

Dramaturgia da corporeidade do ator: proposta e reflexões

Vagner de Souza Vargasⁱ

Denise Marcos Bussolettiⁱⁱ

Resumo

A maneira como os atores se relacionam com os seus corpos vem sendo uma preocupação constante no teatro contemporâneo. O objetivo deste artigo é apresentar e discutir o conceito de dramaturgia da corporeidade do ator. Esse conceito envolve questões que inter-relacionam técnicas corporais, imaginação, pensamento, sensorialidade e a maneira como os atores se relacionam com os seus próprios corpos, como associam isso as suas relações com a corporeidade do personagem e com a sua própria corporeidade. A dramaturgia da corporeidade estaria incluída no período pós-aquisição de repertório estético-corpóreo-vocal. Propomos aqui algumas reflexões sobre os direcionamentos que os trabalhos dos atores possam adotar sob a perspectiva desta premissa.

Palavras-Chave

Teatro, Corporeidade, Dramaturgia, Educação.

Dramaturgy of actor's corporeity: proposal and critical thoughts

Abstract

The way how actors deal with their bodies is an important issue in contemporary theatre. The aim of this article is to show and to discuss the concept of actor's dramaturgy of the corporeity. This concept involves questions which inter-act physical techniques, imagination, thinking, sensoriality and the way how actors relate with themselves, how do they associate it with their relations of the character's corporeity and with their own corporeity. The dramaturgy of the corporeity would be included in the aesthetic-embodied-vocal post-acquisition period. We propose here some reflections about the directions which the acting work can be focused according to this premise.

Key-Words

Theatre, Corporeity, Dramaturgy, Education.

Introdução

A maneira como os atores se relacionam com os seus corpos, extraído dessa relação resultados que serão mais eficientes no diálogo com a plateia vem sendo uma preocupação constante no teatro contemporâneo. Em função disso, muitas abordagens técnicas e de propostas de treinamento para atores vêm sendo desenvolvidas (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; ALEIXO, 2008; 2010; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013).

Porém, embora os atores possam dispor 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 dos atores. Embora o conceito de corporeidade apresente diversas definições e possa ser abordado em diferentes contextos, no texto a seguir será

apresentada uma perspectiva que aborda o conceito de dramaturgia da corporeidade para o ator. Para tanto, traremos algumas concepções diferentes que auxiliarão na construção do conhecimento acerca do conceito que pretendemos expor neste trabalho.

Portanto, o objetivo deste trabalho é apresentar e discutir sobre o conceito de dramaturgia da corporeidade. Além disso, também serão apresentadas algumas questões importantes para a reflexão da maneira como os atores se relacionam com os seus corpos e de como isso influencia no resultado cênico.

Introduzindo a relação ator e espectador

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 carnis, 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 o trabalho corporal, emotivo, sinestésico e a imaginação.

No que se refere ao trabalho corporal para a cena, embora o direcionamento desse texto esteja ligado a uma análise dos processos físicos desenvolvidos pelos atores, não podemos restringir as discussões apenas no que concerne ao teatro. Todavia, na contemporaneidade, não devemos limitar as análises a uma única área em específico, tendo em vista os hibridismos relacionados ao processo criativo 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 estaremos ponderando sobre as relações desses mecanismos, considerando teatro, dança, circo, *performance art* e demais artes da cena, como processos de comunicação desempenhados por artistas que podem transitar pelas mais diversas experimentações cênicas, com o intuito de agregarem melhores resultados ao seu trabalho, utilizando seus corpos e vozes como meio expressivo de comunicação com a plateia.

Destarte, serão analisados não apenas os aspectos relacionados ao processo criativo utilizado por muitos atores com foco no trabalho corporal, pois, como referido por Bonfitto (2009), em seu livro "O Ator Compositor", 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, centraremos a proposta desse texto no que concerne à dramaturgia da corporeidade, considerando-a como uma escolha para algumas propostas teatrais contemporâneas.

O fato do trabalho do 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, nos leva à reflexão sobre às diferentes formações artísticas e de repertório estético que muitos atores desenvolvem ao longo de sua carreira artística. No entanto, se percebe que, embora existam diferenças, a possibilidade de identificação com a plateia se mantém independentemente da origem do ator (BANU, 2011). 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). Nesse sentido, por que não pensar nessa formação artística como um espaço para o desenvolvimento de um documento de identidade corpórea para o ator?

