor relacionar a escrita ao corpo sob o nível de uma dramaturgia do corpo - uma vez que esse não é o seu foco de discussões -, ainda assim, considero importante frisar suas observações, pois elas indicam um caminho para as relações que traço com o *modus* de se desenvolver da corporeidade. O inconsciente estético se abre para um universo que envolve - porém vai além da - relação com a expressividade corporal e do que está se transmitindo por meio desse relacionar-se *com*. O inconsciente estético abarca importantes percepções e reflexões habitantes de um espaço *de* e *em* silêncio, que não necessita estritamente de uma expressividade traduzível em palavras ou movimentações, mas que requer um *modus* de comunicar-se por meios estésico-estéticos.

Considero, amplio e estipulo a relação de que Rancière (2009a), ao referir a palavra anônima e ao corpo fantasmagórico, me dá margem para transpor a observação de que o inconsciente estético abrigaria aspectos relacionados a um tipo de busca interior e expressividade de um olhar para si, como o abordado no Butoh sobre o fantasma, no qual ante a um enfrentamento trágico nietszchiano e uma melancolia benjaminiana, a sombra schopenhaueriana se diferiria de um solipsismo egóico por serem enfrentamentos reflexivos que partem de um tipo de olhar profundo de mundo que está em constante passar pelas suas

entranhas, um adentrar às sombras, às instâncias que não pairam pelas superfícies, não tendo medo de possíveis enfrentamentos pelos campos límbicos, viajando pelo entorno de nossas sombras, no intuito de percebê-lo, perceber-se e, assim, evidenciar uma significação de *habitat* particular em relação à essência de encontro com o belo, como um mergulhar, misturando-se com/em afetividades.

A relação que perfaço aqui surge para ressaltar que esse processo não pertence a estratos simples, diretivos, objetivos de associação pautada em um tipo de racionalidade linear. Por esse motivo, assumi-los e agregá-los como pertencentes ao universo reflexivo que considero para essa instância do significar podem ser de difícil aceitação, de desmoronamento de alicerces pensadamente seguros em fundação cognitivo-fisiológica apartada de acepções relativas ao inconsciente. Entretanto, ao ampliar as liberdades de voo sobre esse campo do conhecimento, tenho a oportunidade de pairar por sobre *outros* ares e desfrutar aromas reflexivos ainda não degustados por aqueles que não se permitem o bater de asas. Nesse sentido, acredito que o inconsciente estético visto com esse enfoque, agrega mais elementos para expandir a compreensão sobre as relações que estou estabelecendo por meio de uma percepção ampliada do conceito de excedente de visão, abrindo outras possibilidades para a reflexão sobre o processo de significação por meio da estética e tendo a corporeidade como um importante ente deste acontecimento.

Embora essas questões estejam relacionadas a quaisquer tipos de relações entre indivíduos e da adaptação desta observação sobre o processo de significação se permitir a quaisquer instâncias relacionais, no que concerne à relação entre ator e espectador, a observância do inconsciente estético me faz dar um passo a mais em direção ontológica ao que fora referido anteriormente sobre empatia. Porém, por se tratarem de aspectos relacionados a percepções e sensações, os meios pelos quais são significadas se diferem de outros pontos de vista que versem sobre peculiaridades mais objetivas e diretas nas relações entre indivíduos. Por esse motivo, suas explicações e compreensões se desenvolvem por meio de áreas do conhecimento distintas. Sobre esse assunto, ainda relaciono o que Bakhtin (2011) refere ao dizer que:

> O corpo exterior do homem é dado, suas fronteiras exteriores e seu mundo são dados (na concretude *extraestética* da vida), são um elemento indispensável e insuperável da concretude da existência, daí que necessitam de recepção estética, de recriação, elaboração e justificação, é o que se faz por todos os meios de que a arte dispõe: cores, linhas, volumes, palavras, sons...(BAKHTIN, 2011, p.86-87).

O re-elaborar de informações advindas de momentos de contato estético perfazem processos *outros* do saber. Apesar de a citação acima situar os argumentos relacionando-os a

linguagens artísticas que poderiam ser determinadas pelas artes visuais, literatura e música, ao considerar a estética de maneira ampliada, parto desse autor para me possibilitar a propor que as reflexões desenvolvidas em sua obra possam ser expandidas para outras linguagens artísticas, como por exemplo, para as artes cênicas. Nesse trecho, fica evidente o argumento de que, para *com*partilhar o sensível, estabelecer a relação/vivenciamento estética, há necessidade de que os elementos concretos da vida sejam reelaborados, assumindo *outros* sentidos, existências pulsantes por meio da estética. Além disso, ao desenvolver esse argumento, Bakhtin (2011) me da subsídios para refletir sobre o fato de que, apesar de o corpo ser formado por um caráter concreto e material, suas relações e significações do que se vivencia nele e por através dele se situam em um espaço fronteiriço, no qual a estética funcionaria como um *modus* de elaboração dessas informações/experiências.

Quando proponho essa argumentação para o plano do teatro, há que se pensar que a criação de personagens estabelece um tipo de composição para o ator em que outros contextos são vivenciados dentro de si para, daí, então, serem comunicados/experienciados/*com*partilhados aos espectadores, como se o ator dinamizasse um tipo de inconsciente estético, de subtexto relacionado a sua personagem. O ator funcionaria como um intermediário, navegando por entre espaços da realidade e do encantamento. Bakhtin (2011) me oferece elementos para refletir sobre esse assunto discutindo sobre o plano das consciências ao referir que:

> O conteúdo (aquilo que se *insere* na personagem, sua vida de dentro) e a forma não se justificam nem se explicam no plano de uma consciência, mas tão somente nas fronteiras de duas consciências; nas fronteiras do corpo realizam-se o encontro e a dádiva artística da forma (BAKHTIN, 2011, p. 88).

O trabalho dos atores se processa em um amplo espectro de campos de consciência e elaboração de informações/experiências/vivenciamentos, significadas por distintos meios pelo espectador. Nesse sentido, as reflexões advindas da análise desses acontecimentos artísticos, possibilitam ampliar ainda mais as percepções sobre o excedente de visão, tendo em vista que o ator, por meio de sua arte, do seu processo criativo, além de desenvolver um tipo de relação com o espectador, o faz também com a personagem que está criando/vivenciando naquele instante. As relações do espectador com a personagem são mais um matiz desse processo. Sobre as maneiras pelas quais os atores desenvolvem suas atividades, Bakhtin (2011) acrescenta que:

> No trabalho criativo do ator todos esses elementos isolados de modo abstrato se entrelaçam e, neste sentido, sua interpretação é um acontecimento estético concreto, vivo, [...] mas durante a interpretação o centro de gravidade se transfere para o vivenciamento interior da própria personagem como pessoa, como sujeito da vida,

> isto é, para a matéria extra-estética que antes ele mesmo enformara (BAKHTIN, 2011, p. 71).

A proposta que apresento aqui propõe estabelecer os princípios que indicam caminhos sobre como se dá o processo de relação do ator com sua corporeidade e sobre como há uma interação desses aspectos com o espectador, mesmo que o foco desse trabalho não seja a teoria da recepção teatral por si própria. Por se tratarem de especificidades relativas ao sensorial, relações que se dão *entre* corpos, inconsciente estético e a significação desses aspectos pelos indivíduos envolvidos nesse processo de comunhão/compartilhamento, necessito expor o que Barba (2010) refere ao dizer que:

> O movimento de qualquer pessoa põe em jogo a experiência do mesmo movimento por parte do seu observador. A informação visual gera, no espectador, uma participação cinestésica. A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros. Isso quer dizer que as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador até uma distância de dez metros. [...] O visível e o cinestésico são indissociáveis: aquilo que o espectador vê produz nele uma reação física, a qual, sem que ele saiba, influencia sua interpretação sobre o que vê. Essa relação entre dinamismo do ator/dançarino e dinamismo do espectador também é chamada de "empatia cinestésica" (BARBA, 2010, p. 57).

A noção de empatia cinestésica é muito importante para que se possa continuar lendo esse texto e compreender a relação do conceito que proponho com a sua característica de gerar significação no outro que está diante de si. Porém, preciso referir a diferença entre os termos cinestesia e sinestesia. O primeiro se refere às sensações provenientes de relações musculares, corporais e de movimentos, já o segundo compreende um conjunto geral de percepções e sensações interligadas por todos processos sensoriais. Em minha proposta, fundo todos esses aspectos e, quando for refletir sobre as peculiaridades relativas aos elementos que se relacionam ao sensorial, utilizarei terminologias variantes de sinestesia, pois acredito que, desse modo, estarei oportunizando uma visão mais ampla ao leitor sobre como o sistema sensorial/afetivo/emocional/volitivo influi no processo de significação.

Na citação de Barba (2010) referida acima, fica claro um tipo de relação de significação entre ator e espectador, porém o que faltava para a compreensão ampliada desse processo foi abordado a partir das relações que proponho associando os conceitos de Bakhtin (2011; 2015) e Rancière (2009a), conforme exposto anteriormente. Mas, para chegar mais um pouco nessas relações, tenho ainda que adentrar no como se dão as etapas desse processo de composição a que me refiro.

9.1. Dramaturgia da corporeidade, subtexto, excedente de visão e o significar pela estética

O teatro pode fornecer importantes subsídios para expandir as relações de vivenciamentos para além da *performance* teatral ou da pura análise técnica de tais atributos. Partindo dessa premissa, também expando o conceito de drama, considerando-o como um argumento produtor de significados e sentidos através da situação do todo que é exposta durante uma peça de teatro ou um evento teatral em quaisquer contextos. Considero importante refletir sobre dois desses elementos que compõem o drama: o subtexto corporal e vocal. Para tanto, referencio, aqui, Stanislavski (1997) para apresentar um conceito inicial sobre subtexto:

> A parte mais substancial de um subtexto está nas ideias nele implícitas, e que transmitem a linha de lógica e coerência (da personagem) de forma clara e definida. […] As palavras são parte da corporificação externa da essência interior de um papel. […] Subtexto é tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento (e motivação) do personagem antes, depois e durante as falas do texto (STANISLAVSKI, 1997, p. 175-176).

Nesse sentido, penso o evento teatral também como uma forma de diálogo/comunhão que ocorre de maneira multidirecional, no qual a troca de informações/experiências/afetos/vivenciamentos se dão incessantemente entre artistas e espectadores. Desse modo, concordo com o que Aleixo (2002, p.04) refere ao dizer que "as palavras devem assumir na interpretação outros significados com base na sonoridade e movimento da voz". Esse autor salienta que existem outros aspectos por de trás das palavras e que estariam relacionados à sonoridade vocal, encontrando, aí, outra peculiaridade, a qual associo ao subtexto. Dando continuidade a esse pensamento sobre o fato de pensar o texto para além do seu sentido literário e incorporá-lo na prática corporal e vocal do ator, relaciono o que Aleixo (2008) refere quando expõe:

> A presença do texto pra além de uma função dramática convencional (tema, enredo, unidades de ação, espaço e tempo). [...] Na medida em que o postulado de substituição da função do texto passa a promover novas percepções e possibilidades sonoras e musicais da fala, a voz passa a ser pensada e pesquisada como corpo, como potência de sonoridade e de musicalidade. [...] A importância do corpo do ator como instrumento de criação e como suporte da construção poética, aponta para outros caminhos que ampliam o conceito de personagem e evidenciam a presença física do ator, como possibilidade de intervenção e atuação. [...] A técnica, quando pensada separada da criação, pode fornecer habilidades ao ator, mas não fornece a chave da criação (ALEIXO, 2008, p. 35-36).

Junior (2011), ao fazer uma análise epistemológica do termo "drama", relacionando conceitos de psicologia, Vigotski e teatro, inicia apresentando argumentos importantes, os quais exponho aqui antes mesmo de pensar na relação de significação entre artista e

espectador, pois considero que eles auxiliam à fundamentação do que venho propondo nesse texto. Esse autor refere que, nas obras de Vigotski, é difícil definir se suas proposições sobre o "drama" são uma "contribuição das artes para a psicologia" ou uma "leitura psicológica de algo próprio da arte", mais especificamente, do teatro. Assim, o *objeto* do diálogo em si também está situado numa "região de fronteira" (JUNIOR, 2011, p. 182). O autor, ainda falando sobre "drama", refere que quer como sinônimo genérico de "teatro" ou "peça teatral", quer na acepção de "modalidade peculiar da ação humana" carregada de reflexividade e conflito interior, o "drama" situa-se em uma "região de fronteira", no limiar entre a psicologia e a arte. Nesse sentido, o drama, o teatro, sua vida, suas subjetividades, seu expressar, seu significar se *com*partilhariam por meio de um espaço fronteiriço, um entre-espaço sinestésico, o qual não fora abordado por esses autores em suas obras conforme desenvolvo aqui nesse trabalho.

Para Junior (2011), "drama" é a própria arte teatral, forma estética na qual as situações de decisão e de comprometimento do ser humano com relação as suas ações, são apresentadas ao público na qualidade de *objeto* de reflexão não só da personagem, mas de todo o público. Assim, o "drama", em si, não cria nada de "objetificado", mas produz significados e sentidos. Com base nisso, considero que o drama cria vivenciamentos sinestésicos. De acordo com esse ponto de vista, ao pensar sobre a questão da existência de sentidos e significados gerados a partir do subtexto dinamizado pela corporeidade do ator, saliento que o fato de esse artista se colocar como elemento do drama – habitante de um entre-espaço fronteiriço sinestésico - e seus subtextos atuarem como parte de uma dramaturgia relacionada à corporeidade, um *modus* de reelaborar sinestesias, permite que o espectador perceba essas informações como fontes geradoras de sentidos e significados, caminho esse que permeia espectros possíveis através do excedente de visão e do inconsciente estético. Com isso, relaciono, ainda, o que Quilici (2004, p. 25) refere ao expor que "a eficácia comunicativa do drama dependeria, por sua vez, da reunião dos meios de expressão dispersos nas diversas artes". Nesse caso, os meios de expressão estariam espargidos através da sinestesia, potencializados pelo ator em cena.

Como o evento teatral ocorre em função da relação entre alguém que apresenta/comunga algo para alguém que vivencia/assiste/*com*partilha e as sinestesias potencializadas durante esse momento, há a necessidade de que, nesse diálogo/relação, ocorra a geração de um processo de re/significação. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos e, também, não

pensados, impensáveis que podem ser acionados, mas em "determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, tais sentidos serão relembrados em forma renovada" (BAKHTIN, 2003, p.410). Bussoletti (2010), dissertando sobre alguns meios pelos quais se pode processar as relações de significação, ressalta a importância dos aspectos culturais e da linguagem como meios fomentadores desse processo ao referir que:

> A ênfase na palavra genérica poder ser compreendida pela relação íntima com outra palavra denominada "processo". Interessa assim aprender o conhecimento na sua dinamicidade e complexidade, que envolva desde as suas origens até suas constantes transformações. Este processo é possível de ser apreendido no sentido apontado pela perspectiva Vigotskiana, que é o da dimensão sócio-cultural do desenvolvimento humano. É a cultura que fornece ao indivíduo um ambiente estruturado de elementos carregados de significados. No processo de desenvolvimento humano, o indivíduo deixa suas marcas externas, utilizando signos internos. As representações mentais substituem os objetos do mundo real e constituem-se nos principais mediadores da relação homem-mundo. A linguagem ocupa um papel fundamental enquanto elemento mediador, que não só reflete uma determinada realidade social como também possibilita o resgate do desenvolvimento histórico da consciência (BUSSOLETTI, 2010, p. 35-36).

Ao pensar na relação ator e espectador, considero que esse último se coloca na posição de identificar/vivenciar as experiências que lhe são transmitidas/comungadas/*com*partilhadas. Sendo assim, concebo nessa relação o *outro* como uma expressão do drama, um vão entre, para produzir um *outro*, um vivenciamento, através do qual "a subjetividade de um sobrevive diante do essencial, daquilo que o constitui como humano, que é a sua humanidade pela multiplicidade e pela diversidade infinita" (BUSSOLETTI; MOLON, 2010, p. 88). Concebendo essa relação da maneira como proponho e em acordo com os conceitos de Bakhtin (2011) como uma identificação de alteridade, associo o que Bussoletti & Molon (2010) referem ao dizer que:

> Assim, o *Outro* tem, relativamente ao *EU*, um *excedente de visão*, isto é, uma experiência de mim que *Eu* não tenho, mas que posso ter sobre ele, o *Outro* é condição necessária, mas não suficiente da minha existência e da minha (in)completude (im)possível, pois necessito do olhar do *Outro*, mas regresso a mim mesmo e a minha incompletude, não vendo o que o *Outro* viu, mas o que foi possível para mim. A Subjetividade é sempre da ordem do *entre*, da intersubjetividade anônima e face a face (BUSSOLETTI; MOLON, 2010, p.86).

Os muitos elementos envolvidos nos processos das relações entre indivíduos se constituem por meio de ativismos múltiplos. A reflexão sobre esse tipo de abordagem fornece importantes subsídios para o seu emprego em análises do evento teatral. O excedente de visão conceitua uma necessidade relacional entre os indivíduos, ampliando a discussão sobre o campo da subjetividade entre eles. Bakhtin (2011), refletindo sobre questões de relações em sociedade, expõe que:

> O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade

> externamente acabada, tal personalidade não existe se o outro não a cria, a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem *exterior* em um novo plano de existência (BAKHTIN, 2011, p. 33).

Nesse momento, o autor acima ainda expande um pouco mais a discussão colocando um tipo de campo de criação por meio da relação estética. Essa criação faz parte de um processo de elaboração para posterior significação de informações/experiências/vivenciamentos/partilhas, processos simultâneos, constantes e sempre em movimentação. As fronteiras por onde a subjetividade se desenvolve e pelas quais o excedente de visão possibilita a identificação e significação do mundo se, manifestam nesse *entre-lugar*, no qual a relação entre ator e espectador também *se auto significa*. Sobre a relação *em fronteira*, associo o que Bakhtin (2011) refere, ao dizer que:

> Vivencia-se essa fronteira externa na auto consciência, isto é, em relação a si mesmo, de modo essencialmente diverso do que se vivencia em relação a outro indivíduo. De fato, só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética (e eticamente), convincente a finitude humana, a materialidade empírica limitada. O outro me é todo dado no mundo exterior a mim como elemento deste; em cada momento dado eu vivencio nitidamente todos os limites dele; o outro está todo estendido e esgotado no mundo exterior a mim [...] eu estou na fronteira do horizonte da minha visão; o mundo visível se estende à minha frente (BAKHTIN, 2011, p. 34).

Essa abordagem se faz necessária para compreender a relação com a corporeidade e sobre como ela se estabelece como catalisador da significação entre ator e espectador. A peculiaridade explicitada acima reafirma a potencial e intrínseca relação entre esses entes do diálogo/*com*partilhamento no evento teatral. Também não se deve pensar que o espaço significativo se processa apenas em relação ao entre-lugar manifesto na exterioridade. Todas as sensações interiores vivenciadas pelo ator serão carreadas para esse espaço de/em charneira exterior, permitindo, assim uma aproximação ainda maior do espectador com o universo interior da personagem. Sobre esse assunto, relaciono o que Bakhtin (2011) expõe ao dizer que:

> O mundo propriamente dito da ação continua sendo a autossensação interior, que dissolve em si ou subordina todo o externamente expresso, não permite que nada externo se conclua num dado manifesto estável quer em mim, quer fora de mim (BAKHTIN, 2011, p. 41).

Relaciono o que o autor menciona acima para explicar o fato da continuidade das ações entre os participantes da relação de comunicação/vivenciamento, sem que se conceba que, tanto o universo interior, quanto o exterior, se concluam em si, não se relacionem e possam ser analisados de maneiras distintas, uma vez que são *entre*-constituídos por um espaço de perspectiva em charneira. Segundo o ponto de vista observado, sempre haverá uma relação entre todas as esferas desse processo, posto que a charneira é aqui concebida como

um entre-espaço em ativismo, um momento de ventanias potentes em estimular significações, alteridades, sinestesias.

