

EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL

Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e
Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

PROJETO GRÁFICO

A Tribo

REVISÃO

A Tribo

FOTOLITO E IMPRESSÃO

Versátil Artes Gráficas

TIRAGEM

1.000 exemplares

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Miguel Rubio Zapata, Edelcio Mostaçõ, Maria Amélia
Gimmler Netto, Fernando Aleixo, Helio Barcellos Jr.,
Cláudio Alberto dos Santos e Alexandre Krug.

FOTO CAPA

Cristopher Bertoni

FOTOS

As fotos das páginas 3 e 4 são de Francesca Sissa, da 6 de Miguel Rúbio Zapata, da 7 de C. Reverte Bernal, da 8 de Fábio Hirata, da 9 de Murray Majunski, da 11 de Rainer Halama e das páginas 12 e 13 são de Maria Amélia Gimmler Netto. As fotos das páginas 15, 16, 34 e 35 são arquivo da Tribo, das páginas 17, 18 e 19 são arquivo do grupo República Cênica, das páginas 23 e 24 são arquivo de Augusto Bual e da 25 é de divulgação do Seminário Fronteiras do Pensamento. Na página 21 a foto é de Ann Mari, na 22 de Derly Marques, na página 26 acima de Grischa Meyer e abaixo de Renate Von Mangoldt. A foto da página 28 é de divulgação do grupo (Programa do Espetáculo), das páginas 29 e 30 são acervo de Ivan Albuquerque. As fotos das páginas 36, 37 e 38 são de Cisco Vasques. E as fotos das páginas 40, 41 e 43 foram retiradas de uma edição especial sobre Heiner Müller da revista de teatro alemã Theater der Zeit (fevereiro de 1996).

ISSN 1982-7180



A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Julho de 2009.

TERREIRA DA TRIBO

DE ATUADORES

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo

CEP: 90230-240 - Porto Alegre

Rio Grande do Sul - Brasil

Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358

51 9999.4570

www.oinoisquitraveiz.com.br

oinois@terra.com.br

EDITORIAL

Caríssimos! É com intensa alegria e euforia que lançamos o sexto número da **Cavalo Louco - Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**. Lembramos que ela é um veículo de reflexão sobre a prática teatral e pretende disseminar seus questionamentos para o maior número de pessoas. Colocar em prática a idéia de lançar uma nova edição a cada semestre tem nos exigido muita perseverança, mas a possibilidade de compartilhar nossos questionamentos e reflexões sobre a arte de Dioniso e de transmitir um sopro de liberdade, paixão e utopia alimenta nossa busca e nossa caminhada.