Desse modo, acolher uma experiência estético-educativa para a construção de uma dramaturgia corporal passível de leitura pelo espectador pode favorecer uma 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 dialoga com a ciência, com a arte e com o mito, acolhendo dessa maneira, o belo, o criativo e o inusitado (NOBREGA, 2005). Tratando-se, assim, o processo cognitivo como uma forma de comunicação (BASTOS, 2010). No caso do teatro, o próprio evento teatral se configura a partir de uma relação entre alguém que comunica algo e alguém que recebe, o que acaba caracterizando o evento teatral como um processo cognitivo.

Como o espectador realiza a percepção desse mundo a partir de um olhar diferenciado, sensibilizado pela experiência do contato durante o evento teatral, podemos relacionar com a reflexão proposta por Ferracini (2010) nos colocando o devir como uma *Zona de Experiência*, onde a "ação corpórea é gerada pela capacidade de ser afetado". Nesse

momento, podemos traçar um paralelo com o que Lacan (1998) propõe no “Estádio do Espelho”, quando o *Eu* nos é colocado como uma instância de desconhecimento, situado no registro do imaginário, sendo esse registro simbólico, constituído como linguagem. Assim, devido ao fato do ator criar novas identidades, essa nova *persona* criada pelo ator 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.

No entanto, nos questionamos sobre a forma que o espectador consegue efetuar a leitura simbólica desses aspectos que são dinamizados numa simbiose intrínseca entre imaginário e físico do ator. Essa abordagem seria evidenciada pelo fato do espectador se colocar na perspectiva de análise do seu “objeto de desejo” naquele momento, no caso, o ator. Durante esse momento de comunhão, podemos pensar o acontecimento teatral como um momento de prazer mútuo entre o arrebatamento desse artista e o prazer do espectador, possibilitando que esse último se permita colocar no lugar do outro, permitindo a “leitura” das informações geradas pela “escrita” corpórea do ator. Entretanto, aqui, precisamos refletir sobre o prisma da dramaturgia, conforme Banana (2010) refere ao citá-la como “um processo de organização e não de controle, pois se trata de um contínuo temporal”. Além disso, precisamos perceber a dramaturgia como um modo de se relacionar com determinados contextos, limites e campos de possibilidade (VELLOSO, 2010). Referimos 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 informações expostas através do corpo 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”.

Desse modo, o espectador ao se deparar com o imaginário fora de lugar, uma vez que está inscrito no corpo do ator e dinamizado com a sua imaginação, passa a perceber o imaginário fora desse lugar, se desviando sem cessar por meio de sua relação com o outro, para reconhecer nessa interação tanto a familiar “estranheza”, quanto a estranha familiaridade (FUNGATI, 2007). 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. Essa situação poderá estar relacionada com a aproximação semiológica dessa relação em constante

variação. O espectador assiste a história dos personagens em cena e se permite ser afetado pela (i) realidade cênica. Sobre esse aspecto, Parret (1996, p.63) nos 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”. Porém, esses aspectos ainda precisam ser aprofundados ao longo desse trabalho.

Teatro e processos de trabalho: textocentrismo x virtuosismo

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 linguagens da *comedia dell'art*, 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 (BARBA; SAVARESE, 1995).

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 estreitado e intensificado a partir da primeira metade do século XX (PRONKO, 1986; GREINER, 2000).

Podemos 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 Stanilavsky, 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; FERRACINI; PUCCHETTI, 2011; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013).

Nesse sentido, todos os questionamentos e proposições feitas por vários pensadores a partir dessas relações, influenciaram diretamente a produção teatral do ocidente (BARBA; SAVARESE, 1995). 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 contemporâneos objetivam a busca de suas matrizes de trabalho a partir das reflexões oriundas das percepções obtidas durante seus treinamentos técnicos, onde as relações com a sua corporeidade são aprofundadas.

A práxis teatral contemporânea

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 pretendemos dizer que as propostas de teatro centradas no texto literário, nem no puro entretenimento não tenham sua validade. Entretanto, a evolução tecnológica abarcou em seu bojo uma potencialização do individualismo e do afastamento 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, acreditamos que um meio 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, com o intuito de fazer com que a apreciação *in loco* da obra teatral se justifique, visto que, esse seria o diferencial que o espectador estaria buscando, quando vai à procura de um evento teatral que não seja meramente entretenimento *per se*.