A compreensão de que o sujeito pertence ao mundo, estando inserido nesse contexto, expandindo suas relações sinestésicas para com todo o seu entorno, traz à tona a constatação de que a percepção dos fatos só se torna possível porque ele é um corpo, um todo em constantes possibilidades a experienciar. Estando esse corpo em ampla relação com universos exteriores e interiores circundantes, em relações que considero como sendo de/em corporeidade. Do mesmo modo, se observa que a significação, pela via da corporeidade, trabalhada, executada e proposta pelo ator, pode ser sentida, compreendida e significada pelo espectador, já que ambos possuem um corpo capaz de intensificar estas relações, dinamizá-las, percebê-las, senti-las e atribuir-lhes significado (GIL, 1997). Quando expando a visão de apenas corpo para conceber a corporeidade, considero que apreendemos a asserção de que os sentidos para as significações se manifestam/expressam/tornam-se vivos por meio de relações compreendidas como corporeidades.

Essa situação permite que o homem distribua signos, segundo os cortes e/ou poros que opera no real, classifica, reagrupa, define, podendo, assim, identificar as situações, informações/experiências, estabelecendo relações entre os significantes e os significados (GIL, 1997). Devido ao fato de o corpo constituir o suporte das permutações e correspondências simbólicas entre os diferentes códigos dinamizados pelo ator e, se simbolizar quer dizer antes de tudo, ordenar os signos dispersos, reagrupando-os em códigos - nesse caso, corpóreos - a tarefa do ator, aqui, se constitui em formar – com a ajuda do seu corpo-gramática – uma série de frases lacunares que permitiriam ao espectador, agir como elemento co-atuante desse processo, preenchendo espaço e suscitando novas lacunas (GIL, 1997). Considero aqui os entre-espaços formados pelas lacunas, pelos poros, como os potencializadores fronteiriços em charneira, disseminadores de possibilidades para espargir experiências, vivenciamentos, afetos, emoções, estesias e sensações que se libertam para significares *outros*, possíveis por meio das relações de/em corporeidades. Quando atribuo a esse pensamento à reflexão sobre a incorporação de subtextos, sentimentos, emoções e sensações à corporeidade, observo que o ator, ao trabalhá-los em profunda inter-relação emotiva/afetiva/volitiva, pode imprimir sentidos e significados presentes nesse texto corpóreo-vocal não associado a palavras em si, mas em qualidade sinestésica, aqui ressaltando uma de suas características como subtexto, o qual por possuir uma matriz corporal, pode ser percebido/sentido/significado pela corporeidade do espectador, por meio

dos mecanismos de excedente de visão abordados anteriormente. Concebo que o aspecto de ação referido por Gil (1997) se relaciona ao conceito de dramaturgia que assumo, quando considero que, dessa maneira o elaborar experiências e sinestesias se constitui em um tipo de proposição de sentidos e possíveis significados. Mas, para que se considere esse processo dramatúrgico como associado à corporeidade, não se deve confundir essa organização de expressões para a cena como apenas ilustrações de movimentos organizados, mesmo que estes sejam assim desenvolvidos com objetivos afetivos, pois, no caso da corporeidade, essas elaborações de experiências visam à comunhão, o *com*partilhamento mais profundo do que parte do inconsciente e se expande em ativismo sinestésico, semente para o vivenciamento de significações em corporeidades.

Dentro desse espaço de intersecção, o ator tem a capacidade de utilizar o seu corpo como elemento produtor de metáfora e, através dela, a possibilidade do funcionamento do pensamento simbólico que seria capaz de gerar a percepção/troca/partilha de experiências/vivenciamentos com o espectador (GIL, 1997). No caso desse estudo, expando as reflexões propostas por Gil (1997) e também atribuo à voz – assumindo-a como parte integrante das relações de corporeidade - uma característica de elemento produtor de metáfora, uma vez que ela também é concebida, como um ente criado em profunda inter-relação corporal do ator para consigo mesmo. Apesar de Gil (1997; 2005) amparar suas discussões sob as perspectivas do campo simbólico e metafórico, dou um passo mais além nessa percepção, uma vez que estou tratando de espectros em profundidades, considerando a corporeidade e não os argumentos que por ventura possam ser associados à dramaturgia do corpo como considero que a obra desse autor esteja mais aproximada. Digo isso, pois, ao enfatizar a corporeidade, estou considerando-a como ente liberto e com mais possibilidades, podendo propor associações, reflexões e relações mais amplas ao que se esteja propondo entre aqueles que se percebem por essa via do significar. Todavia, para que haja sentido, não é suficiente um sistema de signos, lhes é necessário um mecanismo descodificador capaz de significar a sutileza destas informações/experiências geradas dentro de um processo co-transformador paradoxal, no qual aquele que cria/comunga estabelece uma relação com aquele que o assiste/partilha, sendo o corpo o meio pelo qual estas possibilidades são difundidas e a corporeidade a maneira pela qual são significadas. O que foi abordado anteriormente sobre como o excedente de visão e as relações de corporeidade desse ínterim se processam, auxiliam à compreensão desses fatos.

A asserção desse processo de significação corpórea de que o ator pode se valer para a potencialização durante o evento teatral envolve um período de aprimoramento técnico durante seus ensaios e de composição também em presença do público (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Momento esse, que relaciono ao que fora referido por Aleixo (2008) como:

> Corpo parapoético que, enquanto se edifica na técnica e no dominar-se, ao mesmo tempo, caminha ao lado se infiltrando na poética, se alfabetizando ao mesmo tempo em que rascunha a escrita. Corpo que é pensamento, pensamento em movimento em ato de perseguição de uma sentença de ações, um axioma poético, uma escrita da cena (ALEIXO, 2008, p. 47).

No entanto, para que o corpo e a voz possam ser compostos pelo sentido, há a necessidade de que ocorra uma osmose completa, produzida entre a consciência e o corpo. Desse modo, o corpo preenche essa consciência com a sua plasticidade e continuidades próprias (GIL, 2005). Porém, a consciência corporal e vocal se compõe de um universo de pequenas percepções, inseridas em diversas atmosferas, geradas pelo processo dramatúrgico corpóreo e vocal do ator em sintonia/partilha com o espectador (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; 2015).

Nesse sentido, Aleixo (2008, p. 58) refere que "antes de constituir um nível de organização poética, a escrita do corpo é, com efeito, uma busca sensível de significação e expressividade". A escrita do corpo, referida por Aleixo (2008), ainda se insere no conceito de dramaturgia do corpo, o qual permeia a elaboração/organização de signos, sentidos e significados expressos pelo corpo do ator. Porém, quando expando o conceito de dramaturgia do corpo para dramaturgia da corporeidade, estou agregando a este ambiente de relações todos os aspectos sinestésicos em potencial de ativismo relacional do ator para consigo em todas essas nuances de atmosferas da corporeidade, assim como de todas as relações desses aspectos para com o espectador, quando ambos estiverem em contato de vivenciamento estético. Além disso, a dramaturgia da corporeidade que estabeleço neste trabalho, traz consigo a explicação de sua via de significação por meio do excedente de visão. Fato esse que, também, potencializa a necessidade relacional de vivenciamento, de trabalhar para e em função de um *com*partilhamento, uma comunhão de experiências, possibilidades, produção de diferenças e sinestesias. O desenvolvimento das potencializações de significação por meio da dramaturgia da corporeidade é um requisito essencial desse *modus operandi* que compreende e engloba os subtextos como chamas vivas para esses acontecimentos.

Conforme Cubas (2011) refere, o corpo deve ser encarado como "o espaço onde o sujeito reconheça sua atividade sensorial, perceptiva e simbólica em cada ato vital". Nesse

sentido, não concebo que um artista contemporâneo tenha uma visão fragmentada de o seu fazer artístico que não abarque a exploração das suas potencialidades em corporeidade, uma vez que o foco de trabalho do ator está imbricado nos aspectos relativos ao seu sistema sensório e nos significantes das instâncias produtivas do texto cênico, o que viria a potencializar a recepção cênica e o processo de significação do evento teatral. Porém, ao dizer isso, friso que esse argumento não significa que os atores devam dispor de um aparato virtuosístico de possibilidades de movimentação corporal ou de utilização de seu aparelho vocal de modo a sobrepô-los à compreensão do que se deseja com a partilha sinestésica do encontro durante o evento teatral. Há que se perceber e compreender de antemão o que se deseja *com*partilhar com os demais, muito antes mesmo do encontro estético e, para isso, não há uma necessidade virtuosística, basta saber como melhor potencializar-se em relações de/em/por meio de corporeidades. Sobre esse aspecto, cito o que Pavis (2007) refere, ao dizer que:

> Toda utilização do corpo, tanto em cena, como fora dela, necessita de uma representação mental da imagem corporal. Mais ainda que o não-ator, o ator tem a intuição imediata de seu corpo, da imagem emitida, de sua relação com o espaço circundante, principalmente com seus parceiros de atuação, com o público e com o espaço (PAVIS, 2007, p.76).

Essa situação só se torna possível, devido ao fato de o ator ser um corpo que funciona como intermediário entre a sensibilidade desse artista e a criação do evento teatral nascida do seu contato/partilha com o espectador, no intuito de que, nessa comunhão, se proponha, além do entretenimento, um momento de reflexão/sinestesias entre artistas e espectadores. Saliento, ainda, o que Cubas (2011) descreve, ao expor que, atualmente, há uma vontade de resgatar os aspectos inapreensíveis da corporeidade, de borrar sua alteridade, o imaginário social converte o corpo no lugar da verdade ontológica de transparência, o que resulta ser não mais que um suplemento do símbolo perdido. Ainda nesse contexto, Pavis (2007, p. 75) refere que "o corpo do ator torna-se o 'corpo condutor' que o espectador deseja, fantasia e identifica. Toda simbolização e semiotização se choca com a presença dificilmente codificável do corpo e da voz do ator". Essas questões conferem ao ator uma característica de autonomia criativa, conforme Aleixo (2008, p. 36) expõe dizendo que "o que confirma o caráter autônomo da criação é que o empenho corporal não é somente presença codificada nos parâmetros da linguagem, mas é revelação de múltiplos estados de afetividade que, na comunhão com o público, são continuamente compartilhados e transformados".

O processo de criação cênica abarca uma série de níveis semânticos, dentre os quais destaco a dinamização das potencialidades corpóreas do ator, incluindo aí o seu

aprimoramento em conhecer e saber como melhor utilizar seus potenciais sinestésicos. Na medida em que se compreende experiência artística como ampliação das possibilidades relacionadas à re/significação, se observa que o processo criativo, resultando numa dramaturgia da corporeidade, se caracteriza como um processo de elaboração de conhecimento, constituído de situações que provocam movimentos, transformações, experiências, sinestesias e configurações de novas formas de pensamento em ação, em relações, em *com*partilhamentos.

A partir do momento em que direciono a fonte de reflexão a esse corpo que cria e é a cena, não o dicotomizo em corpo-mente, razão-sentimento. Desse modo, não concebo o corpo como um mero objeto, visto que ele é dotado de intencionalidade manifestada constantemente e que possibilita a geração de significados, ao passo que está envolto num processo constante de ubiquidade cênica em que serve como fonte de análise e analisa ao mesmo tempo (MERLAEAU-PONTY, 2006; 2007). Aqui, o que refiro como ubiquidade cênica se refere à manifestação estética das potencializações sinestésicas, dinamizadas pelo ator, por meio de um processo de dramaturgia da corporeidade, capazes de gerar o ambiente de cognição afetivo-sensível ao instante do vivenciamento estético e com o todo desse vivenciamento durante o evento teatral.

Sob esse prisma, se atribui a percepção de encarar o corpo como uma unidade *psyché-soma*, já que não há corpo não habitado. Nesse sentido, se configura o estudo dessa relação, com o objetivo de atingir à constatação de sentido oriunda da interação entre os espaços internos e externos do corpo. Dessa forma, principia a ideia de um "discurso do corpo", assim, se pretende que ele se liberte ou se exprima. Como se o objetivo fosse, nesse momento, descobrir uma "linguagem do corpo", à qual se subordinaria qualquer terapia ou outra forma de linguagem artística (GIL, 1997). Linguagem que não se constitui como mecanismo para ilustrar algo, mas como meio oriundo de relações potencializadoras de significações.

Entretanto, apesar de a linguagem constituída, nesse caso, fixar certos limites, ela também é capaz de ultrapassá-los. Essa perspectiva me leva a refletir sobre o que Cabral (2011, p. 113) propõe quando fala que "[...] é o prazer de cruzar fronteiras em termos de conhecimento e de acessar informações que provocam a imersão no contexto ficcional", observação essa que também relaciono ao que foi exposto anteriormente sobre a abordagem de Bussoletti & Molon (2010). Nesse sentido, considero que ultrapassar fronteiras, intercambiar experiências/vivenciamentos, hibridizar nuances de elementos e borrar

sensações previamente estabelecidas se constituem como alguns dos princípios estimuladores de que a dramaturgia da corporeidade catalisa para fomentar o estímulo a processos de significação que ocorrem durante/por meio do comungamento estético, o estar presente em ativismo para com o *outro*.

9.2. Presença, corporeidade e significação

A percepção de que o tempo das informações/experiências geradas através dos corpos e estados das coisas é o presente e de que só os corpos existem no espaço e só o presente no tempo, são importantes argumentos que exponho nesse momento do texto para refletir sobre o princípio do processo de presença do ator. Esse processo não é algo constituído apenas como material, não são apenas substantivos ou adjetivos, mas uma interação dinâmica, constituída por esses elementos em verbos transcritos no/por meio do corpo do ator, potencializados em corporeidade, sinestesias a serem *com*partilhadas/*con*vivenciadas. Porém, quando falo em presença cênica, levo em consideração o que é descrito por Pavis (2007), ao referir que:

> Ter presença, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um "quê" que provoca imediatamente a *identificação* do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. [...] Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal "direta" com o ator que está sendo objeto de percepção (PAVIS, 2007, p. 305).

Devido ao fato de o ator atuar como agente co-ativo desse acontecimento, se observa que o corpo não é o que acontece, mas algo no que acontece e, quando refiro o corpo como algo no que acontece, estou concebendo-o como um espaço de potencializações, sinestesias que se fazem vivas por meio da/na corporeidade. No que se refere ao corpo em cena, ou ao *corpo-em-vida*, essa acepção não deve se embrutecer em um pensamento raso para definir o corpo do ator como um mero suporte de comunicação de informações. Isso seria reduzir minha proposta a uma noção muito insípida da arte teatral. O que saliento em minha pesquisa, se refere ao corpo do ator ser o entre-espaço em que acontecem relações/experiências e, justamente, por esse processo ser capaz de expandir e estabelecer vivenciamentos múltiplos com todos os elementos cênicos e com o espectador. A acepção de significação nesse trabalho se desenvolve por meio da estética. Bakhtin (2011, p. 58) me auxilia a propor essa afirmação, quando associo o que ele expõe ao dizer que "perceber esteticamente o corpo é vivenciar empaticamente os seus estados interiores, do corpo e da alma, através da expressividade exterior".

O vivenciamento empático como um dos espectros envolvidos no processo de excedente de visão - e importante argumento sobre a significação sinestésica da comunicação/comunhão/vivenciamento entre indivíduos, agregando todas as observações sobre o inconsciente estético, conforme exposto anteriormente - mostra um importante caminho para o entendimento da relação entre a presença cênica do ator e a recepção que o espectador vivencia nesses momentos. O desvelamento dessa relação se faz necessário para se aprofundar um pouco mais no estudo de como se processa esse tipo de relação de significação. Nesse sentido, também associo o que Bakhtin (2011) menciona ao expressar que:

> No vivenciamento do corpo a partir de si mesmo, o corpo da personagem é abarcado por seu corpo exterior para o outro [...] Cada elemento desse corpo exterior, que abarca o interior, tem, como manifestação estética, uma dupla função – uma impressiva e outra expressiva – à qual corresponde uma dupla diretriz ativa do autor e do contemplador (BAKHTIN, 2011, p. 56).

Esse vivenciamento congrega em si uma relação mútua e incessante, na qual o entre-lugar das manifestações internas e externas se fundamenta não apenas como uma fronteira, mas, também, como um espaço de/em charneira sempre carregando aspectos de identificação e da autoconsciência para quaisquer lados por onde as sensações se aproximem. O ator, ao buscar a presença cênica como um meio ativador/potencializador de sua relação empática com o espectador, tenta motivar suas ações no intuito de que ocorra uma intensa comunhão entre seus universos interiores e exteriores, propiciando, assim, o fomento a um tipo peculiar de processo de significação. Sobre esse aspecto, relaciono com o que Bakhtin (2011) refere ao dizer que:

> Para o ponto de vista estético é essencial o seguinte: para mim, eu sou o sujeito de qualquer espécie de ativismo [...] é como se eu partisse de dentro de mim, nos meus vivenciamentos e me direcionasse em um sentido adiante de mim, para o mundo (BAKHTIN, 2011, p. 36).

Ao direcionar suas ações e motivações para o mundo, o ator busca o seu encontro de comunicação/*com*partilhamento/comunhão com o espectador potencializando-se como elemento resultante de um processo de inter-relações e vivenciamentos de/em corporeidade, elaborados de tal maneira que busquem efetivar para além da recepção de tais aspectos, a significação deles como um todo, o estado de ubiquidade cênica. O espectador, como agente do mecanismo de excedente de visão, operacionaliza a significação dessas informações/experiências não apenas em relação ao que está externamente manifestado, mas, o faz também em relação às sensações internas do vivenciamento do ator, inseridas em um universo do qual o inconsciente estético faz parte, estimula e potencializa. Na direção da

busca pela presença cênica, o ator deve visar ultrapassar quaisquer barreiras, transformando-as em espaços de charneiras potentes à empatia e efetivação das nuances de significação por parte do espectador. O que se observa nesse íntimo ativismo de relacionar-se em corporeidades não pode ficar restrito a uma noção que estipularia camadas de sensações e determinações corporificadas específicas para cada uma delas se potencializar apenas desse modo. Há que se observar que o caráter de ativismo mantém as relações constantes, sem pousos que determinam como devam se proceder, ou seja, as relações estão vivas, em fluxo e o relacionar-se em corporeidades torna os indivíduos abertos às sinestesias advindas e potencializadas tanto internas, quanto externamente quando de seu contato com os outros, com o ambiente, com o todo.

Apesar de Bakhtin (2011, p.37) estar contextualizando suas discussões em outro campo de referência, exponho aqui uma citação sua quando refere que "Eu me vivencio essencialmente, abrangendo quaisquer fronteiras, qualquer corpo, ampliando-me além de quaisquer limites; minha auto consciência destrói a capacidade de persuasão plástica da minha imagem", transponho esse argumento ao meu trabalho, pois essa reflexão se relaciona em muito sobre a maneira como considero que os atores devam visar as relações de corporeidade durante seus trabalhos. Além disso, esse autor também acrescenta um ponto de reflexão que é bastante importante quando o associo à relação do ator consigo mesmo e com o todo circundante, expondo que:

> Não integro plenamente nenhum círculo externo nem me esgoto nele, estou para mim como que na tangente de qualquer círculo. Todo o espacialmente dado em mim, tende para um centro interior não espacial, no outro, todo o ideal tende para o seu dado espacial (BAKHTIN, 2011, p. 38).

Essa reflexão contém em si elementos que reafirmam a necessidade constante de ativismo dos indivíduos e que esse processo interfere e sofre interferências constantes do ambiente em todos os aspectos. Esses fatos suportam os argumentos de relação sobre alteridades, assim como sobre identidades. O vivenciamento, elaboração e dinamização das ações, sensações e experiências internas que os atores desenvolvem ao longo de seus processos criativos são levados à cena como matizes ativas de elementos sinestésicos que poderão ser significados pelo espectador. À percepção disso, relaciono o que Bakhtin (2011) menciona ao dizer que:

> O mundo da ação é o mundo do futuro interior previsto [...] só posso perceber artisticamente e enformar a ação de outro homem, de dentro de mim mesmo [...] Todas as características artísticas transferem a ação para outro plano, para outro contexto axiológico, no qual o sentido e o objetivo da ação se tornam imanentes ao acontecimento da sua realização, [...] elas transferem a ação do horizonte do agente para o horizonte do contemplador distanciado (BAKHTIN, 2011, p. 42).