Nesse número temos um texto de Miguel Rubio Zapata, membro fundador e diretor do **Grupo Cultural Yuyachkani** do Peru. Yuyachkani é uma expressão do idioma quêchua, que significa "estou pensando, estou recordando". O grupo tem sobrevivido há quase quarenta anos de forma independente, realizando um trabalho que busca a memória de seu povo e reflexão sobre a sua realidade. Este coletivo de artistas concebe o teatro como ação política e investigação da cultura, realizando oficinas em comunidades marginalizadas do Peru, produzindo textos e diversas publicações, comprometidos com os direitos dos cidadãos. Trazemos também uma pequena reflexão da **Brava Companhia** sobre a sua trajetória desde que passou a ocupar com outros coletivos o espaço hoje chamado *Sacolão das Artes*, localizado num bairro de periferia da zona sul de São Paulo. Edelcio Mostaçõ, em seu artigo *Um pouco de anarquismo não faz mal a ninguém*, ao rememorar a origem e as bases do anarquismo, traz importantes questionamentos para os grupos teatrais brasileiros que tem se colocado contra o sistema hegemônico vigente e retomado os ideais de grupo e coletivo. Maria Amélia Gimmler Netto, em *Ética e Baniteza na Mostra Jogos de Aprendizagem*, ao analisar as vivências que aconteceram na Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem, reflete sobre a prática pedagógica do Ói Nóis. Na seção **Cavalo Louco Especial** trazemos uma entrevista com Wolfgang Storch, dramaturgo, um dos fundadores da Sociedade Internacional Heiner Müller, que esteve em Porto Alegre durante o Encontro Próximo Ato - Região Sul, realizado em outubro de 2008 pelo Itaú Cultural. Ele faz importantes reflexões sobre o teatro de Heiner Müller e sua atualidade tanto na Europa como em países de terceiro mundo. Fernando Aleixo, do grupo **República Cênica** de Campinas / SP, em *A experiência coletiva do teatro como contexto para uma formação autônoma do ator* nos mostra como a experiência em coletivos teatrais com trabalho continuado possibilita ao artista o exercício pleno da conquista e afirmação de sua cidadania. Na seção **Magos do Teatro Contemporâneo** trazemos a experiência teatral de Augusto Bual, desde o trabalho no **Teatro de Arena** que culminou com a criação do sistema coringa à concepção do **Teatro do Oprimido** em seus anos de exílio, e a disseminação deste método teatral pelo mundo inteiro. Helio Barcellos Jr. nos traz uma matéria sobre dois outros grandes homens do teatro: Bob Wilson e Heiner Müller. Wilson como encenador e Müller como dramaturgo, são figuras centrais no teatro contemporâneo. Cláudio Alberto dos Santos nos fala sobre o sucesso retumbante que foi o espetáculo *Hoje é Dia de Rock* do **Teatro Ipanema** no início dos anos 70. Com autoria de José Vicente, a peça transformou-se numa manifestação de teatro contracultural em solo brasileiro, trazendo para a cena uma vitalidade nova e uma verdade recente que surpreendeu seu tempo. Na seção **Conexão** publicamos quatro manifestos de diferentes movimentos que refletem a atual mobilização dos grupos de teatro no Brasil. Na seção **Crítica** temos a análise de Edelcio Mostaçõ sobre o último espetáculo de Teatro de Vivência da Tribo: *A Missão (Lembrança de Uma Revolução)*. Temos ainda uma tradução de Alexandre Krug do texto *O Pai* de Heiner Müller. Nesse texto, de 1958, o dramaturgo fala pela primeira vez sobre sua relação com o pai.

Por fim, queremos fazer uma singela homenagem ao companheiro Reinaldo Maia, ator, dramaturgo e um dos fundadores do grupo **Folias d'Arte**. Finalizamos com suas palavras:

Mas sabemos que não é tarefa do Teatro substituir a vida. Ao contrário, sua primeira função seria de nos mostrar o que, no dia-a-dia, não somos capazes de ver a vida que levamos. Entendido como conhecimento e diversão, o Teatro tem como objetivo propiciar ao Homem o conhecimento de si próprio, como também da sociedade onde vive. E a mera "reprodução" da vida em si, nada nos acrescentaria e estaria desvirtuando a própria essência do Teatro. O que interessa, desde tempos imemoriais, para não falar desde as tragédias gregas, é o que está escondido debaixo do que nos "dá" o texto, a vida e a realidade.

EVOÉ

REINALDO MAIA

"A necessária promoção da ingenuidade à criatividade não pode ou não deve ser feita à distância de uma rigorosa formação ética ao lado sempre da estética."
Paulo Freire

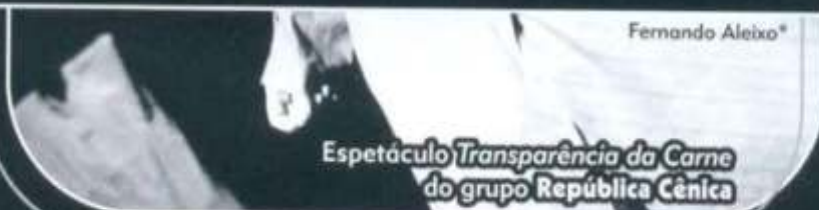


A EXPERIÊNCIA COLETIVA DO TEATRO COMO CONTEXTO PARA UMA FORMAÇÃO AUTÔNOMA DO ATOR

As experiências de diferentes grupos teatrais, ao incorporarem um modo de trabalho coletivo e continuado para a pesquisa e criação cênica, se revelam como expressões que pretendem encontrar diferentes meios de relação da experiência artística com o cotidiano do cidadão. Neste contexto, o teatro – enquanto arte que se constitui na relação coletiva – implementa formas diversas e produções que evidenciam e reafirmam a pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e os segmentos político-sociais.