Além disso, as discussões sobre a *praxis* teatral contemporânea não encaram o corpo como um mero objeto, algo que apenas se move enquanto um texto é dito. A evidência 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.

Nesse sentido, a compreensão de que o sujeito pertence ao mundo, estando inserido nesse contexto, traz à tona a constatação de que a percepção dos fatos só se torna possível, porque ele possui um corpo. Do mesmo modo, se observa que a significação

corpórea trabalhada, executada e proposta pelo ator, pode ser sentida, compreendida e significada pelo espectador, pois ambos possuem um corpo capaz de intensificar estas relações, dinamizá-las, percebê-las, senti-las e atribuir-lhes significado (GIL, 1997).

Corporeidade e o teatro contemporâneo: processo educativo e reflexão sobre a construção dramaturgico-corpórea

Acreditamos que a concepção de corporeidade, na perspectiva do teatro contemporâneo, seja fundamental para a manutenção 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 expressão artística. Sob esse prisma, apesar do termo corporeidade (*embodiment*) ser bastante empregado, não há uma via fixa de conceituação para esse vocábulo (SCORSOLINI-COMIN; AMORIN, 2008). Contudo, podemos referenciar 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 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).

Assim, em face dessa maneira pela qual nos relacionamos com o nosso corpo e com o mundo, podemos agregar esses conceitos no intuito de transpô-los para o território do corpo em cena. Destarte, 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". 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).

Nesse sentido, não podemos conceber que um artista contemporâneo tenha uma visão fragmentada do seu fazer artístico que não abarque a exploração das suas potencialidades corpóreas, uma vez que o foco de trabalho do ator, está imbricado nos aspectos relativos ao seu sistema sensorial e nos significantes das instâncias produtivas do texto cênico. Sobre esse aspecto, podemos citar o que Pavis (2007) nos 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 do ator possuir um corpo que funciona como intermediário entre a sensibilidade desse artista e a criação do evento teatral nascida do seu contato com o espectador, no intuito de que essa comunhão proponha um momento de reflexão entre artistas e espectadores. Podemos salientar ainda o que de Cubas (2011) nos 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) 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" (PAVIS, 2007, p. 75). 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 construção cênica abarca uma série de níveis semânticos, dentre os quais podemos destacar a dinamização das potencialidades corpóreas do ator. Na medida em que se compreende experiência artística como ampliação das possibilidades relacionadas à significação, se observa que o processo criativo, resultando numa dramaturgia corpórea, se caracteriza como um processo de elaboração de conhecimento, constituído de situações que provocam movimentos, transformações e configurações de novas formas de pensamento em ação.

A partir do momento em que direcionarmos a nossa fonte de reflexão a esse corpo que constrói e que é a cena, além de estarmos nos referindo a uma unidade do organismo vivo, no qual não podemos dicotimizá-lo em corpo-mente, razão-sentimento, tratamos de um corpo que é parte interdependente do processo co-evolutivo das sociedades, porém inserido num campo de culturas historicamente constituídas. Desse modo, não podemos conceber 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).

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. 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, estabelecendo relações entre os significantes e os significados (GIL, 1997).

Devido ao fato do 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-programática – uma série de frases lacunares que permitiriam ao espectador, agir como elemento co-atuante desse processo, preenchendo espaço e suscitando novas lacunas (GIL, 1997). Entretanto, apesar da linguagem constituída, nesse caso, fixar certos limites, ela também é capaz de ultrapassá-los. Essa perspectiva nos leva a refletir sobre o que Cabral (2011) propõe quando nos fala que “...é o prazer de cruzar fronteiras em termos de conhecimento e de acessar informações que provocam a imersão no contexto ficcional”.

A percepção de que o tempo das informações 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, nos leva ao 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 corpo do ator (Deleuze, 1998). Porém, quando falamos em presença cênica, levamos em consideração o que nos 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).

Dentro desse espaço de intersecção, o ator tem a possibilidade 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 de informações com o espectador (GIL, 1997). Todavia, para que haja sentido, não é suficiente um sistema de signos, lhes é necessário um mecanismo decodificador capaz de significar a sutileza destas informações geradas dentro de um processo co-transformador paradoxal, no qual aquele que cria estabelece uma relação com aquele que o assiste, sendo o corpo o meio pelo qual estas informações são difundidas (GIL, 1997; DELEUZE, 1992).