Desse modo, percebo a profundidade imbricada da relação entre espectador e ator durante o evento teatral. Obviamente que, para todos esses argumentos, estou assumindo que ocorra a relação de empatia entre esses dois agentes do processo de vivenciamento. Esse fato se torna importante, pois o ator não deve colocar a preocupação da efetivação dessa relação de empatia como o seu alvo de obtenção naquele instante. Ele deve se entregar ao vivenciamento de suas relações de/em corporeidade, sejam elas internas, externas ou em quaisquer nuances de charneiras por onde estejam se processando. Ao vivenciar o processo por essa via, o ator se permite à entrega da potencialização das relações de excedente de visão, estabelecendo um meio pelo qual sua presença cênica pode ser melhor significada pelo espectador. Sobre o vivenciamento desse momento do excedente de visão, relaciono Bakhtin (2011) ao expor que:

> Durante essa compenetração devo abstrair-me do significado autônomo desses elementos transgredientes a ele, utilizá-los apenas como indicativo, como dispositivo técnico da compenetração; sua expressividade externa é o caminho através do qual eu penetro em seu interior e daí quase me fundo com ele. [...] a compenetração deve ser seguida de um retorno a mim mesmo [...] e só deste lugar o material da compenetração pode ser assimilado em termos éticos, cognitivos ou estéticos; se não houvesse esse retorno, ocorreria o fenômeno patológico do vivenciamento do sofrimento alheio como meu próprio sofrimento, da contaminação pelo sofrimento alheio, e só (BAKHTIN, 2011, p. 24).

Esses aspectos apresentados acima propiciam a percepção da diferença entre a efetivação de um processo significativo e a utilização desse momento de relação em comunicação/comunhão/partilha com o próximo para o desenvolvimento de uma situação catártica em quaisquer dos agentes desse acontecimento. Embora não se exclua que, em algum momento, a situação e até a proposta, esse possa ser o objetivo de determinado trabalho, não assento nesse aspecto meu ponto de reflexão. O ator cria a partir de seus referenciais, desejos, objetivos, experiências, repertórios e vivenciamentos, de modo semelhante. Ao se entregar ao processo de comunicação/experiência/vivenciamento, observando essa relação sob o ponto de vista do excedente de visão, compreendo que o espectador operacionaliza as significações sem perder a consciência de *si* e do *outro* que, nesse caso, é o ator ou a personagem de determinada cena.

O próprio processo de vivenciamento não pode ser encarado como estático, algo que o ator teria a capacidade de pré-elaborar e fixar como possibilidade determinada e somente assim ser passível de recepção para com o espectador. Para cada novo encontro, nova relação, novas comunicações, novas experiências, haverão instâncias com matizes diferentes de vivenciamentos, já que a relação com o *outro* se configura como elemento essencial desse

processo. Esse fato abre a possibilidade de observar que as relações entre indivíduos, as identidades, alteridades e sinestesias jamais podem ser fixadas, uma vez que, na essência da relação, existe o potencial necessário de ação, de ativismo. No caso do trabalho do ator, ele elaborará essas ações e relações com o intuito de que carreiem e potencializem os sentidos e significados daquilo que deseja *com*partilhar naquele instante. Relaciono essa argumentação ao que Bakhtin (2011) expõe ao referir que:

> À semelhança do movimento físico exterior vivenciado de dentro, também o movimento interior, o propósito e o vivenciamento carecem de uma determinidade significativa, de uma já-presença, não vivem de sua presença. A vivência como algo determinado não é vivenciada pelo próprio vivenciador, está voltada para um sentido [...] devo tornar-me outro em face de mim mesmo (BAKHTIN, 2011, p. 103).

Isso se refere ao fato de que, antes da presença, deve haver um sentido e, justamente esse sentido, pode ser pré-elaborado pelo ator, como em um processo de dramaturgia da corporeidade. Desse modo, pontuo que o processo de presença cênica se resulta, justamente, a partir dessa maneira pela qual o ator se relaciona com o seu corpo, com sua corporeidade e, assim, *se* potencializa para estabelecer *outras* relações - que também são de corporeidade – com todo o seu entorno. Porém, o presente do ator não é um momento previamente fixado, ou uma linha, ele é um múltiplo espargir incessante capaz de se dividir em passado e futuro à medida que vai acontecendo, conforme sua necessidade.

O ator re/presenta, mas o que ele re/presenta é sempre ainda futuro e já é passado, enquanto sua representação é impassível e se divide, se desdobra, sem deixar de acontecer. Assim, o ator permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não para de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de relembrar, atribuindo um dinamismo incessante na base dos princípios do desempenho cênico do ator (FERRACINI, 2001). O tempo do desenvolvimento do trabalho cênico do ator é constituído de pequenos fragmentos de instantes, os quais se espargem como rastros vivos de potenciais para re/elaborações. Essa característica não fixada de sua presença cênica é que fomenta o caráter vivo das relações de vivenciamentos do evento teatral, estimulando *outras* possibilidades de significações para os acontecimentos que se desenvolvem a cada novo instante, novo fragmento de presença.

Esse aspecto pode ser tramado, a partir desse momento do texto, com o que referi anteriormente sobre o conceito de dramaturgia que assumo nesse trabalho. Agora, já começam a aparecer princípios que relacionam o processo de presença do ator, a sua corporeidade e a maneira como se movimentam incessantemente essas relações para o desenvolvimento do seu ofício de atuação. Sendo assim, também incluo no conceito de

dramaturgia uma singular maneira de o ator se relacionar com o seu corpo, sua corporeidade, organizar o trabalho de suas ações – incluindo aí todos os espectros sinestésicos delas -, resultando em uma presença cênica que possui em si um movimento temporal não fixável e não estável, mas já existente em possibilidades.

O ator operacionaliza a sua corporeidade dentro desse mecanismo dinâmico, no qual o corpo se exprime nos símbolos, nas metáforas, nas alegorias, nos signos, nas práticas, nos códigos, produzindo um imaginário capaz de ser comungado pelo/com o espectador. Com isso, o imaginário está de tal modo presente, subjacente e imbricado em seus universos de subjetividades que, muito facilmente, influi no que é apresentado. Entretanto, é a energia desse artista, a sua disciplina, o seu trabalho, suas motivações, o seu arrebatamento, a sua singularidade, o seu investimento próprio que dão vida a esses elementos. O artista que se expressa através dos seus movimentos é simultaneamente o papel, a pena e o grifo, sendo o espaço que o seu corpo desenrola aquele em que, eventualmente, se inscreve, se potencializa e se manifestam todos esses elementos (GIL, 1997; 2005).

Aliás, é nessa acepção que o corpo serve de metáfora particular, sempre que se queira caracterizar um certo tipo de organização da totalidade ligando partes. Esses corpos falam e, falando, dizem-se como unidade espontaneamente significada, organizada numa coesão aquém do sentido. O ator, por sua vez, produz esta unidade de vida e de sentido circunscrita por meio do seu trabalho corporal. Nesse caso, a escrita não é a simples reprodução de uma voz, uma palavra, um gesto apenas, ela surge da presença na relação paradoxal entre artista e espectador. Quando falo em paradoxo do evento teatral, nesse caso, me refiro ao fato de que esse evento *per se* somente ocorre quando ator e espectador estão ali juntos e dispostos a esse processo, o paradoxo, aqui, seria o fato de a criação do evento teatral se dar justamente nesse momento de contato, em que plateia e ator estariam atuando/colaborando/comungando mutuamente. O processo de dramaturgia da corporeidade do ator estaria representado nos seus períodos de ensaios, treinamentos técnicos diários, mas também deixando poros que seriam preenchidos, atravessados e criando outros tantos durante o seu contato com a plateia no momento da *performance* cênica. Sobre esse aspecto, exponho o que Aleixo (2010) refere, quando associa a corporeidade como:

> O momento da relação com o público, o acontecimento da poética. A escrita da cena, como o acontecimento do poetizar do ator, compreende a convergência de toda experiência corpóreo-vocal para o momento da corporeidade, ou seja, para o momento da relação entre o atuante e o público (ALEIXO, 2010, p. 106).

Embora Aleixo (2010) coloque a corporeidade enquanto instância da relação do evento teatral, não irei expandir essa discussão para esse campo, já que o objetivo aqui se direciona ao relacionamento da corporeidade no que concerne ao ator. Porém, esse autor já mostra indícios de que existe uma *outra* instância que estaria relacionada à corporeidade da recepção teatral e à corporeidade do próprio evento teatral. Refiro isso com o intuito de salientar que existem processos múltiplos no desempenho das relações/experiências estabelecidas pelo ator não somente em seus períodos de preparo, mas também quando em cena. Questões essas também expostas por Aleixo (2008, p.42) quando coloca "o domínio da corporeidade como acontecimento próprio do momento da relação intra corpórea entre o atuante e o público". Esse autor ainda salienta um aspecto relacionado ao preparo dos atores para o evento teatral, quando refere que:

> Esta perspectiva da corporeidade como acontecimento é afluente de uma conexão sutil que, podemos dizer, funda a poética teatral. Ao considerarmos que o trabalho de preparação técnica do ator é, justamente, a apropriação das condições sensíveis que o conduzirão para os momentos deste acontecimento, ou seja, desta corporeidade, estamos compreendendo que esta fase de preparação é a edificação da "ponte de passagem": a ligação entre a possibilidade criativa do ator e o ato poético instituído no momento da relação com o público (ALEIXO, 2008, p.42).

Apesar de Aleixo (2008) apresentar a corporeidade como aspecto surgido durante o evento teatral, ele também não deixa de indicar que o ator deve desenvolver sua corporeidade durante o seu preparo para o trabalho cênico, mas, nesta obra, este autor não fixa suas discussões na dissecação dessa terminologia relacionada ao trabalho do ator sobre *si*, da maneira como abordo nesse texto. Nesse momento, encontro um ponto de identificação com os argumentos de Aleixo (2008), pois defendo a ideia de que a corporeidade seja fruto de relações dos atores para com os seus corpos, com suas corporeidades e todas as instâncias sinestésicas, durante seus treinamentos e ensaios, o que ampliará e intensificará as suas relações/vivenciamentos/experiências com os espectadores durante o evento teatral.

Por outro lado, observo que a mediação entre os corpos compõe indicações corporais de percepção da presença do ator. Esse fato pode ser explicado ao conceber que a percepção observa mais do que apenas um corpo, ela percebe a presença de uma informação/experiência que está sendo proferida/vivenciada, explicações essas abordadas anteriormente sobre o excedente de visão e os elementos envolvidos na significação pela estética. Essa situação propiciaria um tipo de re/cognição imediata de um suporte de sentido, a partir do qual gestos e movimentos apresentariam sentidos e significados (GIL, 1997; FERRACINI, 2010). Como descreve Deleuze & Guattari (1992): "não há relação de signo a significado, sem a subjetivação do sujeito de enunciação e sem um reenvio a esse como um buraco negro".

Nesse caso, o paradoxo se refere a esse espaço limiar, essa zona de onde um observador capta a informação e participa dela também, numa correspondência dinâmica (GIL, 1997; FERRACINI, 2010). Fato esse que associo ao que foi abordado por Bakhtin (2011) ao refletir sobre o processo de excedente de visão.

De um modo semelhante, Merleau-Ponty (2004; 2007) transforma a noção de espaço perceptível, ou visível atribuindo-lhe uma dimensão de profundidade. Entretanto, considero que a percepção de que o sentido se inscreve no interior do corpo, na corporeidade, em suas charneiras, possibilita a noção de que esse sentido pode se transferir simbolicamente/metaforicamente/alegoricamente – ou seja, subjetivamente - a outros espaços, havendo também a possibilidade de inter-relações em ativismos e constantes com o universo do inconsciente estético (GIL, 1997; RANCIÈRE, 2009a; FERRACINI, 2010). Essa implicação da transferência no que ela transfere, constitui um fator de caotização da relação e, por consequência, da interpretação (GIL, 1997). Relacionado a isso, cito o que Derrida (1995) refere ao dizer que "[...] como não se deve receber para *si*, não deve, pois, *receber*, somente se deixar emprestar as propriedades (daquilo) que recebe". Relaciono esse aspecto ao constante ativismo nas relações de comunicação/*com*partilhamento/vivenciamento, assim como na experienci*ação*/recepção estética.

Essa relação de transferência entre a dramaturgia composta pelo ator, através de sua corporeidade, resultando em presença cênica e a leitura/recepção que o espectador faz desta situação/experiência perpassa dois momentos do sentido: impassibilidade e gênese, neutralidade e produtividade, resultando no acontecimento do evento teatral. Devido ao fato de a relação ator-espectador se efetuar de muitas maneiras ao mesmo tempo, cada um pode captá-la em um nível de efetuação diferente no seu presente variável, em seu *já-momento*, apesar de esta situação nunca ser estritamente presente, mas sempre ainda por vir e já passada ao mesmo tempo, num fluxo dinâmico (DELEUZE, 1998; FERRACINI, 2010; RANCIÈRE, 2009a; AGRA, 2010; FERNANDES, 2011). O processo físico desenvolvido pelo ator, apesar de fazer parte de um meio de interioridade, não significa somente estar dentro, mas estar no lado interno do limite, mesmo que a superfície e o seu entre-lugar sejam espaços de leitura/comunhão do sentido por parte do espectador e, essa superfície, sendo considerada com um ambiente em potencialidades sinestésicas.

Gil (2005), por sua vez, trabalha esse conceito no espaço de charneira onde não seria possível se conceber uma passagem do movimento ao repouso, se, por si só, já não houvesse movimento no repouso, num processo dinâmico e constante, desencadeando outros gestos e

posições, os quais se prolongam além de si próprios. Como o corpo é transportado pelo movimento, pois se insere nele, no intervalo dessa passagem há o caos, criando uma nova configuração espaço-corpórea. Dessa forma, deixando de adotar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, faz-se artificial, pode, doravante, tornar-se imagem, ou seja, matéria de criação de formas. Esse ponto crítico é um ponto de caos, onde muitas forças podem nascer dele, permitindo ao ator tratar o corpo como um material artístico (GIL, 2005).

Considero que o conceito de imanência referido por Gil (2005) estaria ligado ao ativismo potencializado do inconsciente estético e re/elaborado pelo ator, porém proponho isso sob a condição de que, essa imanência, possa ser compreendida como uma das constituições ontológicas do sentido. O que Gil (1997; 2005) parece se referir, quando propõe os princípios de imanência de existências prévias ao movimento, considero que sejam princípios de identificação das existências de subtextos, sementes eclodidas de sinestesias e suas necessidades de espraiarem-se, extravasarem-se, transbordarem-se por meio de relações de corporeidades, ou seja, não seriam apenas novos movimentos, posições, mas ações em experiências, as quais podem se manifestar de maneira sinestésica apenas, caso seja a necessidade do momento. Porém, essas reflexões surgem no trabalho aqui proposto, já que Gil (1997; 2005) não desenvolveu suas discussões de acordo com o que aqui proponho e estabeleço, apenas traço relações em diálogo ao que fora abordado por esse autor.

Ao perceber e trabalhar os múltiplos sentidos em um processo de elaboração sinestésica, o ator está realizando o seu processo de dramaturgia da corporeidade em um momento ainda antes da presença, um *ante-já-agora*, potente em matrizes sinestésicas capazes de serem comungadas com o espectador em suas possibilidades significadoras que se espargem por meio dos potenciais relacionais fronteiriços, em charneira. Conforme abordado anteriormente sobre os conceitos de Bakhtin (2011; 2015), a relação de significação com o espectador vai além das percepções de aspectos exteriores, ela adentra os constantes processos de vivenciamentos internos e externos entre os agentes do processo de comunicação/fruição/experienci*ação*/recepção estética.

Esses argumentos não se referem apenas ao fato de o ator fixar movimentos e decorar partituras[123]. Quando me refiro ao "espaço de charneira" exposto por Gil (2005), transponho esse conceito para o momento em que o ator ultrapassa as técnicas de movimentos e se entrega ao processo criativo. O processo criativo se potencializa nesse entre-espaço. Aqui,

[123] A concepção sobre partitura está explicada no Capítulo 4, "POR UMA PEDAGOGIA DO ATOR", a partir da página 75, com explicitação para essa terminologia a partir da página 81.

amplio a visão de *caos* citado por este autor, referindo-o ao momento de criação, no qual o ator não apenas utilizaria todo o seu repertório de técnicas corporais para instrumentalizar suas possibilidades de movimentações, mas iria além, mergulhando em uma profunda relação interna com o seu corpo-mente, entregando-se ao desvelamento de sensações, emoções e sentimentos despertados pelo acionamento de certas partes afetivo-musculares, pela imaginação, pelos seus potenciais sinestésicos. O trabalho do ator, na perspectiva criativa de uma dramaturgia da corporeidade, se daria pela experiência/reflexão/vivência desse momento, percebendo como motivar em certos grupamentos musculares, quais sensações ocorridas durante esse acionamento, como se dão suas relações com os sons do corpo, com o imaginário, o sensorial e, principalmente, como recuperá-las diariamente para que possam ser utilizadas como matrizes para o trabalho diário em cena.

A decomposição crítica e a elaboração da dramaturgia da corporeidade se fazem em nome da nova unidade de sinestesia criada pelo ator dentro de uma perspectiva de construção polissêmica e multi sensorial. Todavia, em certo sentido, essa não existe ainda, uma vez que resulta da destruição das antigas concepções, já que, diariamente, os atores descobrem novas sensações, experiências e sentimentos associados a movimentos e a localizações corporais desses elementos, optando por reutilizá-los ou por descartá-los e buscar outros que lhes permitam a identificação de matrizes mais adequadas ao trabalho que estão realizando naquele momento. Assim, se concebe que os corpos desses artistas sejam compostos de uma multiplicidade de corpos virtuais (FERRACINI, 2010). Sendo esta virtualidade coabitada por latências sensíveis, afetivo-sinestésicas.

Ressalto aqui o aspecto peculiar que atribuo ao trabalho do ator, sob essa perspectiva, em reorganizar e reelaborar informações, sensações, emoções, experiências, vivências, afetos, percepções, volições a partir de um mecanismo *outro* que não necessariamente associado a informações literárias, conceituais e teóricas de um modo geral. Em relação a esse ponto de vista, defendo que a maneira como o ator dinamiza o seu trabalho de/em corporeidade lhe atribui um caráter dramatúrgico próprio, distinto da dramaturgia do corpo, referida anteriormente. Mas, ressalto que essa peculiaridade se dá por meio de uma (inter) relação com o seu corpo-criativo-afetivo e não apenas assumindo esse corpo como um suporte de informações elaboradas para serem comunicadas. Saliento ainda que esse é um dos elementos que me fundamentam a afirmar esse procedimento como resultante de um processo de/em corporeidade, ou seja, de (inter) relações entre os diversos níveis capazes de gerarem significações.

Sendo assim, encontro, nesse momento, os quesitos que unem os conceitos dessas terminologias e me auxiliam a conceituar a dramaturgia da corporeidade para o ator. Para que não exista confusão entre esse conceito e a proposta de dramaturgia do ator, abordada por Eugenio Barba, exponho o que esse autor refere sobre esse assunto:

> Quando eu falava em dramaturgia do ator, queria ressaltar a existência de uma lógica que não correspondia as minhas intenções de diretor, nem àquelas do autor. O ator extraia essa lógica própria da biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial [...] A dramaturgia do ator me ajudava a pensar em como ele podia contribuir não só interpretando um texto ou uma personagem, mas fazendo uma composição que possuísse um valor em si mesma. [...] O ator não tinha mais que justificar a psicologia de uma personagem, mas desenvolver a sua dramaturgia por meio de ações físicas e vocais. Essa dramaturgia dava vida a uma *presença cênica* [...] (BARBA, 2010, p. 58).

Barba (2010) quando fala sobre a dramaturgia do ator refere a existência e a importância desse processo. Porém, não identifica o mecanismo pelo qual isso ocorre. Esse é o diferencial do conceito de dramaturgia da corporeidade que apresento nesse trabalho, pois, aqui, ressalto o que Eugenio Barba expôs, mas identifico também o mecanismo sobre o qual ela se processa. Barba (2010) fala desse conceito como o processo de trabalho dos atores, mas não o explicita por quais meios e em que efeitos resultarão.

