

**POSSIBILIDADE DA AÇÃO FÍSICA NO TEXTO TEATRAL CONTEMPORÂNEO
– UMA EXPERIÊNCIA**

**POSSIBILITY OF PHYSICAL ACTION IN CONTEMPORARY DRAMATIC TEXT
- AN EXPERIENCE**

Dirceli Adornes Palma de Lima
Sueli Cristina dos Santos Araújo
(Faculdade de Artes do Paraná)

Resumo | O objetivo da pesquisa é refletir acerca do conceito de ação física para o trabalho do ator no texto contemporâneo, a partir de uma investigação prática de atuação durante o processo de criação da peça *Rockaby*, do dramaturgo Samuel Beckett. Tem-se como intuito refletir de que maneira a ação física embasou a criação de estados corporais e presença física em cena. Por fim, é descrito como se deu a concretização dos conceitos estudados na apresentação final para o público.

Palavras-chave | ação física | texto teatral contemporâneo | processo de criação; performance do ator

Abstract | The article proposes to reflect on the concept of physical action for the actor's work in contemporary dramatic text, from a practical investigation of activity during the process of creating the piece *Rockaby*, of Samuel Beckett in order to find out how the notion of physical action has based the creation of bodily states and physical presence on the theatrical scene.

Keywords: physical action; contemporary dramatic text; creation process; actor's performance.

Dirceli Adornes Palma de Lima Formação em Psicologia pela Universidade Federal do Paraná (2010) e em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação pela Faculdade de Artes do Paraná (2012). Atualmente, é mestrande do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná (2013). dirceliapl@gmail.com.

Sueli Cristina dos Santos Araújo Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2008); Graduada em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1991). Atualmente é professora titular da Faculdade de Artes do Paraná: suelica.araujo@gmail.com. Foi orientadora PIBIC na Faculdade de Artes do Paraná (2011-2012).

Dirceli Adornes Palma de Lima holds a degree in Psychology at the Universidade Federal do Paraná (2010) and Bachelor of Arts at Faculdade de Artes do Paraná. Currently, studies for the master's degree at Literary Graduate Studies at Universidade Federal do Paraná (2013). Email: dirceliapl@gmail.com.

Sueli Cristina dos Santos Araújo MA in Performing Arts at the Universidade Federal da Bahia (2008); Bachelor in Arts at the Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1991). Professor of the Faculdade de Artes do Paraná. Email: suelica.araujo@gmail.com.

POSSIBILIDADE DA AÇÃO FÍSICA NO TEXTO TEATRAL CONTEMPORÂNEO – UMA EXPERIÊNCIA

Dirceli Adornes Palma de Lima e Sueli Cristina dos Santos Araújo
(Faculdade de Artes do Paraná)

Sobre a ação física

A arte do ator no século XX passou por transformações consideráveis, sendo que nesse período vários encenadores e teóricos dedicaram-se a estudar formas de conceber a atuação e o processo criativo do ator. Dessa forma, esse artigo tem como objetivo apresentar a noção de ação física e relacionar alguns aspectos estudados ao trabalho prático e corporal do ator desenvolvidos durante a atividade acadêmica denominada *Cabaré*.¹

Matteo Bonfitto (2006) apresenta um apanhado histórico a respeito do conceito de ação física na atuação. Segundo o autor, as ações físicas atualmente inserem-se como “elemento fundante do fenômeno teatral, funcionam como guia privilegiado no percurso de discriminação de procedimentos criativos” (Bonfitto, 2006, p. XIV). Bonfitto (2006) afirma ainda que as ações físicas não são determinadas pelas poéticas teatrais, de modo que funcionam como matrizes geradoras para o processo de criação e composição do ator. Dessa forma, compreender as possibilidades da ação física e colocá-la em prática a partir das solicitações da encenação de um texto contemporâneo aciona o processo de atuação.

Historicamente, o conceito de ação física foi elaborado pelo encenador russo Constantin Stanislávski (1863-1938) a partir de sua prática teatral. Sandra Meyer (2007) afirma que foi a partir dos estudos do encenador que o ofício do ator passou a ser reconhecido como uma forma de conhecimento. Foi em sua segunda fase que Stanislávski desenvolveu o Método das Ações Físicas, sendo que “a ação passa a estar à frente do processo criativo” (Bonfitto, 2006, p. 24 – grifo do autor). Com isso, Bonfitto afirma que a atuação é permeada pela composição daquilo que Stanislávski denominou de ações psico-físicas, as quais são realizadas para desencadear os processos interiores do ator, sendo justificadas a partir de referências do personagem. Dessa forma, apresenta-se a

¹ Trata-se de uma atividade do 3º ano de Bacharelado em Artes Cênicas, na qual cada aluno de direção propõe um projeto de encenação e convidam os alunos de interpretação e/ou atores externos para atuarem junto ao projeto. A cena compõe-se de 20 minutos de duração, podendo ou não partir de um texto dramático.

concepção de uma memória física do ator, a qual possibilita ao intérprete evocar sentidos e sensações. Para tanto, o conceito de impulso² é essencial, pois é a partir dele que é evocada a ação. Para Stanislavski (*apud* Bonfitto, 2006), o trabalho com o texto passa para a segunda parte do processo, uma vez que o ator elaborava primeiramente a sequência das ações para depois construir as Ações Verbais e a memorização do texto. Com o aprofundamento do estudo sobre ações físicas, a centralidade da atuação passa a ser o corpo, uma vez que é nele que a ação ocorre.