Devido ao fato do ator atuar como agente co-ativo desse acontecimento, se observa que o corpo não é o que acontece, mas algo no que acontece. Porém, o presente do ator não é um momento previamente fixado, é uma linha incessante capaz de se dividir em passado e futuro à medida que vai acontecendo. Desse modo, o ator representa, mas o que ele representa 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 pára de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de lembrar (DELEUZE, 1998; FERRACINI, 2001).

Por meio disso, o ator operacionaliza a sua corporeidade dentro desse mecanismo dinâmico, no qual o corpo se exprime nos símbolos, nas práticas, nos códigos, produzindo um imaginário capaz de ser lido pelo espectador. Com isso, o imaginário está de tal modo presente, subjacente e imbricado no simbólico que, muito facilmente, influi no que é apresentado. Entretanto, é a energia desse artista, o seu arrebatamento, a sua singularidade, o seu investimento próprio que dão vida aos símbolos. 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 o signo que é o próprio corpo (GIL, 1997; GIL, 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" significadas, organizadas 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 falamos em paradoxo, nesse caso, nos referimos ao fato de que o evento teatral *per se* somente ocorre quando ator e espectador estão ali juntos dispostos a esse processo e, o paradoxo aqui, seria o fato da criação teatral se dar justamente nesse momento de contato, onde plateia e ator estariam atuando/colaborando 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, Aleixo (2010) refere 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) nos coloque aqui a corporeidade enquanto instância da relação do evento teatral, não iremos expandir nossa discussão para esse campo, sendo que o objetivo aqui se direciona ao relacionamento da corporeidade no que concerne ao ator. Porém, esse autor já nos mostra indícios de que existe uma outra instância que estaria relacionada à corporeidade da recepção teatral e à corporeidade do próprio evento teatral. Questões essas também expostas por Aleixo (2008, p.42) quando nos 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 nos coloca 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) nos 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. Nesse ponto, encontramos um ponto de identificação com os argumentos deste autor, pois defendemos a ideia de que a corporeidade seja fruto de uma relação dos atores com os seus corpos e que esse

trabalho, durante seus treinamentos e ensaios, ampliará e intensificará a sua relação com os espectadores durante o evento teatral.

Por outro lado, podemos observar que a mediação entre os corpos compõe indicações corporais de percepção da presença do ator. Esse fato pode ser explicado ao concebermos que a percepção observa mais do que apenas um corpo, percebe a presença de uma informação que está sendo proferida. Essa situação propiciaria um tipo de reconhecimento imediata de um suporte de sentido, a partir do qual gestos e movimentos apresentariam 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).

De um modo semelhante, Merleau-Ponty (2004; 2007) transforma a noção de espaço perceptível, ou visível atribuindo-lhe uma dimensão de profundidade. Infelizmente, Merleau-Ponty não desenvolveu sua teoria nesse sentido. Entretanto, a percepção de que o sentido se inscreve no interior do corpo, possibilita a noção de que esse pode se transferir simbolicamente a outros espaços (GIL, 1997; FERRACINI, 2010). Deleuze; Guattari (1992) virtualizam o corpo, considerando-o indo além do corpo próprio contido nos seus contornos e vivências, possibilitando-o poder de transformação, sensitivo-afetivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência. 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, podemos citar 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”.

Essa relação de transferência entre a dramaturgia composta pelo ator através do seu corpo, resultando em presença cênica e a leitura que o espectador faz desta situação perpassam dois momentos do sentido: impassibilidade e gênese, neutralidade e produtividade, resultando no acontecimento do evento teatral. Devido ao fato da 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, apesar desta situação nunca ser estritamente presente, mas sempre ainda por vir e já passada ao mesmo tempo, num fluxo dinâmico. 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 seja o lugar de leitura do sentido por parte do espectador (DELEUZE, 1998; FERRACINI, 2010; AGRA, 2010; FERNANDES, 2011).

José 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).

Esses argumentos não se referem apenas ao fato do ator fixar movimentos e decorar partituras. Quando nos referimos ao “espaço de charneira” dito por José Gil, transpomos esse conceito para o momento em que o ator ultrapassa as técnicas de movimentos e se entrega ao processo criativo. Aqui, o *caos* citado por José Gil, se referiria ao momento de criação, onde o ator utilizaria todo o seu repertório de técnicas corporais para instrumentalizar suas possibilidades de movimentação, 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 musculares e pela imaginação. O trabalho do ator, na perspectiva criativa de uma dramaturgia da corporeidade, se daria pela reflexão desse momento, percebendo como motivar certos grupamentos musculares, quais sensações ocorridas durante esse acionamento e, principalmente, como recuperá-las diariamente para que possam ser utilizadas como matrizes para o trabalho diário no palco.