O ator que se propõe a desenvolver um trabalho sob essa perspectiva está disposto a se entregar ao instável, à criação de uma linguagem corporal que vá mais a fundo do que os conceitos de dramaturgia do corpo costumam determinar. Segundo a perspectiva de dramaturgia do corpo, os artistas que desenvolvem seus trabalhos de acordo com essa proposta, deveriam dinamizar os seus corpos como veículos de uma linguagem capaz de elaborar signos e significados por meio das movimentações corporais e, assim, comunicar e expressar o que a obra em questão se propõe, explicações e reflexões essas abordadas conforme explicações de outros autores citados anteriormente neste texto. Entretanto, quando dou um passo a mais nesse processo, mergulho em um oceano de labaredas que se volatizam por de trás das vivências musculares, estimulando uma abertura além dos vapores de um arco íris do sensorial, promovendo relações ativas, constantes, nunca acabadas e sempre em transformações, geradas a partir de percepções por meio da corporeidade. Assim, o *corpo-em-cena*, ou o *corpo-em-vida* do ator passam a criar uma linguagem fruto da corporeidade, a qual lhe abre as asas para voar além do simples dinamizar sentidos e significações por meio de movimentos corporais e suas inter-relações em ubiquidade cênica. Explicações essas que possuem em si lacunas que são preenchidas pela compreensão dos processos de excedente de visão, aliados à reflexão sobre o inconsciente estético, abordados anteriormente.

A construção dessa nova linguagem, proveniente da imanência de transferência/fruição de informações/experiências geradas pelo processo de dramaturgia da corporeidade do ator, criará um novo sentido, passível de uma nova leitura pelo espectador. Entretanto, o sentido desse movimento de informações/experiências é o próprio movimento do sentido adquirido durante esse processo (GIL, 2005). Ou seja, não há como determinar como esse processo deva ocorrer de maneira linear, os atores descobrirão o seu processo e suas necessidades durante o período de trabalho de dramaturgia de sua própria corporeidade e/ou da corporeidade de suas personagens, já que a relação com a corporeidade pode ser do ator para com ele mesmo ou já pensando em como a sua personagem se relaciona com essa corporeidade.

Nesse ponto, se observa a paradoxalidade do corpo, a qual constitui a sua essência, uma vez que ao proliferar o sentido, produz, evidentemente, caos. Todavia, o sentido é infinito e se exprime de outro modo que não o da linguagem, nesse caso por meio da corporeidade ou como, me atrevo a dizer, de uma linguagem da corporeidade. Por outro lado, todo o sentido explícito de um gesto/uma ação supõe um sentido, sem a necessidade de haver uma tradução que gere compreensão imediata. De forma que, ao desdobrar o movimento, já fossem transmitidas mensagem, experiência e código simultaneamente, já que o corpo produz um espaço contextual por onde circula uma espécie de gramática do sentido, visto que ele é o local onde esses elementos se tornam sentido e reciprocamente (GIL, 2005). Para além da compreensão desse processo, temos as relações de vivenciamento do *eu* e do *outro* em constante desenvolvimento por meio do excedente de visão. Com relação a isso, ressalto o que Souza (2008, p. 05) refere ao dizer que "O corpo não se apresenta apenas como figura de que se fala, nem do que se serve o sujeito para falar, mas aquilo em que se constitui na medida em que orgânica e fisiologicamente é dotado de linguagem".

No entanto, para que o corpo possa ser composto pelo sentido, precisa ocorrer uma osmose completa, produzida entre a consciência e o corpo. Mas, para que isso aconteça, há a necessidade de um processo que abarque uma relação, ou seja, a corporeidade. Segundo Souza (2008, p.06), "situar-se nessa confluência do incorpóreo com o corpóreo permite situar a fenda entre o eu e o corpo". Desse modo, o corpo preenche essa consciência com a sua plasticidade e continuidades próprias, potencializadora de sinestesias (GIL, 2005). Porém, a consciência do corpo se compõe de um universo de pequenas percepções, inseridas em diversas atmosferas, geradas pelo processo de dramaturgia da corporeidade do ator, em sintonia/vivenciamento com o espectador. Assim, esse corpo paradoxal, constituído como um

universo de pequenas percepções, faz emergir um processo de subjetivação múltipla, criando zonas de indiscernibilidade sobrepostas como paradoxos que, ao encerrarem outros, fazem com que não haja um sentido único para o movimento, para o acontecimento do evento teatral, para as relações de vivenciamento estéticas (FERRACINI, 2010). Mas, um movimento de sentidos proliferados ubiquamente por meio da estética. Segundo Aleixo (2008):

> A força expressiva do ator reside em seu caráter de jogar ludicamente com a possibilidade de comunicação, de relação e de expressão dos sentimentos e das emoções, diante da presença constante de risco. [...] Compreendemos que a criação do ator não é um fenômeno que só se realiza no acaso, mas, sim, uma obra resultante do trabalho de desenvolvimento da sensibilidade, da intuição, da criatividade (ALEIXO, 2008, p. 56-57).

O processo de significação por meio da corporeidade que apresento nesse trabalho propõe que significar também é uma característica de potencializar possibilidades, de não se acercar naquilo que a cognição se fixa, pois não basta apenas compreender, apreender e estabelecer relações racionais. No que refiro como processo de significação, a cognição está contemplada, mas existe um *mais-além*, ou seja, *outras* possibilidades de se compreender o que se esteja sendo experienciado/vivenciado. Aqui, não apenas as percepções e capacidades lógicas, intelectuais, encefálico-fisiológicas se legitimam, mas a corporeidade, os seus saberes, os seus meios de estabelecerem relações, sinestesias, experiências, percebê-las, apreendê-las, me permitem defender que esse processo de significação se inter-relaciona ontologicamente com a corporeidade. Este seria um *outro modus* de se estar presente no mundo. Para além da compreensão cognitivo-racional, aqui o excedente de visão auxilia a compreender como a corporeidade pode se apresentar como um *outro* meio de significar, compreender, perceber, estabelecer relações, reflexões a partir de indícios que partem de relações que se projetam no e a partir do corpo, da corporeidade. Estar presente, nesse sentido, também envolve uma maneira singular de se relacionar com o mundo, de se propor a significa-lo e a gerar sentidos e significações que se dão por meio da corporeidade. Estar, assim, em corporeidade, abre possibilidades para se estar presente em quaisquer situações em processos de significação diferenciados daqueles que se utilizam apenas do cógito racional para vivenciarem o mundo.

Onde a linguagem teatral estiver, seja esta simples ou complexa, o prazer estético deverá ser encontrado em qualquer tipo de espaço onde a relação entre artista e espectador se estabeleça. Mas, também, aqui, expando essa reflexão para quaisquer contextos de relações de vivenciamento/comunicação/experiência/*com*partilhamento por via da estética,

percebendo que a corporeidade pode atuar como instrumento de re/significação. Porém, cabe, ainda, compreender como se dá a dinâmica intermediada pelo subtexto e de como posso, dentro dessa premissa, assumir essas questões como importantes no processo de formação do ator como educador (ou ator-educador) sob o ponto de vista das relações éticas e estéticas envolvidas nessas experiências ou nesses vivenciamentos.

9.3. Subtexto, entonação e aspectos de re/significação da corporeidade

Vigotski (2008) se refere à questão do subtexto, pensando nas palavras, na mensagem textual ou subjetiva relacionada ao texto literário que se deseja passar. Exponho esse preceito nessa discussão, pois ele pode fornecer subsídios para pensar que existem informações que são passadas pelo nosso corpo e não verbalmente ditas, são elementos criados a partir de uma relação interna que estabelecemos com a nossa própria corporeidade e a externalizamos de alguma maneira (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Ao pensar em um processo de dramaturgia da corporeidade desenvolvido pelos atores durante seus treinamentos e considerar que existem elementos não ditos, encaro esse subtexto como uma fala sinestésica do próprio corpo, carregada de emoções e sentimentos, porém, não expresso por palavras, mas sim através da corporeidade desses artistas (VARGAS; BUSSOLETTI, 2015). A esse universo do silêncio, espaço de residência e vivência potente do subtexto, encontro aquilo que foi exposto anteriormente e com o qual tracei relações com o que fora mencionado por Rancière (2009a) sobre o inconsciente estético.

Vigotski (2008) compreende que o ator não deva vivenciar as emoções que deverá despertar no público e na justificação interna ou verdade dos sentimentos no palco, conforme proposto por Stanislavski (1983), para se evitar questões psicológicas da vida pessoal do ator (BARROS, 2011). Obviamente que, ao ler tais teóricos, atento ao fato de que certas afirmações foram feitas dentro de um contexto histórico-cultural no qual viviam, o que, em pleno século XXI, deve ser ponderado e não tomado como Lei, já que muito se desenvolveu nas artes cênicas e nas técnicas de atuação desde então. Desse modo, ao conceber que os treinamentos dos atores devam englobar um processo dramatúrgico que envolva as suas corporeidades, refiro que as emoções e as experiências surgidas durante esse processo vêm à tona a partir de um profundo relacionamento desses artistas com os seus próprios corpos, suas corporeidades, identificando as zonas corporais e os potenciais estímulos do entorno que estariam relacionadas a esses sentimentos, emoções, experiências, vivências, afetos e ao descobrimento de como (re)fazer esse acionamento/recuperação e resgate emotivo para cada

dia de trabalho, sem que necessite associar as vivências da personagem com seus aspectos psicológicos da vida pessoal.

Ao dizer isso, também afirmo que o relacionar-se com aspectos sinestésicos em relações de/em corporeidades e, a partir daí, desenvolver processos de significação cognitivo-afetivos, prescinde um tipo de imersão/reconhecimento em distanciamento crítico-reflexivo em subjetividades, sentimentos, emoções, afetos, experiências, volições, porém não é necessário que cada indivíduo envolvido nesse momento de vivenciamento necessite aprofundar aspectos psicológicos de sua vida pessoal para que consiga efetuar a asserção de tal processo. Os meios se processam pelas vias das corporeidades em ativismo naquele momento de vivenciamento por meio dos mecanismos relacionados ao excedente de visão estético e não em uma necessidade de um envolvimento psíquico-catártico para que tal processo se efetue.

O ator, durante seus processos criativos, deve se entregar a um tipo de viagem ao inconsciente estético, encontrando, nesse lugar, aspectos que também lhe propiciem matrizes de trabalho, analisando e enfrentando esses elementos como possibilidades criativas e não como vivenciamento psicológico de suas questões pessoais. Talvez, esse seja o grande desafio do processo criativo dos atores e o de maior dificuldade de compreensão por parte dos não-artistas e leigos no assunto, já que a prerrogativa coragem de viagem interna, enfrentando sua essência e de seus particulares meios de se relacionarem com o entorno, se configura como uma das características de trabalho criativo desses artistas.

Apesar de Vigotski (2008) ter centrado suas reflexões sobre esse assunto nos aspectos relacionados à palavra e Stanislavski (1983) falar de subtexto também atrelando essas observações em relação ao texto literário, Bakhtin (2011), ao refletir sobre a estética da palavra, traz à tona as discussões sobre a entonação como possibilidades de aberturas que se entrelaçam à proposta do entre-lugar por onde o subtexto se desenvolve, conforme apresento nesse trabalho. Quando tratar sobre entonação nesse texto, não estarei me referindo a apenas um modo de inflexão da pronúncia das palavras, estarei mergulhando um pouco mais nas características do abismo relacionado ao inconsciente estético, do qual a própria sonoridade em si carrega matizes de informações/experiências *com*partilhadas/comunicadas ao próximo sem a necessidade de sua consolidação em uma palavra definidora e explicativa. Bakhtin (2011) reflete sobre aspectos emocionais que podem estar presentes no som das palavras e que este som é capaz de ser assimilado como informação transmitida junto ao significado da palavra ao expor que:

> O tom volitivo-emocional, embora vinculado à palavra e como que fixado à sua imagem sonora tonalizante, evidentemente não diz respeito à palavra, mas ao objeto que esta exprime, mesmo que este não se realize na consciência como imagem visual; só pelo objeto assimila-se o tom emocional, mesmo que este se desenvolva junto com o som da palavra (BAKHTIN, 2011, p.86).

Segundo esse ponto de vista, percebo que existe um elemento a mais em relação à palavra que não necessariamente está relacionado ao significado direto expressado por ela, a sonoridade de como é pronunciada amplia o campo aceptivo para outro tipo de percepção, sentidos e significados que ali podem estar contidos. Com isso, se adentra um pouco mais em um universo habitado pelo silêncio de significações, potencializado em sentidos e liberto das acepções presas em objetividades pelas demarcações a que são atribuídas em palavras. Essas compreensões são necessárias para se perceber que as relações sinestésicas entre indivíduos possuem atributos com características não cognoscíveis conforme a lógica encefálico-fisiológico-racional tende a prender dentro das grades que seus limites podem conter na forma de palavras elaboradas para determinar conceitos e meios pelos quais possam ocorrer. Relaciono a isso o que Bakhtin (2011) refere ao nominar entonação e, sobre ela, expor que:

> A entonação estabelece um vínculo estreito da palavra com o contexto extra-verbal: a entonação viva parece levar a palavra para os seus próprios limites [...] A entonação *está sempre na fronteira do verbal e do não verbal, do dito e não dito*. [...] Na entonação, a palavra contata imediatamente com a vida. E é antes de tudo na entonação que o falante contata com os ouvintes: a entonação é social *par excellence* (BAKHTIN, 2011, p. 449).

Observar as características da entonação se faz muito oportuno neste momento do texto, pois, agora, expando a discussão um pouco mais para além da corporeidade e passo a analisar um *outro* elemento envolvido nesse processo de comunicação/vivenciamento e que está relacionado à palavra, mas não se encerra no significado gramatical dela. Quando assumo o referencial baseado em Bakhtin (2011) a respeito de entonação, estou considerando que este autor agrega neste conceito nuances que abrangem a inflexão, assumindo-a como um dos liames de trabalho do que ele considera como sendo entoação, aspectos esses que se matizam para se ampliar a visão sobre as possibilidades estéticas da voz, do som, das sonoridades. A análise sobre entonação também me propicia observá-la como um ente de diálogo social importante para a compreensão mais profunda da relação teatral, uma vez que suas características volitivo-emocionais intrínsecas permeiam um campo relacional afetivo entre ambos participantes dessa relação, perspectiva essa passível de análise na medida em que compreendo a amplitude de desenvolvimento do excedente de visão. Segundo Souza (2008):

> A entonação é o recurso enunciativo de que o sujeito enunciante dispõe para anunciar a sua condição de ser inseparável do corpo e expor a impossibilidade de

> sua própria enunciação sem o sustentáculo corporal. [...] Desse modo, se anula as possibilidades de um eu agindo por si mesmo e indiferente ao corpo (SOUZA, 2008, p. 03-04).

As palavras também requerem um tipo de relação para com elas, relação essa que pode estar repleta de volições, emoções e afetos, ampliando, assim, a significação para um *outro* patamar referente a elas. Essa acepção prescinde um tipo particular de se relacionar com as informações/experiências que também são transmitidas para além da palavra. Ambiente esse em que vibra e vive o que chamo de subtexto. Desse modo, o ator deve também buscar outras maneiras de se relacionar com as palavras, podendo, inclusive, subjetivá-las para, aí, encontrar terrenos expressivos *outros* e importantes ao seu trabalho durante o evento teatral. Bakhtin (2011) salienta que a entonação expressiva aprofunda a compreensão sobre a palavra, pois, por essa via, se compreende que o enunciado se desenvolve. Segundo esse autor:

> A entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado [...] se uma palavra isolada é pronunciada com entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado acabado, expresso por uma palavra. [...] A entonação expressiva pertence ao enunciado e não à palavra. [...] quando escolhemos as palavras para o enunciado é como se nos guiássemos pelo tom emocional próprio de uma palavra isolada (BAKHTIN, 2011, p. 290-291).

Com essa percepção, observo que o enunciado se processa por meio de um mecanismo distinto em relação à palavra, mas que é carreado por emoções expressas de acordo com a maneira pela qual entoamos cada palavra. Com essa abordagem, considero que posso me acercar de uma importante característica do subtexto, a qual se refere à liberdade dele em relação à palavra. Mas, para que não se confunda subtexto com enunciado, necessito ressaltar que este primeiro se refere a uma perspectiva de informações/experiências mais amplas, que envolvem relações de sentido, de vivenciamentos de signos/experiências e que podem conter vários enunciados simultâneos. O enunciado em si, pode ser apenas um dos muitos fragmentos dispersos no subtexto. Segundo Souza (2008, p. 01-02), o enunciado congrega "Fragmentos dispersos de enunciação que no fio da cadeia falada remetem tanto à impossibilidade de o sujeito se livrar do corpo, quanto à propriedade potencial que tem o corpo de atualizar nele mesmo as utopias que o apagam".

Apesar de o subtexto se constituir em um entre-lugar habitado pelo silêncio, com fortes dispersões enunciativas, Souza (2008) associa esta condição à constituição do corpo e, neste caso, amplio esta visão à corporeidade como sendo o meio pelo qual tais potencialidades se catalisam e se tornam significáveis. Bakhtin (2011) associa aspectos afetivos em relação à palavra explicando-os por meio do enunciado, pois este seria o meio

pelo qual eles se expressariam. Segundo esse autor, para que a palavra se torne viva, ela necessita de um sopro de vida que a leve para à diante de seus significados concretos em uma determinada língua. Ao tornar a palavra viva, a considero como um ente composto por experiências que vão além do concreto e se espraiam por meio do sensorial, do sinestésico. Sobre esse assunto, ressalto o que Bakhtin (2011) refere ao expor que:

> A emoção, o juízo de valor, a expressão são estranhas à palavra da língua e surgem unicamente no processo do seu emprego vivo em um enunciado concreto. Em si mesmo, o *significado* de uma palavra é extra emocional. [...] O colorido expressivo só se obtém no enunciado e esse colorido independe do significado de tais palavras isoladamente tomado de forma abstrata (BAKHTIN, 2011, p. 292).

As expressões e inflexões que podem ser empregadas à palavra potencializam a percepção de determinadas características relacionadas aos aspectos emocionais, sendo estes libertos do significado concreto da palavra. Desse modo, se considerar que à palavra forem dinamizados diferentes elementos de entonação, manifestando outros enunciados, outros fragmentos e rastros a significar, posso me aproximar da compreensão do tipo de composição criativa que os atores podem desempenhar em seus trabalhos sob a via da dramaturgia da corporeidade. Relaciono a isso, o que Bakhtin (2011) refere ao dizer que:

> Pode-se dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém, como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados e, por último, como a *minha* palavra; por sua vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão [...] a palavra atua como expressão de outra posição valorativa do homem individual como abreviatura do enunciado (BAKHTIN, 2011, p. 294).

O enunciado como interstício de expressão da entonação amplia a noção sobre a palavra, constituindo um plano reflexivo composto pela sonoridade associada a emoções transmitidas por essa via comunicativa/experienci*ativa*. O enunciado ainda permanece pairando sempre em relação a algum atributo necessário e que necessita das palavras para que se propague. Porém, o subtexto se liberta da palavra, pois insere em si um vivenciamento mais amplo no qual a corporeidade funciona como um elemento a mais na relação de informações/experiências/*com*partilhamentos que podem ser comungadas/comunicadas e significadas por meio dos vivenciamentos possíveis e perceptíveis pelos atributos do excedente de visão. À entonação, está inerente a vocalização. Quando a concebo como parte da fala, ao pensar no processo de dramaturgia da corporeidade, não dissocio um tipo de corporeidade própria da voz. Esta, por sua vez, liberta das amarras da palavra, pode ventar pelas latências do entre-espaço do subtexto, flanar carreando sentidos, afetos, emoções, experiências e vivências presentes em sonoridade, mas elementos estes, todos, relacionados

com o corpo, com a corporeidade corporal global. Nesse sentido, associo o que Souza (2008) refere ao expor que:

> O ato de enunciar desenha assim o teatro da vocalização pondo em cena os principais elementos da cenografia sonora: quem diz, o que se diz e o como se diz. Neste triplo efeito vocal de enunciação, o modo e a ação de falar só se sustentam enquanto o sujeito falante existe e subsiste no corpo inteiramente feito voz (SOUZA, 2008, p. 06).

Nessa perspectiva, Souza (2008) me permite associar a entonação como um aspecto não somente da sonoridade, mas como um meio de enunciar, enunciar-se, congregando a necessidade de corpo e voz se fazerem unos, serem únicos, potencializando a expressão desse sujeito que se faz presente como corporeidade. A voz faz parte/toca no corpo um entre-espaço no limiar da linguagem. Além disso, Souza (2008), ao relacionar voz e corpo, refere que:

> É no próprio corpo, e não fora dele, que a voz encontra o elemento coincidente com o sujeito. O corpo torna-se desta maneira, em tudo o que o compõe [...] o ator fundamental da constituição do sujeito. Não interessa então a palavra da língua, não importa identificar precisamente de que som linguístico se trata. Basta percebê-lo ressoando (SOUZA, 2008, p. 06).