Nesta conjuntura – ao se tratar de uma prática que carece de permanente militância e lutas por políticas e investimentos estatais e democráticos para a cultura –, do ponto de vista de uma abordagem pedagógica para a formação do ator, acreditamos que o convívio com o fazer teatral na perspectiva do trabalho de grupo contempla o exercício para a aquisição de saberes técnico-poéticos, bem como, e principalmente, a aquisição de competências relacionadas ao pleno exercício da cidadania: compreensão dos processos comunitários e produtivos, percepção das dinâmicas sociais, habilidade para observar, interpretar, refletir e participar das tomadas de decisões, e, ainda, a incorporação permanente de valores éticos de cooperação e respeito às individualidades.

É neste contexto que, na prática do **República Cênica**, procuramos desenvolver nossos trabalhos e processos criativos. Foi nesta perspectiva também que o grupo desenvolveu a pesquisa sobre o *Vocabulário Poético do Ator* (projeto de doutorado realizado no Instituto de Artes da UNICAMP) que, entre outros objetivos, procurou estabelecer parâmetros para uma reflexão sobre a formação do ator para além de um conjunto de práticas disciplinares que objetivam a aquisição de habilidades física e vocal; parâmetros, estes, que possibilitem o exercício pleno da conquista e afirmação da cidadania, a compreensão da relação do indivíduo com os processos de socialização na perspectiva cultural, sócio-histórica e política. Sem a pretensão de desenvolver e consolidar um projeto pedagógico, a pesquisa tratou apenas de organizar princípios e procedimentos próprios da prática criativa de um coletivo que vive as contradições contemporâneas para, talvez, colaborar com uma reflexão sobre a importância da experiência do grupo na formação do ator.



Fernando Aleixo*

Espectáculo *Transparência da Carne*
do grupo República Cênica

Para um processo de poetização do ator

A pesquisa partiu da premissa de que o teatro contemporâneo possibilita a autonomia criativa do ator e, na elaboração poética da escrita cênica, evidencia mais a presença do intérprete em contraposição ao movimento de demonstrar ou representar a (e por meio da) personagem. Nesta perspectiva, podemos observar uma ressignificação da relação entre o ator e o público, onde, de um lado, podemos verificar um pacto recíproco de compartilhamento de processos de criação e, de outro lado, a diminuição da prática de apresentação de resultados artísticos acabados e fechados nas suas possibilidades de experiências, fruição e comunicações.

Do ponto de vista do processo de criação do ator, estabelecemos três dimensões conceituais (*Triplíce Circunstância*) que subsidiaram e subsidiaram as proposições práticas do nosso trabalho: o silêncio, a rasura e a escrita. Estas dimensões foram constituídas a partir da avaliação que realizamos dos 10 anos de trabalho do grupo (2007), onde percorremos um processo de estudo, reflexão e elaboração de um tema que permitisse a síntese do percurso já desenvolvido, e que norteasse as ações artísticas futuras de pesquisa e criação.

Ao longo do processo de identificação desta linha de trabalho foram avaliadas todas as ações realizadas no âmbito do coletivo do grupo, bem como os trabalhos produzidos pelos integrantes no período dos 10 anos de atividade. Nesta avaliação, observamos que algumas opções foram recorrentes em todas as produções e enfatizavam a presença do corpo como material das ações e das criações. A partir daí passamos a observar os procedimentos adotados e percebemos que as escolhas se deram em três dimensões e circunstâncias. Foi deste contexto que, com o intuito de elaborarmos uma direção para as pesquisas artísticas dos núcleos de teatro e de dança do grupo, emergiu a temática *corpo-poder*. Esta temática ampla foi organizada dentro dos tópicos de atuação do grupo de pesquisa conforme o quadro a seguir:



Espectáculo Voz Mercê do grupo República Cênica

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

O Silêncio

O silêncio como a condição para a plenitude da sensibilidade criativa do ator é o substrato do seu poetizar. A preeminência desta fase do trabalho é afirmada sem ambiguidade na importância do silêncio como fundador das ações e das expressões que constituirão a escrita da cena, pois na criação do ator, o silêncio é um recuo, um se esvaziar para que nos sentidos do corpo a poesia faça sentido. No entanto, como recuo e vazio intrínseco para a criação, o silêncio não pode ser ausência de intenção, de movimento, de gestos, etc. Também não pode ser mudez ou imobilidade, nada que remeta o ator à noção de fixidez, de estático. O silêncio, então, como sentido de omissão e carência, não existe. Não existindo neste sentido, ele só poderá

se constituir como um estado criado a partir de atitudes propícias à escuta, à percepção plena da sensação, de reconhecimento interno e externo dos sentidos. Ou seja, para o ator é importante que o silêncio seja compreendido como sendo um estado que não existe senão quando o mesmo o constitui. Assim, o ator não fica em silêncio, ele se encontra no silêncio. Permanece no estado onde a sensibilidade é viva, onde a sensação e a percepção são plenas, são possíveis.

Conforme apontada anteriormente, e por se tratar do estudo do processo de criação do ator, adotamos as dimensões do silêncio, da rasura e da escrita como princípios balizadores das práticas e das reflexões da pesquisa sobre o *Vocabulário Poético*. Observamos que os estudos práticos destes princípios concentraram, necessariamente, aspectos sobre a pedagogia do ator, sobre o processo de criação e sobre a estética teatral contemporânea. Para a abordagem destes aspectos, convém ainda elucidar que o manuseio das experiências vivenciadas se fez a partir de diferentes instrumentos e olhares provenientes de nossas atividades como pesquisadores, docentes e intérpretes. Acreditamos que estas perspectivas colaboraram para uma prática ampla que contempla a subjetivação sensível da criação, a sistematização pedagógica, bem como o distanciamento crítico e reflexivo para a compreensão do processo.

A seguir apresentamos uma síntese das dimensões trabalhadas no âmbito do trabalho do ator:

a) O silêncio e o corpo

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

corrigido, melhorado, recuperado, transformado, aperfeiçoado. Corpo maquinal subutilizado nas suas funções motoras e cinestésicas:

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

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

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

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

b) O silêncio e a voz

Na circunstância do silêncio, a perspectiva da corporeidade da voz constitui um entendimento da oralidade como corpo e, conseqüentemente, como a materialidade que a determina e, ainda,

como potência fundada no impulso sensível do ator. Esta voz criada a partir da sensibilidade corpórea torna-se potência capaz de - no ato poético - criar outros padrões de sensibilidade. Como diz Pignatari (1977, p. 51): "as artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova". Essa ampliação se dá à medida que o ator - no acontecimento - proporciona outras possibilidades de dizer, de apreender, de fruir, de sentir, de compreender as significações já estabelecidas e cristalizadas. Mais especificamente, o ator, ao explorar as possibilidades técnico-poéticas da voz, pode expandir a relação com o público, pois esta voz potencializada pelos impulsos torna-se capaz de criar novos padrões de sensibilidade.