A decomposição crítica e a construção da dramaturgia da corporeidade se fazem em nome da nova unidade de movimento 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 linguagens, já que, diariamente, os atores descobrem novas sensações e sentimentos associados a movimentos e a localizações corporais desses sentimentos, optando por reutilizá-los ou por descartá-los e buscar novas sensações que lhe permitam a identificação de matrizes mais adequadas ao trabalho que estão realizando naquele momento. Assim, se concebe que o corpo desse artista é composto de uma multiplicidade de corpos virtuais (FERRACINI, 2010). A construção dessa nova linguagem, proveniente da imanência de transferência de informações geradas pelo processo dramatúrgico corpóreo do ator, criará um novo sentido, passível de uma nova leitura pelo espectador. Entretanto, o sentido desse movimento de informações é o próprio movimento do sentido adquirido durante esse

processo (GIL, 2005). Ou seja, não há como determinar que esse processo deva ocorrer de maneira cartesiana, os atores descobrirão o seu processo e suas necessidades durante o próprio processo de trabalho de dramaturgia da sua própria corporeidade e/ou da corporeidade dos seus personagens, já que a relação com a corporeidade pode ser do ator com ele mesmo ou já pensando em como o seu 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. Por outro lado, todo o sentido explícito de um gesto 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 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 os signos se tornam sentido e reciprocamente (GIL, 2005).

No entanto, para que o corpo possa ser composto 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 do corpo se compõe de um universo de pequenas percepções, inseridas em diversas atmosferas, geradas pelo processo dramático corpóreo do ator, em sintonia com o espectador. Nesse sentido, 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 (FERRACINI, 2010). 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).

Onde a linguagem teatral estiver, seja esta simples ou complexa, o prazer estético poderá ser encontrado, quer num palco com a iluminação cênica realizada com o auxílio elaborado, com projeções e outros artifícios tecnológicos, quer em qualquer outro tipo de espaço onde a relação entre artista e espectador se estabeleça. Vygotsky desenvolve questões importantíssimas 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). Nesse sentido, salientamos Vygotsky (2008) 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 (VYGOTSKY, 2008, p.185).

Nesse caso, Vygotsky se refere à questão do subtexto, pensando nas palavras, na mensagem textual ou subjetiva relacionada ao texto que se deseja passar. Porém, trazemos esse conceito para a nossa discussão, pois ele pode nos fornecer subsídios para pensarmos que existem informações que são passadas pelo nosso corpo e que não são verbalmente ditas, são elementos criados a partir de uma relação interna que estabelecemos com o nosso próprio corpo e a externalizamos de alguma maneira (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Ao pensarmos em um processo de dramaturgia da corporeidade desenvolvido pelos atores durante seus treinamentos, podemos encarar esse subtexto como uma fala do próprio corpo, carregada de emoções e sentimentos, porém, não expressa por palavras, mas sim através do corpo dos atores.

Vygotsky 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 (BUSSOLETTI; MOLON, 2010, p. 73). Barros (2011, p. 238) afirma que Vygotsky 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. Desse modo, ao concebermos que os treinamentos dos atores devem englobar um processo dramático que envolva as suas corporeidades, observamos que as emoções surgidas durante esse processo vieram à tona a partir de um profundo relacionamento desses artistas com os seus próprios corpos, identificando as zonas corporais que estariam relacionadas a esses sentimentos, emoções e ao descobrimento de como refazer esse acionamento e resgate emotivo para cada dia de trabalho.

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 dele com o seu próprio corpo, identificando na sua própria musculatura, maneiras de acionamento

que despertem esses sentimentos, sem que haja um gasto e transtorno psicológico do ator com aspectos de sua vida particular. Ao proceder o trabalho de maneira distanciada, objetiva e técnica, os atores podem dinamizar o trabalho corporal e emotivo de maneira consciente, ao mesmo tempo 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 reacionadas. Sobre isso, Bornhein (1992) refere 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).