Ao considerar a ressonância, este autor a expande não apenas à noção dos órgãos fonadores, mas como um atributo expandido do próprio corpo em se expressar em sua totalidade. Desse modo, parto dessa observação para considerar que o corpo, a corporeidade possibilitando que o ressoar se abra à sinestesia, à relação com o mundo, com o narrar em suspensão. Assim, a voz agiria como uma cadenciadora do movimento do dizer/expressar/experienciar/*com*partilhar. Mas, a ressonância permite ventar em um entre-lugar sinestésico, espaço de um silêncio suspenso como broto a florescer. Nesse sentido, concebo que narrar em suspensão é *ser-se* todo, existir em corporeidade presente que se expressa em emoção, em afeto, em ação, em ativismo sensível-estético-estésico.

Considero que compreender as relações com a palavra e a entonação é muito importante na análise do processo criativo dos atores conforme venho expondo nesse texto, pois amplia o campo de visão às perspectivas referidas por Vigotski (2001; 2008) e Stanislavski (1983; 1989; 1997; 2006; 2012). Aqui, também não cabe o centro da discussão sobre o vivenciamento específico das sonoridades das palavras e sobre como percebemos aspectos volitivo-emocionais presentes nessas relações. Nesse momento, se faz necessário observar a característica de potencial dinamização dessas relações com objetivos que podem ser direcionados ao trabalho criativo dos atores, sem haver a necessidade de um envolvimento emocional relacionado a particularidades pessoais da vida desses artistas. Os atores identificam esses elementos e os trabalham conforme o que necessitam

experienciar/comunicar/vivenciar, se expressar/fruir, se fazer presentes naquele instante, indo mais além da palavra e agregando a isso as relações e composições de corporeidade, as quais podem congruir relações com a entonação, a sonoridade a até mesmo com a palavra, trazendo todos esses elementos para vivenciamentos em corporeidade, como potencializadores de trabalho em direção à criação.

Assim, as emoções utilizadas em cena não estariam relacionadas a experiências de vida dos próprios atores, mas surgiriam a partir de uma relação profunda e alerta deles com as suas próprias corporeidades, identificando em suas musculaturas, em seus universos do inconsciente estético, em seus devires, em seus universos interiores, em seus entre-lugares, em seus repertórios, maneiras de acionamento que despertem os sentimentos, afetos, emoções, sem que haja um gasto e transtorno psicológico deles com aspectos de suas vidas particulares. Ao proceder a criação de maneira distanciada, objetiva e técnica, os atores podem dinamizar o trabalho corporal e emotivo de modo consciente, ao mesmo tempo em que percebem e sentem essas sensações, emoções e sentimentos, se distanciam racionalmente para identificar o *como* fazer para que seus corpos despertem essas mesmas sensações quando determinadas partes forem (re)acionadas (VARGAS; BUSSOLETTI, 2015). Sobre isso, relaciono o que Bornhein (1992) refere ao dizer que:

> Em vez de estar dentro do personagem o ator deve relatar o personagem ao público. O ator sempre deve ir além do personagem e do seu horizonte escrito. Porque, desse modo, ele mantém a sua identidade própria de ator e, concomitantemente, mostra a identidade do personagem, com a qual não se mistura (BORNHEIN, 1992, p.180).

Com isso, os atores evitam o envolvimento de suas questões psicológicas, passando a encarar os sentimentos e emoções como elementos de trabalho físico para as suas rotinas de treinamentos diários. Ao desenvolverem uma percepção ampliada da relação com a sua corporeidade, da multiplicidade de localizações e acionamentos corporais para sentimentos, emoções e sensações, os atores podem dispor de um maior repertório estético-estésico-corporal-vocal-afetivo para o trabalho com quaisquer personagens que venham a interpretar.

Nesse sentido, Barros (2011, p. 235), falando sobre Vigotski, afirma que as relações da casualidade (mente/corpo) devem se converter “diretamente em um problema psicofísico”. Nenhum estado de consciência deve ser dissociado de suas condições físicas: estas constituem um todo natural e tem que ser estudadas como tal. Este acontecimento é traduzido para duas linguagens. O que os estados de consciência expressam subjetivamente, os movimentos faciais e corporais expressam objetivamente. Vigotski chama isso de “identidade psicofísica”. Junior (2011) refere que:

> A noção Vigotskiana de "drama" se situa "no limiar", de que é um problema "na fronteira" não apenas entre "psicologia" e "arte" e não podemos esquecer de incluir aqui a voz como agente ativo no limiar dessa zona de fronteira. A inter funcionalidade é fundamental. Para entender a *fala* é preciso compreender o *pensamento* e para compreender o pensamento, cabe buscar suas causas afetivo-volitivas. É evidente que não se pode dissociar o "fazer" (dramático, poético, prático) da "concepção", da "imaginação", da "significação". Mas, uma volição hesitante sempre a "produzir novos sentidos" para situações reais que nunca tem solução (JUNIOR, 2011, p. 193-195).

Barros (2011) refere que a função principal da fala é a comunicação e, assim, tanto a fala egocêntrica, quanto a comunicativa, são sociais. Porém, para o contexto teatral, a comunicação, o vivenciamento não precisa estar diretamente associado ao significado das palavras proferidas, conforme exposto anteriormente. Segundo Barros (2011), para Vigotski, a *abreviação* está relacionada com o fato dos interlocutores enxergarem-se um ao outro e, assim, poderem compreender até mesmo o que não é dito, a relação de significação se dá para além das palavras ditas e vai para o plano daquilo que vemos. Entretanto, Vigotski não desenvolveu suas teorias conforme as abordagens que Bakhtin (2011; 2015) ampliou sobre esses aspectos, este último foi mais além no desvelamento dos processos de excedente de visão. Em meu caso, falando sobre essas relações, ao focá-las no contexto teatral, expando, ainda mais, esse processo de compreensão para além do que é possível pelos mecanismos da visão e incluo aí todos os aspectos sinestésicos.

A entonação auxilia na compreensão sutilmente diferenciada do significado e/ou sentido de uma palavra, assim como a percepção da corporeidade como um todo. A inflexão revela o contexto psicológico dentro do qual uma palavra pode ser compreendida, facilitando a compreensão de pensamentos, sentimentos e sequência de raciocínios transmitidos através de uma só palavra. Para Vigotski, o pensamento também é originado das emoções, interesses, desejos e necessidades das pessoas (BARROS, 2011). No entanto, em meu trabalho ainda penso que vou um pouco mais além da noção vigotskiana ao associar as abordagens de Bakhtin (2011; 2015), Barba (2006; 2010) e Rancière (2009a; 2009b) com o intuito de agregar seus conceitos à discussão da pesquisa aqui exposta.

Segundo Oida (2001, p. 151), "O texto é como a ponta de um *iceberg*: vemos apenas a ponta, enquanto que abaixo da superfície existe uma massa enorme que passa despercebida. [...] Precisamos descobrir todo o resto do material que não está disponível no texto". Para esse autor, tudo o que está abaixo da ponta desse *iceberg* é o que chamo de subtexto, estando ele imerso, transpassado e, também, fazendo parte de um universo chamado inconsciente estético, não estando apenas arraigado aos preceitos relacionados à textualidade ou à palavra, conforme esses autores supracitados costumaram pontuar, mas sim, congregando e carreando

por meio de si diversos matizes sinestésicos potencializadores de significares diferenciados e importantes de percepção por meio do sensível. Sendo assim, o subtexto se configura como sendo um elemento importante na percepção e estímulo dos processos de significação por meio do sensível.

Nesse sentido, considero que o ator deve trabalhar sua corporeidade se colocando no limite da sombra e da luz, provocando uma avalanche de possibilidades, experiências, (re)visitações, como chamas vivas de sentidos, potencializadores de significações por meio de um entre-espaço, no qual a sinestesia se faz translúcida em busca de *com*partilhamentos. Nesse estado limiar, creio que o ator deva buscar se fazer presente, *entrar-sair* para *se* encontrar com os subtextos, uma experiência autogênica e estética. Momento de desterritorializar o *já-posto*, ampliar o texto, abrir a casca das palavras e degustar as sementes de possibilidades, as quais ganham forças germinativas conforme os subtextos lhe são agregados.

Vigotski desenvolve questões fulcrais para o trabalho no teatro, como a relação de mão dupla entre a emoção, sentimento e afetividade em nosso corpo, em que se entendem as emoções como geradas também pelas modificações corporais (BARROS, 2011). O valor desse autor ao campo dos estudos teatrais deve ser respeitado, muito embora suas análises relacionadas à arte da atuação tenham sido ultrapassadas no trabalho aqui apresentado. Porém, considero importante ressaltar algumas abordagens deixadas por Vigotski (2001; 2008), pois elas indicam caminhos que me fizeram chegar às trilhas da discussão aqui proposta, contribuindo com importantes elementos para estas reflexões. Nesse sentido, saliento o que Vigotski (2008) expõe, ao referir que:

> O pensamento tem a sua própria estrutura e a transição dele para a fala não é uma coisa fácil. O teatro deparou com o problema do pensamento por trás das palavras antes que a psicologia o fizesse. Ao ensinar o seu sistema de representação, Stanislavski exigia que os atores descobrissem o "subtexto" das suas falas em uma peça. Todas as frases que dizemos na vida real possuem algum tipo de subtexto, um pensamento oculto por trás delas (VIGOSTSKI, 2008, p. 185).

Não apenas o texto, as palavras de um ator possuem um subtexto, mas também a sua voz e seu corpo possuem subtextos, nesse caso, vocais, corporais, sinestésicos e afetivos. Subtextos estes que não precisam se vestir de palavras para obterem sentidos, significados, pois são sementes catalizadoras de possibilidades ontológicas distintas dos campos por onde as palavras florescem. Eles se constituem em elementos de significação que propiciam como que fragmentos dispersos de sensações, afetos, emoções, experiências, constituintes passíveis de assimilações e desencadeadores de reações que se desenvolvem por meio do sensível, do

relacional, em ativismo na instância do estético-estésico-significativo. Bussoletti & Molon (2010, p. 73) referem que Vigotski tenta compreender o vivido "por dentro" que veio "de fora", mas que não se cristaliza, não se torna estático ou estável, porém não é inefável, indolor e incolor, pelo contrário, significativamente sentido, vivido nas experiências, nas pausas, nas (in)determinações das in(ter)venções e nas con(tra)dições em que o sujeito se posiciona na relação com o outro. A compreensão ampliada desses fatos pode ser observada por meio da análise dos processos de excedente de visão, conforme explicitado anteriormente. Se faz necessário ressaltar esse aspecto, pois Vigotski (2008) indicou a existência possível de tais atributos, porém não se dedicou ao estudo de encontrá-los e abordá-los profundamente em seus trabalhos, conforme aqui exponho.

O pensamento exerce uma função muito importante nesse processo, pois ele é um dos agentes que configura o subtexto na fala. Esse pensamento pode estar relacionado às palavras do texto ou a emoções e sentimentos que podem ou não se relacionarem a essas palavras. Merleau-Ponty (1999) refere que:

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

Nesse sentido, Merleau-Ponty (1999) atribui à fala e à palavra um aspecto subtextual relacionado a algo que não é dito, mas que está relacionado a sentimentos e sensações transfigurados metaforicamente em corpo como subtexto. Relações estas que podem ser associadas às reflexões sobre entonação. Porém, mesmo assim, essas constatações ainda estão muito atreladas à palavra, ao aprisionamento adensado nos limites de materialidade da palavra. Barros (2011, p. 238) afirma que Vigotski compreende que o ator não deve vivenciar as emoções que deverá despertar no público e na justificação interna ou verdade dos sentimentos no palco, conforme proposto por Stanislavski (1983; 1989; 1997; 2006; 2012). Nesse caso, quando fala de Stanislavski, Barros (2011) faz uma crítica à necessidade de apego à palavra e seus significados, relacionado ao que alguns compreendem como associação stanislavskiana às memórias emotivas do ator. Porém, Stanislavski (1983), embora estivesse muito preso à palavra, já fornecia indícios da existência de subtextos na fala que carregariam consigo emoções e sentimentos:

> Sua função (fala), é transmitir por meio de palavras quer os sentimentos exaltados do estilo trágico, quer a fala simples, íntima, graciosa, do drama e da comédia. [...] Em cena, a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras no ator, em seus comparsas e – por intermédio deles, conjuntamente – no público (STANISLAVSKI, 1983, p.119).

Apesar de a referência de Stanislavski (1983) ser datada e caracterizada por um *modus* de conceber o trabalho de ator na sua época, exponho essas percepções para além dos atributos associados à palavra. Observo, ainda, a existência de um subtexto capaz de transmitir todas essas questões sensoriais e emotivas da personagem, sem estar necessariamente ligado a uma palavra (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). A sonoridade em si, dinamizada conscientemente pelo ator para esses fins, é capaz de comportar subtextos emocionais peculiares à voz, ao som. De maneira semelhante, também concebo esses princípios no que se refere à corporeidade do ator. Ao associar esses aspectos à corporeidade do ator, vou um pouco mais além do conceito de entonação referido por Bakhtin (2011) anteriormente, pois, desse modo, considero o subtexto livre da necessidade de quaisquer relações atreladas à palavra e, de maneira semelhante, também as emoções libertas de concatenações com as palavras, pois os processos de assimilação e significação estéticos não seguem vias de processamento organizadas pela lógica em palavras. Os subsídios estésicos, emoções, sensações, afetos, imagens são compreendidos em suas próprias características ontológicas, desprendidas das cascas de palavras, são elementos de significação estética que compõem o panorama geral do processo cognitivo-afetivo.

A resolução desse paradoxo para Vigotski (2008) se encontra no seu estudo com base na psicologia concreta, na qual a emoção é vista na perspectiva histórica e tem conexões com sistemas psicológicos mais complexos. O problema do pensamento escondido por trás das palavras acontece principalmente porque o andamento dos pensamentos não é simultâneo ao do discurso, pois estes dois processos revelam unidade, mas não identidade. Para se compreender a fala do *outro* é necessário identificar tanto o pensamento oculto, quanto a motivação porque, para o autor, o pensamento é originado nas emoções, nos interesses, desejos e necessidades das pessoas (BARROS, 2011). A percepção desse pensamento oculto estaria relacionada ao que fora abordado anteriormente sobre o excedente de visão. Mas, mais além disso, o que abordo nesse trabalho explicita uma maneira sobre como se relacionar com os diversos elementos a serem comunicados/experienciados/*com*partilhados, sobre como dinamizar a dramaturgia da corporeidade para que, nessa profunda relação, se abram outras possibilidades para além do que os teóricos que pousaram suas reflexões por sobre a palavra efetuaram em suas abordagens.

Namura (2007) refere que a consciência não se esgota na palavra e a dimensão semântica da palavra não esgota a configuração do sentido, não contempla a totalidade da categoria sentido, porque não dá conta do *sentido do todo*. Por esse motivo, amplio as

relações de significação para além de quaisquer elementos ainda presos à necessidade das palavras. Apesar disso, sobre esse assunto, ressalto o que Vigotski (2008) coloca, ao dizer que:

> A fala interior é a fala para si mesmo. A fala exterior é para os outros. Seria, na verdade, surpreendente se uma diferença funcional tão básica não afetasse a estrutura dos dois tipos de fala. A ausência de vocalização, por si só, é apenas uma consequência da natureza específica da fala interior, que não é nem um antecedente da fala exterior, nem a sua reprodução na memória, mas, em certo sentido, o contrário da fala exterior. Esta última consiste na tradução do pensamento em palavras, na sua materialização e objetificação. Com a fala interior, inverte-se o processo: a fala interioriza-se em pensamento. Consequentemente, as suas estruturas têm que divergir (VIGOTSKI, 2008, p. 164).

Como diz Bakhtin (2003)[124], o olhar do outro sempre será diferente do meu, mas preciso dele para me enxergar diferente do que me vejo. Tanto os argumentos apresentados por Bakhtin (2003; 2011; 2015), quanto os relatados por Vigotski (2008) se relacionam com a proposta de dramaturgia da corporeidade que apresento neste trabalho, na medida em que expando essas reflexões para as percepções/identificações das matrizes corporais dos sentimentos das personagens dinamizados pelos atores em cena e re/significados pelos espectadores durante o evento teatral (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013; 2015). Porém, torno a salientar que, as abordagens de Vigotski (2008) ainda permaneciam envolvidas em questões que estacionavam suas reflexões nos quesitos sobre a palavra. A inserção da compreensão das relações de corporeidade vai um pouco mais além do que fora abordado por Vigotski (2008). Ainda sob esse ponto de vista, assumindo as perspectivas de Gil (1997; 2005) sobre a metaforização do corpo do ator em cena e da existência de um sistema decodificador dessas informações, exponho o que Benjamin (1984) parece sugerir, para que eu possa refletir sobre a inclusão do pensamento como elemento integrante do movimento que desencadeará a composição do que chamo de dramaturgia da corporeidade para o ator:

> Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação, pois, ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. [...] O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhe corresponde (BENJAMIN, 1984, p. 50-51).

Vigotski (2001) refere o sentido como uma formação dinâmica, fluida, complexa, que tem várias zonas de estabilidade variada. O significado é apenas uma dessas zonas do sentido que a palavra adquire no contexto de algum discurso e, ademais, uma zona mais estável,

[124] Aqui, utilizo a referência de Bakhtin (2003), pois esta contém algumas considerações não contempladas na edição de Bakhtin (2011) e/ou abordadas de maneiras diferenciadas.

uniforme e exata. Já Bakhtin (2015) expande essa reflexão, considerando a palavra como um ente dotado de vida em ativismo por meio das relações de comunicação, ao expor que:

> A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para a outra (BAKHTIN, 2015, p. 232).

Nesta pesquisa, tento ir um pouco mais além e digo que, ao se quebrar a casca das palavras, encontro potencialidades de experiências passíveis de serem comungadas com o próximo, compreendendo-as por via da estética e ampliando a profundidade das relações entre o *eu* e o *outro*. Desse modo, posso considerar que as análises fixadas nas palavras ou que pararam na palavra, cumpriram um importante papel para compreender esse tipo de conhecimento. Entretanto, conforme o que já fora abordado anteriormente nesse trabalho, se observa que existem peculiaridades *outras* no ato de comunicação/vivenciamento, dotadas de informações/experiências significadas por meio de vias particulares do significar, caracterizadas por elementos estésicos *outros*, desprendidos do apego materializado nos contornos da palavra. Esse ressalve é feito aqui, uma vez que defendo a existência de um *outro* tipo de relação de significação, explicando esse processo por meio do excedente de visão e considerando o conceito de inconsciente estético como um importante matizador dessa via do saber.

Esse tipo de abordagem que considera a estética como uma instância particular do significar, um modo específico de se relacionar e atribuir sentidos e significados ao seu entorno e a si mesmo, se configura como um importante aspecto de compreensão sobre como as artes funcionam como fomentadoras de um tipo singular do processo de significação. Considerar *outros* aspectos para além da palavra já se mostrava muito importante nos estudos sobre as relações de comunicação/vivenciamento, porém eles ainda não haviam se focado nesta abordagem da maneira como é dada neste trabalho. Bakhtin (2015) também salienta a existência de se investigar outros quesitos para além da palavra ao referir que:

> A orientação da palavra entre as palavras, as diferentes sensações da palavra do outro e os diversos meios de reagir diante dela são provavelmente os problemas mais carentes de estudo metalinguístico de toda palavra, inclusive da palavra artisticamente empregada (BAKHTIN, 2015, p. 232).

Muito embora Bakhtin (2015) tenha referido esse trecho acima, seus estudos não tiveram o enfoque desenvolvido como o que efetuo no trabalho desta tese de doutorado. Aqui, considerei as relações de corporeidade como um elo importante para o excedente de visão estético e, assim, poder perceber a existência de um *outro* tipo de processo relacionado ao significar e que, neste caso, a reflexão sobre o processo criativo dos atores e a relação

deles quando em contato com os espectadores fornece importantes elementos para a evidenciação mais clara e ampla sobre a significação por via da estética. Observações essas que abrem o campo do saber para compreender a existência de *outros modus* para o significar, os quais podem estar justamente relacionados a um tipo particular que cada indivíduo apresenta em se relacionar com as artes em geral e sobre como elas, em seu próprio campo de atuação, possuem um *modus* singular de estimular processos de significação, mais integrativos com o todo geral perceptivo e sensível.