Os impulsos sensíveis desta vocalidade, por sua vez, nascem do antes, do lugar secreto das emoções, das sensações, do pré-estético. Se pensássemos a voz como apenas fenômeno anátomo-fisiológico, diríamos que, como movimento muscular, ela nasceria do imóvel, do estático. Porém, como experiência poética, a voz nasce do silêncio. E silêncio também é movimento: movimento de escuta do sensível, do estado da alma. O corpo - meio de produção da voz - apenas materializa em ações vocais estes impulsos advindos do silêncio, impulso criativo. Leão, ao refletir sobre o silêncio da fala, diz que "é ao silêncio que os homens, os poetas, os pensadores dão passagem em tudo que dizem quando falam e/ou se calam em cada desempenho" (1992, p. 23 - 24). O silêncio na arte é também a possibilidade do jogo fundo/figura, como afirma Pignatari (1977, p. 18), um silêncio ativo que é parte integrante da poesia e que, por exemplo, em relação ao som, em relação à fala, em relação à música, em relação ao movimento, o silêncio é o fundo. Borges (1999, p.39) também fala do silêncio na poesia, diz que o silêncio é - da poesia - a possibilidade de forma e sentido. É seu manancial e sua origem que "prevalece ao sujeito que produz e esvanece nas palavras. Portanto, a força motriz que promove a morte do poema é a mesma a engendrar seu fluxo de permanência adversa." O poeta ainda indaga:

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

É no silêncio que podemos escutar as sensações de um corpo sonoro, um corpo capaz de se expressar sonoramente, de revelar, por meio de vibrações vocais, um universo de sensorialidade e de percepções. É aqui também que o indivíduo abre outros canais sutis de interação com o outro, uma nova forma de estar no mundo.

Ao se lançar no trabalho vocal, o ator deve ter clareza da necessidade do desenvolvimento de uma dinâmica de ruptura e superação; ruptura de tecidos próprios de defesas emocionais, penetração em camadas as mais íntimas, nos nervos mais delicados, rasgando certezas, rompendo convicções, dilacerando conceitos e implodindo modos de comportamento. A voz, trabalhada como manifestação sensível a partir do silêncio, ou seja, trabalhada a partir deste estado de sensação plena, é ato de revolução e libertação que pretende alcançar - como potência - a poética da fala na criação vocal.

A rasura

A rasura enquanto etapa do processo de criação do ator é o fazer, o refazer, o rascunhar; são instantes em que o atuante, ao experimentar caminhos possíveis para a criação, vivencia sentimentos de satisfação e de insatisfação com o seu próprio trabalho. Esta perspectiva é, portanto, procura, experimento, descoberta, é o erro e o aperfeiçoamento. Segundo Willemart (In: SILVA (Org.), 1996, p. 158), rasurar significa retornar ao vazio e ao silêncio que "gera a quebra ou o relaxamento (*distentio*) das relações entre o corpo e o sentido, o escritor

e a linguagem, o real e o imaginário, o presente e o passado." Rasurar é mergulhar nas sensações como procedimento para buscar as qualidades das potências poéticas que serão empenhadas na escrita da cena. Neste sentido, rasura é procura, negação, espera, sugestão, escolha e proposição:

A rasura (...) assinala em primeiro lugar uma atitude negativa, um "não gosto disso", uma impressão de falta ou de falha na escritura (...). Em segundo lugar, a rasura cria um espaço de tempo que pode ser preenchido por um silêncio de segundos ou anos, silêncio de espera no qual vão se engolfar ruídos, lembranças, ritmos, variações, ideias, etc. (...) Em terceiro lugar, surge a sugestão de mudança, que será uma substituição, um deslocamento, uma condensação de palavras ou o esquecimento que suprimirá o espaço ocupado pela palavra rasurada. (WILLEMART. In: SILVA (Org.), 1996, p. 156 – 157)

Mas, sobretudo, a rasura também é considerada da perspectiva da ocorrência. Neste aspecto, a rasura é a constante busca de estabelecer delineamentos materiais para as amplas possibilidades da cena. Ou seja, a rasura é – como ocorrência – este constante estado de experimentação e escolha no qual o ator permanece ao estar em cena. Em outras palavras, a rasura enquanto ocorrência é o momento da criação – permanentemente presente – no qual o ator toma as decisões e define as escolhas das potências poéticas para propor a relação entre os participantes (atuante e público). É na rasura, também, que o ator estruturará – por meio das potências poéticas – a escrita inacabada da cena. Esta escrita só se realizará poética no momento do encontro, enquanto acontecimento, entre os co-criadores.