Assim, os atores evitam o envolvimento de suas questões psicológicas da vida pessoal, passando encarar os sentimentos e emoções como material de trabalho físico para a sua rotina de trabalho diária. Ao dispor de uma percepção ampliada da relação com a sua corporeidade, da multiplicidade de localizações corporais para sentimentos, emoções e sensações, os atores podem dispor de um maior repertório estético-corporal-sentimental para o trabalho com quaisquer personagens que venham a interpretar.

Nesse sentido, Barros (2011, p. 235) falando sobre Vygotsky, 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 que 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. Vygotsky chama isso de “identidade psicofísica”.

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*. Como diz Bakhtin (2003), 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), quanto os relatados por Vygotsky (2008) se relacionam com a nossa proposta de dramaturgia da corporeidade, na medida em que expandimos essas reflexões para as percepções/identificações das matrizes corporais dos sentimentos das personagens dinamizados pelos atores em cena e significados pelos espectadores durante o evento

teatral. Ainda sob esse ponto de vista, assumindo as perspectivas de José Gil (1997; 2005) e Deleuze & Guattari (1992) sobre a metaforização do corpo do ator em cena e da existência de um sistema decodificador dessas informações. Trazemos a fala de Benjamin (1984) para refletirmos sobre a inclusão do pensamento como elemento integrante do movimento que desencadeará a composição do que chamamos 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).

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 e física entre artista e espectador durante o evento teatral, tem sido pouco investigado sob o ponto de vista da ótica que expusemos ao longo desse texto. 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 construção de uma dramaturgia corpórea pelo ator.

Considerações Finais

O trabalho técnico dos atores, pensado sob o conceito de dramaturgia da corporeidade envolve questões que inter-relacionam técnicas corporais, imaginação, pensamento, sensorialidade e a maneira como os atores se relacionam com os seus próprios corpos, de como associam essa relação as suas relações com a corporeidade do personagem e do personagem com a sua própria corporeidade. Contudo, precisamos compreender que essas relações são encompassadas por atravessamentos sinestésicos acionados pelo trabalho dos atores transcrito através de suas corporeidades. Sobre esse assunto, Parret (1996) propõe a 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).

A dramaturgia da corporeidade é fruto de relações consigo e com o(s) outro(s). A diferença básica aqui apresentada em relação ao conceito de dramaturgia do corpo é que esta se refere a um modo particular de fazer com que o seu corpo construa e organize mensagens, símbolos, informações e a dramaturgia da corporeidade vai um pouco mais além, refletindo e estando alerta a todos os inter-relacionamentos que surgem ao longo do processo criativo.

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, necessitamos traçar todo o percurso de referenciais, diálogos entre eles, conforme os relacionamos e as próprias associações com o que consideramos para à construção desse conhecimento. Entretanto, podemos nos permitir a conceber a dramaturgia da corporeidade como uma postura de trabalho, oriunda de uma intensa dinamização íntima entre as percepções sensoriais, corporais, afetivas 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 e servirá como fator gerador de identificação de proximidade, quando em relação com os espectadores, posto que essa dramaturgia se processa de maneira ativa, operacionalizada a partir da corporeidade dos atores.

Dessa forma, acreditamos que as reflexões sobre o processo de dramaturgia da corporeidade poderão ser utilizadas não apenas para as discussões nas artes cênicas, mas também para além da cena teatral, na educação, no processo de formação do ator-criador e nas relações sociais 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 e, justamente por esse motivo, os frutos desse texto poderão ser ampliados para outras áreas do conhecimento. Porém, esses argumentos necessitarão de futuros trabalhos ponderando essas questões com outras áreas do conhecimento.

Além disso, esse tipo de abordagem possibilita o aprofundamento do estudo da relação de presença entre artista e espectador, buscando nessa ontologia os meios como a criação e recepção cênica se processam durante o evento teatral. Dentro dessa perspectiva, se justifica a necessidade de reflexão e de mais aprofundamentos à cerca dos mecanismos pelos quais o espectador tem a possibilidade de efetuar a leitura desse tipo de processo de trabalho, no qual o ator constroi uma dramaturgia da corporeidade que torne perceptível a significação da diferença entre o artista e o personagem por ele criado por meio da operacionalização de sua corporeidade naquele momento.

Os argumentos apresentados ao longo desse texto reforçam a ideia de que os atores devem pensar o seu trabalho cênico como fruto e semente de/para uma relação. O que denominamos aqui de *relação* se refere ao que conceituamos como um processo de dramaturgia da corporeidade, conceito esse desenvolvido ao longo desse artigo. 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-corporal-vocal, onde 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-corpóreo-vocal, já que a corporeidade é fruto de relação. 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.