Apesar de alguns estudos abordarem questões relacionadas à recepção, enfocando assuntos que ponderam a observação do trabalho corporal de artistas das mais diversas áreas, o acesso centrado no desvelamento desse processo criativo-corporal e da relação sensorial/afetiva/física/estética/sinestésica entre artista e espectador durante o evento teatral, tem sido pouco investigado sob o ponto de vista da ótica exposta aqui e que vai além do conceito de dramaturgia do corpo. Além disso, a relativização desse processo, observando pontos de convergência, divergência e similitudes entre os hibridismos cênicos contemporâneos, não tem sido o foco de muitos trabalhos que desejam aprofundar o conhecimento e reflexão sobre o universo que envolve a dramaturgia da corporeidade, muito menos sob o ponto de vista da sua função para o ator-educador enquanto potencializador de processos de significação que se desenvolvem por meio de relações estéticas.

O trabalho técnico dos atores, pensado sob o conceito de dramaturgia da corporeidade, envolve questões que inter-relacionam técnicas corporais, imaginação, sinestesia, pensamento, sensorialidade e a maneira como os atores se relacionam com os seus próprios corpos, de como associam as suas relações com a corporeidade da personagem e da personagem para com a sua própria corporeidade (VARGAS; BUSSOLETTI, 2015). Em vários momentos desse texto, apresento discussões que envolvem aspectos relativos ao corpo propriamente dito e à voz, pois é necessário que não se trate a corporeidade e seus aspectos sensoriais apenas relacionados aos atributos percebidos pela visão.

Além disso, também há a necessidade de que, em alguns momentos, situe a discussão incluindo o papel do espectador nesse processo, pois trato de uma relação de comunicação/vivenciamento/comunhão/partilha/experienci*ação* e de processos de significação relacionados a esse momento de relação estética. Essa percepção ampla necessita estar bem esclarecida ao leitor para que seja capaz de compreender que a relação de corporeidade abarca todas as possibilidades sinestésicas possíveis em cada pessoa e com quem está lhe assistindo/relacionando-se naquele momento. Contudo, se faz necessário

compreender que essas relações são encompassadas por atravessamentos sinestésicos, acionados pelo trabalho dos atores e transcomungados através de suas corporeidades. Sobre esse assunto, acrescento o que Parret (1996) propõe na seguinte reflexão:

> Há uma estética em que Lucrécio e Merleau-Ponty se encontram. É que os dois filósofos explicam a sinestesia e a "sensação global" interoceptiva da coisa do mundo – que Merleau-Ponty denomina *carne* (já que o mundo é feito de carne, tal como o corpo-em-vida) – pelo domínio do tato fundamental. Merleau-Ponty, na fenomenologia da percepção, fala com entusiasmo da comunicação entre os dados dos diversos sentidos: a relação intersensorial da comunicação é possível graças à unidade primeiro do sentir. [...] A unidade da coisa é pré-estética e é o sentir confuso que recupera essa unidade mundana e real, chamada *carne*, este sentir de antes dos sentidos isolados, de antes da diferenciação sensorial. [...] Os sinestésicos, fenomenologicamente, fazem as sensações, produzidas pelos canais sensoriais específicos, remontarem a sua origem comum, o pré-estésico, o tato fundamental (PARRET, 1996, p. 64).

Não devemos sintetizar o conceito de dramaturgia da corporeidade em uma frase e parágrafos de maneira simplista, tendo em vista que, para a significação ampliada deste conceito, necessitei traçar todo o percurso de referenciais, diálogos entre eles, uma constelação de possibilidades em ativismos, conforme os relacionei e as próprias associações com o que considerei para a proposição desse conhecimento. Entretanto, me permito a conceber a dramaturgia da corporeidade como uma via de trabalho, oriunda de uma intensa dinamização íntima entre as percepções sensoriais, corporais, afetivas, estéticas, estésicas, volitivas e imagéticas desenvolvidas no momento do processo criativo dos atores. A plena dinamização e trabalho dessas questões – frutos de relações com os elementos citados anteriormente – resultará em um potencializador da presença cênica – ou um meio mais específico sobre como compreendê-la e do quanto ela, ao ser atingida, estimula possibilidades cognitivo-afetivas aos demais - e servirá como fator gerador de identificação/empatia de proximidade, quando em relação com os espectadores, posto que essa dramaturgia se processa de maneira ativa, em ativismo, operacionalizada a partir da corporeidade dos atores.

A dramaturgia da corporeidade é um meio pelo qual os atores podem elaborar estratégias desencadeadoras/estimuladoras de processos de significação a serem *com*partilhados com os espectadores, uma vez que, em seu desenvolvimento, ela possibilita a asserção de estopins de sentidos de origens sinestésicas diversas e passíveis de serem elaborados para o comungar com o espectador, quando em contato do momento estético, do evento teatral. Ampliando as relações de corporeidade para as relações em geral, observo que os indivíduos, ao se libertarem à compreensão estética de todos os seus matizes de subjetividades, podem estar mais abertos ao relacionar-se com os outros, estabelecendo o

sensível como uma de suas possibilidades relacionais também viáveis e também como meios de estímulo a processos de significação específicos.

Os argumentos apresentados anteriormente reforçam a ideia de que os atores devem pensar o seu trabalho cênico como fruto e semente de/para uma *relação*. O que denomino aqui de *relação* se refere ao que conceituo como um processo de dramaturgia da corporeidade. Cabe aos atores *se* trabalharem durante seus treinamentos e ensaios, pensando os seus trabalhos corporais não apenas sob a via da mecanização, execução e memorização de movimentos, pois estes aspectos devem estar presentes em um período pré-treinamentos, pré-ensaios, período este caracterizado como aquisição de repertório estético-estésico-corporal-vocal, no qual as técnicas corporais e vocais serão aprendidas e desenvolvidas com o intuito de ampliarem as possibilidades de movimentação e vocalização dos atores.

Já a dramaturgia da corporeidade, estaria incluída no período pós-aquisição de repertório estético-estésico-corpóreo-vocal, já que a corporeidade é fruto de uma relação que preconiza matrizes prévias para trabalho. As técnicas de repertório adquiridas funcionam como materiais a partir dos quais os atores devem trabalhar e não como algo onde devam sedimentar os seus trabalhos. Desenvolvendo seus trabalhos por meio dessa abordagem, os atores estariam potencializando seu ofício para o intuito da consolidação do hífen que une a expressão ator-educador, considerando, desse modo, a arte teatral como também passível de fomento ao desenvolvimento de relações de significação particulares e propiciadoras ao estímulo de *outras* maneiras de os espectadores atribuírem sentidos, significados, reflexões e relações com o mundo.

O processo de trabalho abordando a dramaturgia da corporeidade também seria uma alternativa metodológica para os atores aprenderem a se compreenderem como artistas-educadores e sobre como fazerem do seu trabalho um potencializador do elo entre as essas duas palavras. O trabalhar-*se* dessa maneira potencializaria nos atores o acesso ao estímulo de uma via cognitivo-afetiva de significação que se processa por meio do relacional *entre-indivíduos*, se caracterizando como uma cognição pela corporeidade.

Nessa perspectiva, concordo com Parker-Starbuck & Mock (2011, p. 210), quando refletem sobre o fato de os corpos serem "os meios para se compreender como as *performances* se processam e produzem significados. [...] O que significa quando os corpos aprendem a serem afetados", um conhecimento do corpo. No caso do trabalho aqui apresentado, amplio essa visão, pois considero não apenas o corpo, mas a corporeidade e todas as suas instâncias de possibilidades sinestésicas como passíveis de estímulos

significativos para tanto. A cognição pela corporeidade, sendo vista pela maneira conforme apresento nesse trabalho, se mostra como um *modus* particular da relação estético-estésica em estimular *outros* processos do saber, os quais ultrapassam o cognitivo, o lógico-racional e abarcam todos os matizes de instâncias do sensível. Fator esse que acentuaria ainda mais a potência do hífen na expressão ator-educador.

Para chegarem aos espectadores, tocarem-nos e sensibilizá-los, comungarem uma partilha de sensível durante o encontro estético, os atores deveriam, também e antes de tudo, dinamizarem seus trabalhos na direção das relações de/em corporeidades. Suas personagens deveriam ser criadas dentro dessa premissa. Esse, talvez, seria um dos caminhos que estimulariam os espectadores a saírem de seus lares em busca de um trabalho artístico que permitisse a sinestesia de algo que a tecnologia não permite: uma relação ao vivo, sentida, percebida, vivenciada, comungada, em ativismo, *com*partilhada, expandida e experienciada em tempo real através da relação verdadeira dos seus corpos com os corpos dos atores, de suas corporeidades. Essa característica também colaboraria para denominar um tipo de pedagogia do evento teatral.

10. A PEDAGOGIA DO EVENTO TEATRAL

Quando inicio este Capítulo com o título proposto, pode parecer ao leitor que apenas a partir de agora tratarei do assunto relacionado à pedagogia do evento teatral. Porém, antes mesmo de abordar essa temática, saliento que os conteúdos desenvolvidos em alguns capítulos anteriores desse texto já contêm elementos necessários à compreensão sobre como se processa essa relação.

Sim, propor a reflexão sobre o que venha a ser uma pedagogia do evento teatral pressupõe o condicionante essencial de relação. Entretanto, analisando por essa via, percebo que, ontologicamente, existem elementos de *com*partilhamento/comunhão de experiências/vivenciamentos em ativismos que suscitam reflexões, significados, sentidos e estabelecem processos cognitivo-afetivos em acordo com o que esteja sendo vivenciado naquele instante. Considerando esses *processos em relação,* observando o que fora abordado anteriormente sobre o excedente de visão, relações de/em corporeidades e os processos de significação correlatos, estabeleço um *outro modus* possível para o compreender, apreender, significar, ensinar, aprender, refletir, questionar e, também, por que não dizer para o educar?

Observar o evento teatral como um acontecimento viabilizador de tais possibilidades permite elucidar seu desenvolvimento/ocorrência também como um *momento* educativo, propiciador de situações compreendidas/normatizadas como pedagógicas e educativas somente em outros contextos ou espaços. Nesse sentido, me questiono sobre quais seriam as distinções e hierarquias que colocariam um ou outro contexto acima como sendo mais importante para o estímulo cognitivo-afetivo-significativo dos indivíduos?

Para além do que foi refletido em Capítulo[125] anterior deste trabalho sobre os questionamentos relacionados às resistências que o campo educativo no Brasil apresenta em relação às artes, ressalto que, aqui, estabeleço possibilidades que compreendem os processos cognitivo-afetivo-significativos a partir de instâncias que não se restringem às explicações fisiológico-encefálicas atreladas a um cógito racional que apenas se elucida pelos meios da objetividade. Minhas reflexões as ultrapassam, as ampliam e vão além. Ao refletir sobre as relações de/em corporeidades e os excedentes de visão, incluindo os meios sinestésicos de tais momentos, estou suscitando um olhar diferenciado do tradicionalmente normatizado sobre como se operam os campos do saber. Se arriscar em reflexões em searas como esta, pode atacar diretamente algumas asserções de poder confortavelmente já estabelecidas e

[125] Capítulo 3, "ASTROLÁBIO", a partir da página 35.

instituídas. Desterritorializar tais convenções, provoca aberturas, rasgaduras de possibilidades que desestabilizam o *já-posto*, os mecanismos de controle, posse e poder sobre o conhecimento.

A estética sendo vista como possibilidade de elaboração de um *campus* conceitual, metodológico, elucidativo, reflexivo, cognitivo-significativo e pedagógico também ataca ao convencionalmente estabelecido como meio educativo legítimo pelas práticas pedagógicas tradicionais e hegemônicas. De acordo com Jackson & Lev-Aladgem (2004, p. 217), a relação estética "pode ser vista não apenas como uma linha/fronteira divisória, mas como um processo que, na verdade, nos permite ver, se comprometer/conectar e responder de maneiras que não seriam possíveis por outras vias". Conforme abordado por Arroyo (2014), a busca por possibilidades *Outras* ao campo da educação encontra barreiras e resistências que se distingam das normas nesse campo do saber/conhecimento, uma vez que as normatizações estão organizadas em uma tradição silenciadora de possibilidades que se apartem do que já é de posse e controle. Nesse sentido, quando me distancio das visões limitadas sobre os trabalhos nas artes cênicas, considero que essas percepções costumam encarcerar os aspectos pedagógicos destas artes a aplicações de metodologias de ensino já normatizadas no Brasil como perspectivas ao espaço escolar, às salas de aula.

Assim, ao me afastar de tais considerações cerceadoras de possibilidades, proponho o evento teatral como momento potencializador/mediador/fomentador de processos cognitivo-afetivo-significativos. Ao propor isso, também estou desestabilizando discursos de poder que separam e desagregam o campo da educação, do fazer artístico, do trabalho de artistas, do contato/fruição/compartilhamento/recepção/educação/vivenciamento estético. Ao elucidar esses aspectos, estabeleço um dos papeis/funções/trabalhos do que venha a ser um artista-educador, ou, no meu caso, um ator-educador.

Compreender o trabalho artístico, o evento teatral como um momento de visão ampliada sobre o que venha a ser educação, penso que me liberta dos clichês arcaicos que aprisionam a educação ao espaço de salas de aula, aos educandários de um modo geral e às práticas pedagógicas hegemônicas que encarceram as perspectivas educativas das artes cênicas a superficialidades rasas de potencialidades do que possa ser efetuado nessa área. Além disso, ao compreender que as experiências/vivenciamentos existentes entre ator e espectador durante o evento teatral suscitam processos cognitivo-afetivo-significativos, estou, ao longo desse trabalho, apresentando explicações sobre como e por quais vias essas afirmações se tornam legítimas e plausíveis. Desse modo, também, desestabilizo as tentativas

de separação entre o campo da educação e o fazer artístico e, no caso desse estudo, do trabalho do ator quando em cena.

Desterritorializar as "certezas" normatizadas como possibilidades educativas para os trabalhos relacionados às artes cênicas, implica em confrontar as posturas de profissionais que elaboraram discursos sobre o que venham a ser práticas educativas em artes cênicas. Tais discursos costumam conter as percepções de profissionais que impõem o seu olhar sobre os campos da educação nas artes cênicas e das possibilidades das artes cênicas como educação. Mas, não, estas visões não condizem com a realidade das propostas e metodologias de trabalho dos profissionais que realmente desenvolvem suas atividades em artes cênicas. A não-vivência das práticas e trabalhos desenvolvidos pelos profissionais de teatro e da dança[126], por exemplo, acaba por configurar propostas metodológicas de ensino e educação apartadas da realidade do que venham a ser as possibilidades educativas em arte, criando perspectivas pedagógicas rasas, parcas, limitadas e estereotipadas sobre o campo da educação nas artes cênicas.

Geralmente, esses equívocos se fortalecem em discursos acadêmicos com olhares que se consideram oblíquos, de cima para baixo, fora da realidade/vivência em arte, se propagando em publicações de livros e artigos que determinam os limites da educação em arte. Essa facilidade no espraiamento de tais publicações se deve ao fato de a estrutura organizativa da academia brasileira facilitar que essas publicações ocorram de maneira mais frequente, favorecimentos esses, que os profissionais das artes - que não desenvolvem atividades dentro dos limites da academia - não dispõem quando desejam divulgar seus conhecimentos e práticas por meio de publicações assemelhadas. No Brasil, acadêmicos que determinam e se propõem a normatizar o que venha a ser educação em artes cênicas costumam sedimentar seus discursos a partir de crenças estabelecidas por profissionais de outras áreas do conhecimento ou mesmo entre àqueles com formação acadêmica em artes cênicas, mas sem vivências no trabalho artístico e compreensões aprofundadas sobre ele. Com isso, sedimentam-se pseudo-verdades que limitam possibilidades no campo das artes cênicas e da compreensão por parte de profissionais de outras áreas do conhecimento sobre as potencialidades desse campo.

Apesar de trabalhar com um conceito ampliado de educação, também gostaria de ressaltar que estas normatizações tradicionais e hegemônicas sobre como se devem operar as metodologias de ensino e práticas nas artes cênicas, advindas da academia e determinando

[126] Novamente, saliento que, nesse trabalho, sempre que me referir aos profissionais de teatro e dança, estarei incluindo todas as possibilidades de trabalhos nas artes cênicas, conforme já exposto anteriormente neste texto.

como devam ser os trabalhos de profissionais licenciados nas artes cênicas que atuam no espaço escolar, também são constituídas em cima de discursos frágeis, limitadores e superficiais de possibilidades, os quais se fundamentam por meio de abordagens estereotipadas, controladoras de questionamentos e reflexões, estipulando a esses profissionais o mero papel de recreacionistas a serviço de outras áreas do conhecimento no espaço escolar. Considerar a pedagogia do evento teatral como uma ação educadora em si, desarticula e vai de encontro aos discursos acadêmicos sobre o que venham a ser as possibilidades da educação por meio das/nas artes cênicas.

Ao estabelecer os meios como a estética se fundamenta como campo educativo e as maneiras pelas quais o evento teatral pode suscitar reflexões, cognições, questionamentos, experiências e vivenciamentos trazem à tona a necessidade de profissionais que realmente tenham vivência, experiência, formação e competência para a atuação nas artes cênicas, independentemente do espaço educativo ou de sua proposta de trabalho. Desse modo, discursos de poder e resistência sobre alterações nas perspectivas do que já fora normatizado como campo de possibilidades se fortalecerão e se auto-compactuarão para impedir/dificultar que as artes cênicas se legitimem em *outras* possibilidades como educação, ou conforme Arroyo (2014) refere, como *Outras Pedagogias*.

Ao compreender o evento teatral como um momento também aberto à educação, proponho uma desarticulação das dicotomias entre arte e educação estabelecidas pelas visões arcaicas do que venham a ser as possibilidades das artes como educação e, inclusive, sobre o que fora institucionalizado pela tradição normatizadora dos campos do conhecimento como o que venha a ser arte-educação. Ignorar a amplitude reflexiva do que venham a ser as possibilidades do evento teatral enquanto instância educativa significa desconhecer o que já vem sendo produzido sobre esse campo do conhecimento (SAUTER, 2000; CREMONA, 2004; JACKSON; LEV-ALADGEM, 2004).

Ao desassossegar o estabelecido e expor suas fragilidades, também sei que desestabilizo o que vem sendo difundido como prática pedagógica nas artes cênicas a partir dos discursos parcos de profissionais que, mesmo ao se proporem a falar sobre as artes, as desconsideram em suas ontologias, uma vez que criam conceitos muito limitados sobre o que sejam as ações possíveis das artes no campo da educação ou delas como um tipo de educação. Mas, quem são esses profissionais que criaram tais constituições de possibilidades? Quem são os profissionais que reproduzem práticas normatizadas hegemonicamente sobre o que venha a ser uma atividade artística relacionada à educação? Qual a vivência, competência

e o conhecimento vivo enquanto prática de quem produz arte por parte desses profissionais para determinarem as perspectivas e possibilidades de atuação aos profissionais que desejam trabalhar com arte-educação ou, como por exemplo, de um ator-educador?

Ir de encontro aos discursos instituídos e defender que são limitados em relação às possibilidades para compreender as artes cênicas pelas vias da educação, ressalta que as atuações educativas nas artes cênicas necessitam se desenvolver dentro de suas próprias linguagens, abandonando o caráter recreacionista imposto ao espaço escolar brasileiro como única possibilidade, fazendo com que as atividades relacionadas às artes cênicas se desenvolvam dentro de suas especificidades de área, trabalhando em seus contextos artísticos - ou como exponho aqui, artístico-educativos - e não como meras brincadeiras e jogos estipulados como receitas prontas à aplicabilidade por parte de qualquer indivíduo tendo ou não formação, conhecimento, competência e/ou vivência em artes cênicas para fazê-lo. Desestabilizar esses discursos também liberta os profissionais das artes cênicas de terem de se submeter às determinações que outras áreas do conhecimento têm em relação a seus campos de atuação, podendo, assim, desenvolver possibilidades e vivências estético-educativas dentro de suas especificidades de área do conhecimento. Além disso, ao me contrapor às visões dicotomicamente instituídas que apartam as artes cênicas e educação, também exponho e explicito os meios pelos quais o contato/partilha/*com*partilhamento/vivenciamento estético se configure como um momento à educação, ressaltando as peculiaridades ontológicas que caracterizam e legitimam o evento teatral não apenas como um acontecimento artístico, mas, também, como um potencial à educação.