Podemos, assim, afirmar que a rasura não se limita à fase de experimentação da criação, mas, principalmente, perpassa todo o processo enquanto busca constante de representação simbólica do corpo pois, mesmo na trajetória do espetáculo, a cada apresentação, o ator está investigando novas formas de agir, de dialogar sensivelmente com o público.

A escrita

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

No trabalho sobre o *Vocabulário Poético do Ator*, o *República Cênica* partiu da hipótese de que a escrita da cena é o acontecimento do poetizar do ator – etapa que carrega subjacente o trabalho do silêncio e da rasura. Consideramos que todos os elementos que compreendem o percurso de desenvolvimento do vocabulário poético convergem para o momento da corporeidade, ou seja, para o momento da relação com o público.

Assim, a escrita da cena é a fase da aplicação dos elementos sensíveis que compreende ao mesmo tempo uma experiência sintética e analítica de pesquisa artística. O espetáculo como síntese do processo de composição que nos permite uma visão ampla dos elementos técnicos

aplicados nos possibilita, ainda, uma análise das partes constitutivas da criação como os conteúdos do silêncio e da rasura.

Algumas considerações

Acreditamos que a força criativa do ator reside na sua capacidade de jogar ludicamente com a possibilidade de comunicação, de relação e de expressão poética dos sentimentos e das emoções, convivendo neste processo de jogo e elaboração com a presença constante do risco: a busca do ser diante da possibilidade de não ser. No enfrentamento deste risco próprio da criação, a superação de uma dificuldade de solução para a escrita da cena em construção nem sempre se faz por meio de uma abordagem direta ao foco da divergência. O conteúdo abordado do vocabulário poético, enquanto prática de potencialização da criatividade do ator, e na dinâmica da criação coletiva, apontou um caminho, se não novo, específico e abarcante de necessidades técnicas, consequentemente capaz de estabelecer uma prática para o desenvolvimento das possibilidades de poetização: sensibilidade ampla e desenvolvida para além do condicionamento físico, para além da habilidade vocal da fala e do canto, para além de um conhecimento intelectual sobre a cultura de modo geral. No que concerne ao saber sensível, a abordagem do treinamento prático tem gerado uma mudança profunda no comportamento corporal e vocal dos atores. É certo que a rotina de trabalho, à medida que alguns ganhos se consolidam, pode provocar uma particular acomodação dentro das conquistas estabelecidas. Sobre este aspecto, para que o trabalho constitua constante evolução, observamos ser necessário o revigoramento não só dos procedimentos mas, sobretudo, dos objetivos de cada sessão prática do trabalho de instrumentalização e criação do grupo. Tendo como meta o aprofundamento dos aspectos técnicos, o ator irá se lançar no trabalho com os objetivos renovados em relação à sua capacidade técnica, à sua sensibilidade, e até mesmo em relação à sua necessidade de criação diante das circunstâncias sociais e históricas. É este vigor que determinará o caráter de um trabalho renovado a cada prática: renovado em seus sentidos, renovado em suas funções, renovado em seus objetivos. Foi assim também que buscamos evitar o que se costuma chamar de trabalho mecanizado, técnica fria, automatizada, e passamos a perseguir a técnica viva, orgânica, aberta constantemente, por princípio, às transformações e mudanças necessárias. Uma técnica que, ao mesmo tempo em que é precisa, é elástica e flexível ao contexto de cada trabalho.

*Fernando Aleixo é ator pesquisador do *República Cênica*; Professor do Curso de Teatro da UFU.

Referências bibliográficas

- ALEIXO, Fernando M. *Vocabulário Poético do Ator*. Campinas: Instituto de Artes – UNICAMP, 2009. Tese de Doutorado.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Contador. *A Surpresa do Ser*. São Paulo: Cult - revista brasileira de literatura, número 28, p. 38 - 40, novembro de 1999.
- BRETÓN, David Le. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas, SP: Papiros, 2003.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a Pensar - Volume II*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1992.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.
- SILVA, Ignacio Assis (Org.). *Corpo e Sentido: a Escuta do Sensível*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. (Seminários e debates)

Espectáculo Sobre caviar, chucrute e chuleio do grupo República Cênica