Para chegarem nos espectadores, tocarem-nos e sensibilizá-los, os atores devem, antes de tudo, dinamizarem seus trabalhos na direção das relações de corporeidade. Seus personagens devem ser construídos dentro dessa premissa. Esse, talvez, seria um dos caminhos que estimulariam os espectadores a saírem de seus lares em busca de uma trabalho artístico que permitisse a sinestesia de algo que a tecnologia não permite: uma relação ao vivo, sentida, percebida, expandida em tempo real através da relação verdadeira dos seus corpos com os corpos dos atores.

Portanto, defendemos a necessidade de assumirmos as reflexões sobre os caminhos escolhidos para os atores desenvolverem seus processos criativos, encarando o conceito de dramaturgia da corporeidade, englobando relações do ator durante os períodos de ensaio, expandindo esses conceitos para a contracenação até chegarmos na recepção/troca com os espectadores. As possibilidades de aplicação do conceito de dramaturgia da corporeidade aqui apresentadas, apenas sugerem outras perspectivas de

análise para o trabalho das artes cênicas. Porém, re-enfatizamos que todas essas questões também podem ser expandidas para outras áreas do conhecimento, o que suscitará novos trabalhos com esse objetivo.

Referências

AGRA, Lucio. O corpo "da" performance e as artes do corpo. **Revista Sala Preta**, n.10, p. 215-219, 2010.

ALEIXO, Fernando Manoel. Vocabulário poético do ator. **Ouvirouver**, n.4, p.31-59, 2008.

ALEIXO, Fernando. Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator. **Moringa** – Teatro e Dança, v.1, n.1, p.103-116, 2010.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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.

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: Brasiliense, 1984.

- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.
- BORNHEIN, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: Da técnica à representação**. Campinas/SP: Unicamp, 2001.
- BUSSOLETTI, Denise; MOLON, Susana Inês. Diálogos pela alteridade: Bakhtin, Benjamin e Vygotsky. **Cadernos de Educação, FAE/PPGE/UFPEL**, n. 37, p.69-91, 2010.
- CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. Presença e processos de subjetivação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.1, n.1, p.107-120, 2011.
- 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.
- DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Campinas: Papyrus, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4ª Edição, Editora Perspectiva, São Paulo/SP, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992.
- 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.
- FERRACINI, Renato. Atuações, fronteiras e micropercepções. **Revista Sala Preta**, n. 10, p.229-241, 2010.
- FERRACINI, Renato; PUCETTI, Ricardo. Presença em acontecimentos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.1, n.2, p.360-369, 2011.
- FUNGATI, Luiz. Corpo em devir. **Revista Sala Preta**, n.7, p.67-76, 2007.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2ª Edição. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GREINER, Christine. **O teatro Nô e o ocidente**. São Paulo: Annablume, 2000.

JOSSO, MC. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**, v.3, n.63, p.413-438, 2007.

LACAN, Jacques. **Escritos (1966)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Edição 1. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 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/versoportugues/2c15a.pdf>> , acesso em 04 out. 2014.

NÓBREGA, TP. 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.

PARRET, Herman. A verdade dos sentidos. Aula de semiótica lucreciana. In: SILVA, Ignácio Assis (Org.). **Corpo e Sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, (Seminários e debates), 1996, p.45-65.

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.

PRONKO, Leonard C. **Teatro leste & oeste**/perspectivas para um teatro total. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; AMORIM, Katia de Souza. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. **Revista de Psicologia**, Belo Horizonte, v.14, n.1, p. 189-214, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade** – uma introdução às teorias do currículo. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

VARGAS, Vagner de Souza; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Poéticas performáticas da voz: Explorando arquétipos vocais na corporeidade do ator. **Revista Boitatá**, n. 15, v. 1, p. 33-46, 2013.

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência. **Revista Sala Preta**, n.10, p.191-197, 2010.

VYGOTSKY, Lev S. **Pensamento e Linguagem**. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ⁱ Doutorando em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Bolsista CAPES, Ator, Licenciado em Teatro. E.mail: Vagner de Souza Vargas vagnervarg@yahoo.com.br

ⁱⁱ Doutora em Psicologia, Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Pró-Reitora de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pelotas. Denise Marcos Bussoletti denisebussoletti@gmail.com

Recebido: 24/02/2015

Aprovado: 24/04/2015