O fato de esse trabalho ser desenvolvido por um artista, ou como nomeei em Capítulo[127] anterior como ator-educador, sabedor do papel ético-político que representa e defende ao desenvolver sua pesquisa de doutorado em um programa de pós-graduação em educação, contrapondo-se às visões deterministas em relação às possibilidades de pesquisas que não hibridizem essas duas áreas e/ou as apartem, ressalta a pedagogia do evento teatral como um momento para educação, um momento como educação, apresentando-a com potencialidades fomentadoras de elementos que espargirão reflexões, experiências, aprendizados e vivenciamentos. Ao estabelecer explicações e reflexões sobre como essas possibilidades se processam, também estou propondo ao campo da educação um olhar que vá ao encontro do sensível, do afetivo, da estética, das artes para que possa estar em acordo com

[127] Capítulo 2, "O ATOR E A MALA", a partir da página 26.

as necessidades de múltiplas e simultâneas vivências solicitadas ao sujeito contemporâneo do conhecimento, no intuito de que ele possa vir a desenvolver seus potenciais cognitivo-afetivos em acordo aos requerimentos da atualidade.

O evento teatral, as artes cênicas experienciadas/vivenciadas a partir de suas próprias possibilidades enquanto linguagens artísticas podem ser alguns meios possíveis em busca de oferecer elementos diversificados para a formação do sujeito contemporâneo do conhecimento. Nesse sentido, compreender o que venha a ser a pedagogia do evento teatral, perpassada pelas explicações dadas anteriormente nesse trabalho sobre o excedente de visão estético, a partilha do sensível, o inconsciente estético, as relações em ativismo de/em vivenciamentos em corporeidades, potencializando processos de significação cognitivo-afetivo-sinestésicos, também implica em elucidar as artes cênicas como um importante e necessário espectro do campo da educação.

11. VÓRTICE DE ABISMO

E então o vento passou...

O olhar à deriva se volta para trás, vislumbrando o calor de um deserto em magna solidão da noite. Mas, a necessidade leva a seguir. Qual a miragem das estrelas?

O trilhar desse estudo buscou, em princípio, investigar como se processava a dinâmica entre a palavra e o subtexto, concebendo a corporeidade como catalisadora dessa (re)significação. Porém, no meio do caminho brotaram necessidades de encontrar fímbrias dispersas que seriam imprescindíveis para compor a teia de tais reflexões. Nesse sentido, foi preciso encontrar as acepções mais pertinentes a terminologias como corporeidade, dramaturgia, significação, estética e evento teatral. Para me aproximar dos entre-lugares por onde as palavras prescindem cascas e onde subtextos se dissipam em vibrações caracterizadas pelos reflexos espargidos por constelações da noite, necessitei me soliloqualizar em um experimento poético-teatral, trabalho de campo acadêmico-artístico-conceitual-reflexivo e vivo.

Encontrar os potencializadores de possibilidades vivenciados por meio do aprofundamento investigativo em corporeidade implicou em tornar vivo o conceito constelatório, saindo do plano literário e expandindo o plano teórico-reflexivo para as percepções que se legitimam no corpo, em corporeidade. Quando refiro este conceito, tomo por inspiração o que Benjamin (2006; 2013) parece sugerir quando explana sobre as constelações, pois, no pensamento, fazem parte não somente o movimento do pensar, mas, também, sua apreensão. As constelações são formadas por estrelas, cada qual com o seu percurso de relampejo particular e não linearmente constituído, sem prescindirem de linearidade para potencializarem-se em significações, em existires. Ao se permitirem vivenciamentos por meio da noite, nos quais suas luzes se tornam mais vibrantes, os olhares para as múltiplas estrelas parecem estar ávidos a captarem algo que se une no sonho, sem se perder em espaços límbicos, uma vez que, por entre isso tudo, algo se permite ventar em madorna, aqui trazida como relacionar-se em corporeidade. Nas sombras há um brilho oculto, quase que desagido aos olhares endurecidos, mas, aí se encontram potenciais de vivenciamentos que não necessitam de ordenamentos, de linearidades para se fazerem significar e viver.

Um olhar em constelação se constitui em um significar em descontinuidade, assumindo e percebendo todos os elementos que lhe são oferecidos, sem necessitar de uma organização temporal e linear para tanto, implica em se possibilitar um tipo particular do significar, no qual todas as instâncias relacionais lhe estejam vibrantes e em ativismo. Quando o pensar se para, de repente em uma constelação particular que esteja saturada de tensões, se produz um choque mediante ao qual ele – o pensamento – se cristaliza como uma *mônada*. Entretanto, em meu trabalho expando essas considerações – sem abandoná-las – mas trazendo esses elementos para a instância de corporeidade, pois mesmo que o pensamento pareça se assentar, as relações de/em corporeidades lhe libertam de uma detenção do pensar lógico-cognitivo-encefálico, abrindo possibilidades que permitem às imagens – ou neste caso também incluindo aí as relações em sinestesias – como potenciais que relampejam no instante de sua cognosbilidade.

O ator ao se potencializar em presença cênica, ao estimular as relações de/em corporeidades, age como um relampejo em relações de significações e sentidos por essa *outra* instância, na qual inerente a ela vem os potencializadores dos significares pela estética, ocorrendo por meio de sinestesias durante o evento teatral. O ator age no instante, como que retendo em sua corporeidade ruínas do que há sido e ainda contendo o porvir, estimulando um tipo de dialética em suspenso das relações de/em corporeidade que, mesmo produzindo descontinuidade, não impedem os processos significativos, mas os estimulam por meio de vias diferenciadas, fenômenos simultaneamente dispersos e salvos. As significações por meio de/em/nas relações de corporeidades.

Para tanto, também foi necessário encontrar os meios pelos quais as relações de/em corporeidades se habilitam como catalisadoras de um singular processo cognitivo-afetivo, de significação, enfatizando o excedente de visão e o inconsciente estético como explicações importantes a este ponto de vista sobre as relações que se configuram, inclusive, como educação. Nesse caso, foi necessário de o investigador abandonar a atitude contemplativa, serena, para que, na dispersão de fragmentos se percebesse em um *modus* diferenciado para a concepção de tempo, implicando em uma acepção de presente, de presença cênica, de estar presente em uma necessidade de movimento, um estar a movimentar-se, mas que, aqui, implicava em relacionar-se, potencializar relações em corporeidades, *outros* significares. Ao trazer essa percepção à corporeidade, seria como percebê-la enquanto instância constelatória de relação com o mundo, subjetivando as necessidades de tempo, de linearidade de apreensões e, assim, sinestesicamente potencializando as vias do significar por meio de um

inter-relacionar-se em/por/através/por meio da corporeidade, compreendendo, assim, as possibilidades que a dispersão estésica pode catalisar em significares.

Talvez, a busca por reflexões que visassem estabelecer um *modus operandi* singular aos processos cognitivo-afetivos surgisse a partir de minhas necessidades particulares, já que esse seria um dos meios pelos quais eu me relaciono com os planos reflexivo, cognitivo, afetivo, sensível e do conhecimento. Mas, será que essas particularidades se referem a apenas um indivíduo ou suas possibilidades não têm recebido o devido interesse no campo investigativo?

Soliloquiolizar o trabalho de campo como experimento poético-teatral pode ser uma particularidade de especificidade de área nas artes cênicas. Porém, suas possibilidades, achados e reflexões podem ser expansíveis a outros campos do conhecimento, quando se propõem a integrar os aspectos imprescindíveis e perenes do relacional, das relações, do ativismo e do vivenciamento. A partir de si, para os processos em relação, se está fomentando a ampliação dos aspectos reflexivos ao entorno, ao contato, ao relacional, ao social e, neste caso, ao artístico-educacional.

As dinâmicas entre a palavra e o subtexto se processam nos campos do inconsciente e se reverberam esvaindo-se em corporeidades, resultando em um tipo muito específico de processo de significação. Quando trato desse assunto sob a via da estética, demonstro que não existem diferenças entre o educacional e o artístico, sendo o aspecto artístico-educacional em si educativo não apenas para o sensível-afetivo, mas, também, para um conhecimento de mundo, social, reflexivo e relacional necessário ao contexto contemporâneo.

Desse modo, parti de um estudo de campo soliloquiolizado em um experimento poético-teatral para me habilitar em possibilidades reflexivas que viabilizassem considerações importantes a fim de caracterizar uma pedagogia do evento teatral. Algumas pessoas compreendem o mundo por meio da razão lógico-encefálica, outras se libertam para compreendê-lo afetiva e esteticamente através das relações de/em corporeidades. O dilema do conhecimento é facilmente desfeito, quando se libertam os portões da primeira visão – citada na frase anterior – e se compreendem *outras* possibilidades, como, nesse caso, o processo cognitivo-afetivo pelas relações de/em corporeidades, não menos importantes, apenas vias diferenciadas.

Enfim, eu que sempre escrevi com o corpo, ou mais ainda, eu que sempre me relacionei, vivenciei, experienciei, refleti e compreendi as relações com o mundo pelas vias da corporeidade, quando chego a este trabalho de doutorado, me aproximo de uma

diversidade de abordagens teórico-conceituais de áreas distintas e dispersas, para, a partir delas, ter suporte a fim de suspendê-las, me diferenciar e elucidar o processo dialógico de vivenciamento em ativismo pelo excedente de visão estético, com o intuito de desvelar o que ainda não se propunha como elos indissociáveis entre o evento teatral, o artístico e a educacional. Refletir e explanar sobre esses aspectos me possibilitou compreender uma espécie de reencontro ao caráter originário dos encontros, dos vivenciamentos, das significações anteriores aos aprisionamentos denominadores por palavras. Um significar anterior à palavra nominada. O significar em corporeidade.

Para permitir essas percepções, necessitei adentrar aos espaços do silêncio, compreender o *como* no inconsciente se espargem sentidos, os quais também podem advir da ação, de um agir considerando a perspectiva de surpreender, constituir uma possibilidade nova, ainda não pautada pelo estabelecido, o determinado. Estes elementos conferem aspectos vivos, em ativismo ao processo de vivenciamento. Em meu caso, ao propor a dramaturgia da corporeidade, pude me acercar de gatilhos para vivenciamentos e embarques para vislumbrar o inconsciente. Esse processo permeou uma melhor compreensão sobre a relevância, necessidade e potencialização da presença cênica como um importante estágio fomentador de tais rotas, posto que o evento teatral, o contato/partilha/experiência/comunhão entre ator e espectador é um instante de vivência fugaz, como um sobressalto. Nesse sentido, se fez necessário melhor compreendê-lo e elucidar suas possibilidades a fim de que se dissipem as discrepâncias entre as abordagens teórico-conceituais que apartam o campo da educação, do artístico.

As peculiaridades de desenvolvimento investigativo no campo das artes cênicas me permitiram a entrega de vivenciamento desse processo em meu corpo, para aí, então, compreendê-lo em corporeidade, mergulhar em suas sonoridades e silêncios, enfrentando as penumbras que protegem o inconsciente e suas potencialidades. Perfazer esse experimento poético-teatral me permitiu considerar que o espaço do silêncio não seria um reencontro ao *self*, mas como que um (re)encontro com um espelho bisotê de miríades justapostas em diversas direções e que, também, se confrontam, se transpassam, se misturam, se hibridizam. Reminiscências fósseis de saberes ocultos, mas que não se petrificam, ora se mantêm em ruínas perenes de experiências, ora em rastros de instantes, todos sempre à espera de se libertarem, se fazerem vivos, vivenciáveis também em corporeidade.

Analisar a significação por via da corporeidade implica em assumi-la como um olhar para as estrelas, encarando-as como um cintilar potencial congregador de ideias que habitam

o espaço oculto, um orbe em suspensão. Por não coincidirem, concentrarem, se consternam na palavra, posto que, estas estrelas, agregam sua própria luz, o significar – que não se sedimenta no conceito de significado, mas de sentidos, por estar sempre em ativismo e em busca pelo novo, pelo a ser experienciável – quando se desenvolve pelas vias da corporeidade, encontra os entre-espaços por onde os subtextos se dispersam em pequenos fragmentares, ruínas de antigas Supernovas, estimulando *outras* possibilidades ao futuro. Conceber o significar assim, também, implica em libertar-se da noção linear cognitivo-fisiológica e confrontar reflexões afetivo-volitivas, interceptadas por potenciais cognitivo-subjetivos. Tendo-se isso por percepção, não fica difícil – porém não menos trágico – de se aceder ao conhecimento da contemplação estética, do evento teatral como sabedor de um *modus outro* para estimular significações, espargir sentidos e propiciar meios para que cada um opere suas considerações conforme seus encadeadores sinestésico-cognitivos lhes aprouverem.

Essa não-linearidade cognitiva é caracterizada pela não-linearidade das relações em corporeidade, uma vez que elas se expandem em possibilidades através dos corpos, identificáveis/reconhecíveis/cognoscíveis de acordo com as singularidades dos vivenciamentos dos processos e repertórios de/em excedente de visão. Compreender essa abordagem para o campo do conhecimento acadêmico requer coragem para enfrentar a estupefação de um *outro logus* do cognitivo, da significação, do sinestésico e da estética.

No entre-espaço do inconsciente, também habita uma auto miragem, reflexo sonambúlico de uma busca tão grande em querer se ver, que se acaba se vendo, se reencontrando. O inconsciente é uma latência de reencontros adormecidos, em madorna pela razão. A corporeidade espantada é um meio para acordar esse dragão que hiberna em meio à seiva de fatos, acontecimentos, experiências, afetos, memórias passíveis a despertar sentidos, significados, possibilidades.

Enfrentar o inconsciente como meio caminho em busca de cognições, requer que fiquemos em uma deriva contemplativa distanciada – porém não menos estática, nem muito menos letárgica – ouvindo cânticos de constelações de escapes, desvios que rebrilham alternativas. Em meio a essas sinfonias ocultadas pelas sombras noturnas do entre-espaço do silêncio, podemos encontrar não as palavras de casca dura que aprisionam o mundo em suas celas de letras e símbolos, mas potenciais de palavras peregrinas que buscam rotas nômades de fugas por meio da corporeidade. Quando aí se espantam, já não são mais palavras, mas,

sim, cores peregrinas que se tremeluzem em perfumes exalados pelas relações em corporeidades e sorvidos pelos demais através de excedentes de visão estética.

Se permitir o olhar em constelação, perfaz a necessidade de se considerar que as estrelas são potenciais vívidos que se protegem noturnamente, refletindo luzes de superfície que não desvelam seus reais interiores, abismos, potenciais de sentidos, memórias, experiências a vir. Essas estrelas se dispersam em um arcabouço de possibilidades e, esse cosmo, estabelece como característica primária, a dispersão. Dispersar torna o cosmo vívido e a noite taciturna, profunda e intensa. O que as apreensões cognitivo-fisiológicas da razão iluminam em futuros reflexos nas estrelas, os habitantes da noite sabem que as constelações são mais despertas e se permitem a entrega ao orbe cognitivo-afetivo em corporeidade espargidora de possibilidades, memórias, rememorações, sentidos, experiências e afetos.

Há que ser corajoso e afável para se entregar à noite!

Eu que sempre escrevi com o corpo, descobri que esses escritos não eram escritas, mas, sim, partilhas sensíveis, experiências a serem *com*partilhadas em vivenciamentos. O que na arte me banhava a fim de me tornar presente, vívido, acender minha pérola de luz, não era tão somente, nada mais que o ato do artista que encontrava no seu fazer uma comunhão com a educação, o fazer artístico do trabalho de um ator-educador.

As constatações e experiências desse estudo entregam um olhar diferenciado sobre o papel, função, trabalho e necessidade do artista para um campo do conhecimento que ainda se mantém renitente a ele. Mas, o que ainda falta para que essas cortinas se abram a novas necessidades contemporâneas?

12. ENSAIO PARA DESPEDIR

Voar de trás para dentro. Voar de trás para dentro é vencer o ócio, subtrair o estabelecido e encontrar o acaso. Voar de trás para dentro é não temer o ocre. Sabor amargo de cor quase desbotada, um quase bege, um tom pastel empachado. Os letárgicos param antes do ocre, pois temem o abismo da noite. Mas, como criar se não saltar em abismos? Quando se salta de um abismo, nada se vê. Pelo menos no primeiro milissegundo de queda desperta pelo além, pelo além-novo. É o sentir vento de insegurança que move o criativo. Um inspirar de dentro. Um ressoar táctil. Um ressonar cálido que anseia o próximo vento. O sopro.

Avançar no que me antecede é estar sempre em ação. É ser verbo de criação. A escrita condensa, a palavra encarcera. Mas... e eu que sempre escrevi com o corpo?

Meu corpo não se escreveu em palavras. Corpo pode escrever em palavras e ser cárcere de um sentido só, de um fixo cógito. Mas, então, o que eu escrevia com o corpo?

A escrita condensa.

As palavras encarceram.

O corpo que se desperta é relação.

Relação é efêmera.

Então, escritas e palavras não se relacionam?

Afirmar é determinar, estabelecer, colocar ponto final. Eu prefiro as exclamações interrogativas, ou seriam as interrogações exclamativas?! Não sei. Se soubesse, não ia ao penedo me jogar ao abismo de mim.

Corporeidade é relacionar-se.

Corporeidade é ter muitos ventos puxando e flamejando.

Sou ventania.

Ventania de pluma.

A criação deve plumar para que se ilumine, fazer a pérola de luz do corpo-em-vida sair da crisálida e atingir o estado de/em corporeidade.

Meu plumar suspende um tempo que está para se ser lançado. Tempo que não mais pertence a Cronos, mas às estrelas, às constelações.

Criar admirando o orbe não é apenas estímulo de imaginário. É voltar-se para o outro lado, onde já não mais as luzes esclarecem tudo, clareiam delimitando possibilidades.

Após o halo de luz existem mundos de possibilidades...

Mas, quais olhos podem ver o que se vivencia após adentrar às sombras?

Será que são necessários os olhos ou apenas descobrir que o corpo pode ser um orbe que ao ser potencializado se transforma em corporeidade, exibindo conglomerados cognitivos, significados pelo vivenciamento e compreendidos por meios que se excedem à visão?

Eflúvios que se fazem educação.

Quem adentra à noite, enfrenta o escuro, percebe que as estrelas refletem. Mas, não são as luzes que as tornam estrelas. Elas já preexistem antes de as luzes tentarem circunscreve-las para aprisiona-las em nominativas.

Sua beleza está em sombras!

Corporeidade constelação.

O que está além do halo, foge às grades daqueles que temem assumir que existem possibilidades mais além, em um outro lugar, em um *outro* domínio, pois, lá, suas forças e poderes fenecem e já não mais conseguem determinar.

Educação além-halo de luz?

Mas... e eu que sempre...

Criação tem perfume da noite. Sabor de temperatura suspensa. Sons à deriva de si, sem nunca se abandonar. O conforto mais seguro de se criar para se doar ao mundo em beleza.

Os que enxergam pela noite não têm olhos felizes, pois são seres graves.

Ou bifônicos;

Talvez...

Quem sabe eu não seja feliz, pois sou um andarilho noturno, um *flâneur* das sombras que se guia pelas constelações?

Sou um artista noturno?

Não sei... .

Os noturnos se responsabilizam

Talvez meus olhos sejam muito Beckett, o coração demasiado Shakespeare e a alma transborde Molière para voltar à luz, se comprazendo em uma felicidade que se contempla com tudo o que pode ser apreendido dentro de seu halo fronteiriço.

Talvez, meus olhos de Beckett tenham me guiado a enxergar o que se suspende e isso não caiba no mundo dos felizes.

Meu significar é outro...

Apenas, *outro*.

Mas, sou o único?

O que me *essencifica* é pluma.

Apenas...

Ensaio para sempre me despedir...

Eu sonhara

Há que se navegar

à deriva

Em suspensão de si

e o resto é silêncio...

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. O corpo "da" performance e as artes do corpo. *Revista Sala Preta*, n.10, p. 215-219, 2010.

ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da voz: Aspectos do trabalho vocal do ator*. Cadernos de pós-graduação IA/UNICAMP – Ano 06, v. 06, n. 01, 2002. Disponível em: <http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf>. Acesso em 15 agosto 2016.

_____. Vocabulário Poético do Ator. *Ouvirouver*, n.04, p.31-59, 2008.

_____. Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator. *Moringa – Teatro e Dança*, v.01, n.01, p.103-116, 2010.

_____. *Corpo-voz: Revisitando temas, revisando conceitos – Body-voice: revisiting themes, reviewing concepts*. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2016.

AMORIM, Marilia. *O Pesquisador e Seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo/SP: Musa, 2001.

_____. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas. *Cadernos de Pesquisa*, n. 116, p. 07-19, 2002.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo/SP: Martin Claret, 2007.

ARROYO, Miguel G. *Outros Sujeitos, Outras Pedagogias*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* São Paulo/SP: Max Limonad, 1984.

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

AUMONT, Jacques. *A imagem. Olhar. Matéria. Presença*. Tradução: Marcelo Felix. Lisboa/Portugal: Edições Texto & Grafia, 2014.

AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2003.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2011.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro/RJ: Forense, Universitária, 2015.

BANANA, Adriana. Bing bang!!! Dramaturgia é semiose!!! *Revista Sala Preta*, n. 10, p. 169-177, 2010.

BANU, Georges. O ator estrangeiro ou o outro no teatro. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.1, n. 2, p.385-403, 2011.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Tradução de Luís Otávio Burnier (Supervisão). Campinas/SP: Hucitec Editora da UNICAMP, 1995.

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: Minha aprendizagem na Polônia*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2006.

_____. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2010.

BARROS, Edlúcia Robélia Oliveira; CAMARGO, Robson Corrêa; ROSA, Michel Mauch. Vygotsky e o teatro: Descobertas, Relações e Revelações. *Psicologia em Estudo*. Maringá, v.16, n. 2, p.229-40, 2011.

BASTOS, Helena. Dançacorpos viracorpos – trânsitos compartilhados. *Revista Sala Preta*, n. 10, p.155-162, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo/SP: Brasiliense, 1984.

_____. *A Imagem de Proust*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo/SP: Brasiliense, 1985.

_____. *On the program of the coming philosophy*. Metaphysics of youth, 1913-1919. *In*.: BENJAMIN, Walter. *Selected writings – Volume 1 – 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. London/England – Cambridge/Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006**.**

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2013.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2011.

BEZERRA, Paulo. *Prefácio: Uma obra à prova do tempo.* In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro/RJ: Forense Universitária, 2015.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte/MG: UFMG, 1998.

BIÃO, Armindo. *Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: Por uma cenologia geral*. In.: Memória ABRACE I: ANAIS do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador/Bahia: UFBA, p. 364-367, 1999.

_____. *Artes do corpo e do espetáculo: Questões de etnocenologia*. Salvador/BA: P & A, 2007.

_____. *Etnocenologia e a cena baiana: Textos reunidos*. Salvador/BA: P & G Gráfica e Editora, 2009.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

BORNHEIN, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro/RJ: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro/RJ: Nova Fronteira, 2005.

BRETON, A. *Manifesto do Surrealismo*. Rio de Janeiro/RJ: Nau Editora, 2001.

BROOK, Peter. *A porta aberta.* Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2011.

BROWN, John Russell. *The Oxford illustrated history of theatre*. New York/USA: Oxford University Press, 2001.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: Da técnica à representação*. Campinas/SP: Unicamp, 2001.

BUSSOLETTI, Denise Marcos. *Infâncias monotônicas – Uma rapisódia da esperança – Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa*. [Tese de doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

_____. *Margaridas sem terra*. Pelotas/RS: Editora e Gráfica UFPEL, 2010.

_____. Nostos: Uma viagem pelas palavras nômades de Clarice Lispector. *Espéculo. Revista de estúdios literários*. n. 45, Madrid, 2010. Disponível em:<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/nostoscl.html>. Acesso em 21 maio 2015.

_____. O "nó cristalográfico" da imaginação criadora: escrita de pesquisa, surrealismo e representações sociais. *Revista Iberoamericana de Educación*, n. 57, v.1, p. 1-9, 2011. Disponível em < http://www.rieoei.org/deloslectores/4195Marcos.pdf>. Acesso em 01 dezembro 2014.

_____. A outra: Representações da alteridade na escrita de Clarice Lispector. *Espéculo Revista de estúdios literários*. n. 51, p.78-88, 2013.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; MOLON, Susana Inês. Diálogos pela alteridade: Bakhtin, Benjamin e Vygotsky. *Cadernos de Educação, FAE/PPGE/UFPEL*, n. 37, p. 69-91, 2010.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; VARGAS, Vagner de Souza. Art and Aesthetics of Ginga: Boundary for the Future in the in-Between Places of Diversity. *Global Journal of Human Social Science*, v. 13, n. 04, p. 1-10, 2013a.

_____. Outras fronteiras em extensão. *Revista Expressa Extensão*, v. 18, n. 02, p.05-22, 2013b.

_____. Por entre fronteiras de uma pedagogia que pauta a educação pelas artes gingando saberes e práticas populares. *Revista Extraprensa*, v.01, n. 14, p. 41-48, 2014a.

_____. History tellers: The *Griots* keeping popular narratives alive. *Portuguese Studies Review*, v. 22, n. 02, p. 175-192, 2014b.

_____. O surrealismo etnográfico e o nó cristalográfico como outras epistemologias para a escrita e pesquisa em educação. *Revista Querubim*, ano 11, n. 27, v. 01, p. 131-136, 2015.

_____. Entre-fronteiras: Epistemologias para o futuro da educação por meio da diversidade – Pedagogia da fronteira e estética da ginga. *Portuguese Studies Review*, v. 24, n. 01, p. 283-311, 2016.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; VARGAS, Vagner de Souza; KRÜGER, Luana de Carvalho. The Daily Masks and Socially Sensitive Identity: An Ethical and Aesthetical Proposal for Education in Brazil. *Journal of Art for Life*, v. 06, issue 01, p. 01-08, 2014.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; VARGAS, Vagner de Souza; RIBEIRO, Cristiano Guedes. Narrativas populares: O griô e a arte de contar histórias. *Cadernos de Pesquisa*, v. 21, n.1, p. 01-14, 2014.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; DUARTE, Krischna Silveira; VARGAS, Vagner de Souza; NOGUEIRA, Gabriel Nogueira. Enseño de teatro para personas con Síndrome Down. *Revista Hispanista*, v. 27, n. 64, p. 01-10, 2016. Disponível em: <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/artigo517esp.htm>. Acesso em 20 agosto 2016.

CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. Presença e processos de subjetivação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.1, n.1, p.107-120, 2011.

CABRAL, Rafael. Artista-Etno-Pesquisador e suas contribuições teórico-metodológicas para o corpo em campo. *Revista Repertório Teatro & Dança*, n. 26, v. 01, p. 110-116, 2016.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e Alegoria em Walter Benjamin. *Espéculo. Revista de estúdios literários*. Universidad Complutense de Madrid, n. 24, ano VIII, 2003. Disponível em:< https://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>. Acesso em 20 dezembro 2017.

_____. *O anjo melancólico – Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Paris/Frace: Nota de Rodapé Edições, 2015.

CARLSON, Marvin. *Theories of the theatre. A historical and critical survey from the Greeks to the Present*. Expanded Edition. Ithaca/NY/USA and London/UK: Cornell University Press, 1993.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2002.

COSTA, Cléber José da Silveira. *Linguagens-Resistências: Narrativas, escritas e desenhos no barro*. [Dissertação de Mestrado]. Mestrado em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

CREMONA, Vicky Ann; EVERSMANN, Peter; MAANEN, Hans Van; SAUTER, Wilmar; TULLOCH; John (Editorial Committee). *Theatrical Event's Borders, Dynamics and Frames*. IFTR/FIRT – Theatrical Event Working Group – RODOP. Amsterdam - New York: International Federation for Theatre Research, 2004.

CUBAS, Gabriela Pérez. La corporeidad y el poder realizador del actor. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.1, n. 2, p. 370-384, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro/RJ: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ª Edição, Editora Perspectiva, São Paulo/SP, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Campinas: Papirus, 1995.

DUARTE, Krischna S. *Educação desordeira: poéticas das infâncias em videoarte*. [Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução J.B. Melo e Souza. São Paulo/SP: Martin Claret, 2005.

FARINA, Cynthia. *Arte e formação: Uma cartografia da experiência estética atual*. In.: 31° Reunião Anual da ANPED, Caxambu/MG. Constituição Brasileira, Direitos Humanos e Educação, 2008. Disponível em: <http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GE01-4014--Int.pdf>. Acesso em 20 outubro 2017.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica* – 2. Ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance oficina. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.1, n.1, p.77-106, 2011.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas/SP: Unicamp, 2001.

_____. *Café com queijo: Corpos em criação*. São Paulo/SP: Aderaldo e Rothschild Editores: Editora FAPESP, 2006.

_____. Atuações, fronteiras e micropercepções. *Revista Sala Preta*, n.10, p. 229-241, 2010.

_____. *Ensaios de atração*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, Renato; PUCCETTI, Ricardo. Presença em acontecimentos. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.1, n.2, p.360-369, 2011.

FERRACINI, Renato; LIMA, Elisabeth M. F. Araújo; CARVALHO, Sergio Resende de; LIBERMAN, Flavia; CARVALHO, Yara M. de. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. *Revista Urdimento*, v. 01, n. 22, p. 219-232, 2014.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINNARI, Renata (Curadoria). *O Teatro Laboratório de Jezy Grotowski/Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Falszen – com um escrito de Eugenio Barba.* São Paulo/SP: Perspectiva: Edições SESC SP; Pondetera, IT; Fondazione Pondetera Teatro, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo/SP: Paz e Terra, 1996.

FUNGATI, Luiz. Corpo em devir. *Revista Sala Preta*, n. 7, p. 67-76, 2007.

GAULIER, Philippe. *Minhas ideias sobre teatro.* São Paulo/SP: Edições SESC, 2016.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2ª Edição. Lisboa/Portugal: Relógio D´Água Editores, 1997.

____. *Movimento total*. São Paulo/SP: Iluminuras, 2005.

GIROUX, Henry. *Border crossing.* Nova York e Londres, Routledge, 1992.

GREINER, Christine. *O teatro Nô e o ocidente*. São Paulo/SP: Annablume, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *La voix.* In.: Le théâtre. 1971. Paris: Christian Borgois, 1971.

_____. *Em busca de um teatro pobre.* Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *A voz*. In.: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINNARI, Renata (Curadoria). *O Teatro Laboratório de Jezy Grotowski e Ludwik Falszen – com um escrito de Eugenio Barba.* São Paulo/SP: Perspectiva: Edições SESC SP; Pondetera, IT; Fondazione Pondetera Teatro, 2010.

GUINSBURG, Jacob; NETO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do teatro.* São Paulo/SP: Perspectiva, 2006.

JACKSON, Antony; LEV-ALADGEM, Shulamith. *Rethinking audience participation: audiences in alternative and educational theatre*. In: CREMONA, Vicky Ann; EVERSMANN, Peter; MAANEN, Hans Van; SAUTER, Wilmar; TULLOCH; John (Editorial Committee). Theatrical Event's Borders, Dynamics and Frames. IFTR/FIRT – Theatrical Event Working Group – RODOP. Amsterdam-New York: International Federation for Theatre Research, 2004.

JACQUES, Paola. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JESUS, Aline Ludmila de. Walter Benjamin e a história: Reflexões sobre as temporalidades da memória. *In.*: OLIVEIRA, Camila Aparecida Braga; MOLLO, Helena Miranda; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. (Orgs). Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual. Ouro Preto: EdUFOP, p. 01-11, 2011. Disponível em:< http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2011/paper/viewFile/782/420>. Acesso em 18 dezembro 2017.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. *Educação*, v. 3, n.63, p. 413-438, 2007.

JUNIOR, Achilles Delari. Sentidos do "Drama" na perspectiva de Vigotski: Um diálogo no limiar entre arte e psicologia. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v.16, n. 2, p. 181-197, 2011.

JÚNIOR, Hélcio Fernandes; VARGAS, Vagner de Souza; BUSSOLETTI, Denise Marcos. O teatro brotando Margaridas Sem Terra: Sementes de um outro amanhã. *Revista Querubim*, v. 03, n. 29, p. 76-81, 2016.

KEEFE, John; MURRAY, Simon (Ed.). *Physical theatres: a critical reader*. New York/USA: Routledge, 2007.

KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (Ed.). *Research methods in theatre and performance*. Edimburgh/Scotland: Edimburgh University Press, 2011.

KING, Nancy. *Theatre movement the actor and his space*. New York/USA: Drama Book Specialists (Publishers), 1971.

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

LACAN, Jacques. *Escritos (1966)*. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar Editor, 1998.

LEABHART, Thomas. *Etienne Decroux.* USA: Routledge, 2007.

_____. *The Decroux sourcebook.* USA: Routledge, 2009.

LECOQ, Jacques. *Theatre of movement and gesture*. (edited by David Bradby). London and New York: Routledge, 2006.

_____. *O corpo poético/uma pedagogia da criação teatral.* São Paulo/SP: SENAC SP, 2011.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático.* São Paulo/SP: Cosac Naïf, 2007.

LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido – Um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*.

[Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Doutorado em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP). São Paulo/SP, 2008.

LOWY, M. As *Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen:* marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento. São Paulo/SP: Busca Vida, 1987.

MARQUES, Isabel A. *Dançando na escola.* São Paulo/SP: Cortez, 2003.

_____. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MARTIN, Jacqueline. *Voice in modern theatre*. London and New York: Routledge, 1991.

MARTINO, Junelise Pequeno. *Memória culinária – Ler, cozinhar e escrever*. [Dissertação de Mestrado]. Mestrado em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

McLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo/SP: Cortez, 1999/2000.

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

_____. *O olho e o espírito*. Edição 1. São Paulo/SP: Cosac Naif, 2004.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2006.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2007.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría teatral.* 7ª Edición. Madrid/Spaña: Editorial Fundamentos, 2003.

_____. *Do teatro.* São Paulo/SP: Iluminuras, 2012.

MURRAY, Simon; KEEFE, John (Ed.). *Physical theatres: a critical introduction*. New York/USA: Routledge, 2007.

NAMURA, Maria Regina. *O aporte da estética na categoria sentido no pensamento de Vygotsky*. II Colóquio de Psicologia da Arte – A correspondência da arte e a unidade dos sentidos, 2007. Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c15a.pdf>. Acesso em 15 agosto 2016.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo. *Educação e Sociologia*, v. 26, n.91, p. 599-615, 2005.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro/RJ: 7 Letras, 2009a.

_____. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Rio de Janeiro/RJ: 7 Letras, 2009b.

_____. *O teatro dos ouvidos*. Rio de Janeiro/RJ: 7 Letras, 2011.

O'DONOGHUE, Donal. Doing arts-based educational research for the public good: An impossible possibility? *International Journal of Education & the Arts*, 15(SI 2.3), v. 15, special issue 02, p. 01-16. Disponível em: <http://www.ijea.org/v15si2/>. Acesso em 26 julho 2016.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo/SP: Beca Produções Culturais, 2001.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. Etnocenologia, uma proposta método-gráfica-caleidoscópica. *Revista Repertório Teatro & Dança*, n. 26, v. 01, p. 102-109, 2016.

PARKER-STARBUCK, Jennifer; MOCK, Roberta. *Researching the body in/as performance*. In: KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (ed.). Research methods in theatre and performance, Edimbugh/Scotland: Edimburgh University Press, 2011.

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

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre/RS: Sulina, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2007.

POLAK, Ymiracy N. de Souza. O corpo como mediador da relação homem/mundo. *Texto & Contexto em Enfermagem*, v.6, n.3, p.29-43, 1997.

PRENDERGAST, Monica M. I, Me, Mine: Soliloquizing as Reflective Practice. *International Journal of Education & the Arts*, v. 04, n.01, 2003. Disponível em: <http://www.ijea.org/v4n1/index.html>. Acesso em 26 julho 2016.

PRENDERGAST, Monica M. I contain multitudes: The challenges of self-representation in arts-based educational research. *International Journal of Education & the Arts*, 15(SI 2.2), v. 15, special issue 02, p. 1-17, 2014. Disponível em: <http://www.ijea.org/v15si2/>. Acesso em 26 julho 2016.

PRONKO, Leonard C. *Teatro leste & oeste/perspectivas para um teatro total*. São Paulo/SP: Perspectiva, 1986.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e ritual*. São Paulo/SP: Annablume; FAPESP, 2004.

RABELO, Antonio Flávio Alves. *Cartografia do invisível: Paradoxos da expressão do corpo-em-arte*. [Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena.

Doutorado em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas/SP, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético.* São Paulo/SP: Editora 34 LTDA, 2009a.

_____. *A partilha do sensível: Estética e política.* São Paulo/SP: EXO Experimental Org.; Editora 34 LTDA, 2009b.

RIZZO, Raymond. *The total actor*. Indianapolis/Indiana: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1975.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre/RS: Sulina/Editora da UFRGS, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral.* Rio de Janeiro/RJ: Jorg & Zahar, 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro/RJ: Zahar, 2003.

_____. *A arte do ator.* Rio de Janeiro/RJ: Zahar, 2011.

RUDLIN, John. *Jacques Copeau*. USA: Cambridge-Printon, 1986.

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

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

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela Mão de Alice – O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto/Portugal: Afrontamento, 1999.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo/SP: Cortez, 2010.

SAUTER, Wilmar. *The theatrical event. Dynamics of performance and perception*. Iowa/USA: University of Iowa Press, 2000.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: An introduction*. London and New York: Routledge, 2013.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; AMORIM, Katia de Souza. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. *Revista de Psicologia*, Belo Horizonte, v.14, n.01, p. 189-214, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Documentos de identidade – uma introdução às teorias do currículo*. 2ª Edição. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2000.

SOUZA, Pedro. *A escrita e a voz: limiares entre o eu e o corpo.* XI Congresso Internacional ABRALIC, Tessituras, interações, convergências, USP, 2008. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/PEDRO_SOUZA.pdf>. Acesso em 13 agosto 2016.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro.* São Paulo/SP: Perspectiva, 1979.

_____. *Theater games for the classroom. A theater's handbook*. Evanston/Illinois: North Western University Press, 1986.

STEIN, Moira. *Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo*. Porto Alegre/RS: Movimento, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin S. *A construção da personagem*. 3ª Ed. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Minha vida na arte.* Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Manual do ator***.** São Paulo/SP: Martins Fontes, 1997.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2014.

TORDOROV, Tzvetan. *Prefácio à edição francesa*. In: BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo/SP: WMF Martins Fontes, 2011.

VARGAS, Vagner de Souza. *Ressonadores vocais associados a arquétipos para o trabalho do ator: Uma composição cênica sobre o mito de Prometeu*. [Trabalho de Conclusão de Curso]. Centro de Artes, Núcleo de Artes Cênicas, Curso de Teatro – Licenciatura, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas/RS, 2013. Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/geppac/files/2014/02/TCC_VAGNER-DE-SOUZA-VARGAS.pdf>. Acesso em 29 maio 2015.

_____. A voz e o corpo do ator: Uma proposta metodológica. *Revista Repertório Teatro & Dança*, n. 25, p. 109-121, 2015.

VARGAS, Vagner de Souza; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Teatro sem fronteiras. *Revista Expressa Extensão*, Edição Especial, p. 43-57, dezembro 2012.

_____. Poéticas performáticas da voz: Explorando arquétipos vocais na corporeidade do ator. *Revista Boitatá*, n. 15, v. 1, p.33-46, 2013.

_____. Dramaturgia da corporeidade do ator: Proposta e reflexões. *Revista digital do laboratório de artes visuais*, n. 4, v. 8, p. 65-87, 2015.

_____. Theatre, gender diversity and border pedagogy. *Revista Diálogos latino-americanos*, n. 24, p. 134-144, 2015.

_____. Surrealismo etnográfico: Base epistemológica para a pesquisa em artes cênicas. *Revista Boitatá*, n. 20, p. 301-316, 2015c.

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência. *Revista Sala Preta*, n. 10, p. 191-197, 2010.

VELOSO, Graça. Paradoxos e paradigmas: A etnocenologia, os saberes e seus léxicos. *Revista Repertório Teatro & Dança*, n. 26, v. 01, p. 88-94, 2016.

VIGOTSKI, Lev. *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2001.

_____. *Pensamento e Linguagem*. 4ª Edição. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2008.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro.* São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

WHITE, John J. *Bertolt Brecht's dramatic theory*. Rochester, NY/USA: Camden House, 2004.