Pablo Canellas (2008) afirma que os estudos de Stanislavski e a elaboração de um “sistema” de atuação partiram do comportamento humano, do homem cotidiano. O conceito implica em retirar a organicidade presente na vida e transpô-la para a atuação, sendo que o método para atingir uma organicidade³ própria advém da elaboração de uma partitura de ações. A noção de organicidade mantém estreita relação com a noção de presença, uma vez que a atuação ocorre no aqui e agora, conceito este que norteará o processo prático apresentado nesse artigo. O autor afirma ainda que a construção das ações físicas deve ser norteadas pela tríade percepção-imaginação-adaptação. Canellas (2008) conceitua essas três faculdades da seguinte forma:

a **percepção** que o indivíduo tem de si mesmo e dos elementos da cena, a **imaginação** necessária para crer e para influenciar no mundo ficcional que se estabelece frente aos seus olhos, e a **adaptação** pela qual o indivíduo passa para lograr seus objetivos, e assim construir uma linha transversal de ação (Canellas, 2008: p. 45).

A percepção também integra a presença, visto que também ocorre no aqui e agora da cena. Com isso, o processo de elaboração das ações físicas percorre as três faculdades, de modo que percepção gera uma memória, a qual possibilita a construção de uma imagem-ação, colocada em prática a partir de uma intenção, vontade, expressa pela adaptação. Segundo Canellas (2008) essa seria a forma de conceber o processo de construção da ação física.

Após Stanislavski, outros encenadores abordaram a questão do corpo e sua relação com a atuação. Bonfitto (2006) expõe as contribuições de Meyerhold,

² Esse conceito foi aprofundado por Jerzy Grotowski (1933-1999).

³ Segundo Canellas (2008), a organicidade integra o corpo e a mente do ator, a qual se refere a um processo interno vivenciado pelo mesmo.

Laban, Artaud, Decroux, Brecht, Grotowski, Barba, a dança e os teatros orientais para o conceito de ação física. Perante essas contribuições, o autor apresenta três categorias para verificar os acréscimos na teoria de Stanislavski: as matrizes geradoras (referências utilizadas para a confecção das ações); elementos de confecção e procedimentos para a confecção da ação (aspectos que caracterizam a ação física) (Bonfitto, 2006, p. 96).

De acordo com a exposição de Bonfitto (2006), observa-se que independente da poética, as diferentes práticas teatrais utilizam a ação física como uma técnica que possibilita ao ator construir o percurso do personagem e situar-se cenicamente. Em relação aos componentes da ação física, Luís Otávio Burnier (2009) os apresenta pautados em referências dos encenadores citados. O primeiro deles seria a intenção, ou seja, para a ação ocorrer, deve haver uma conexão "com algum objetivo, algo que a 'alimenta'" (Burnier, 2009, p. 39). A intenção apresenta uma tensão corporal ligada a algum objetivo exterior, conforme afirma Grotowski (Grotowski *apud* Burnier, 2009). O segundo elemento seria o élan, o qual corresponde ao movimento de lançar, de forma que este se constitui como impulso vital da ação.

O impulso é a mola propulsora da ação, o qual se refere a uma energia projetada para fora. Para Grotowski, como ressalta Burnier, o impulso antecede as ações físicas, que emerge no interior do corpo, sendo que é este o principal aspecto que diferencia ação física do gesto, pois este último nasce da periferia do corpo, segundo o encenador. O movimento corporal, realizado no tempo e no espaço, aparece associado à ação física, de modo que ele complementa a realização da ação, devido a sua dinamicidade. Burnier também evidencia que Rudolf Laban sugere quatro componentes para o movimento: tempo (rápido/lento); espaço (direto/indireto); força (pesado/leve); fluência (livre/controlada). Segundo Burnier (2009), o movimento difere do ritmo da ação, pois o tempo do movimento corresponde a sua duração, e o ritmo é a pulsação do tempo da ação. Para Stanislavski, o ritmo caracteriza a ação, sendo essencial para a execução das mesmas (Stanislavski *apud* Bonfitto, 2006). Burnier (2009) afirma que a dinâmica da respiração está associada com o ritmo. O autor propõe que os componentes da ação física estão interligados e sua seqüência é significativa, apresentando uma analogia com os códons do RNA na linguagem genética (Burnier, 2009: p. 48).

Outro elemento importante para a ação física diz respeito à energia. Segundo Eugenio Barba (1995) energia refere-se à potência nervosa e muscular, existente em qualquer corpo vivo, porém, cabe ao ator moldar essa energia no contexto específico do teatro. Burnier (2009) afirma que os componentes da ação física geram linhas de tensão que geram energia. De acordo com Barba (1995), o conceito de energia no teatro ocidental assemelha-se ao termo presença cênica, o qual por sua vez está relacionado com a atenção e concentração direcionadas para o que se realiza em cena.

Yoshi Oida (2007) também cita a energia como processo essencial para a atuação. O autor sugere aos atores praticar exercícios para compreender a origem da energia no corpo e qual a relação singular que se mantém com ela. Oida (2007) também afirma que a energia está ligada ao meio ambiente. Dessa forma, os elementos da natureza podem servir como referência imagética para a construção das emoções do personagem (como exemplo, ele cita associar a raiva com a imagem do fogo). Essa "técnica" pode auxiliar o ator a apresentar uma emoção mais viva, como um reflexo da natureza, e não como algo isolado, de forma que isso potencializa a emoção do ator, conforme apresenta Oida (2007).

Em relação à presença, Sônia Azevedo (2004) afirma que quando o ator mantém presença e concentração na cena, isso reflete no corpo, de modo que "sua energia está voltada, todo o tempo, para os objetivos a que se propôs. [...] E isso define a cada momento a qualidade sensível de suas ações, tornando-se críveis e, portanto, verdadeiras." (Azevedo, 2004, p. 180), contemplando a organicidade da ação. A partir dessas considerações, verifica-se que tanto a energia quanto a presença em si fazem com que o corpo do ator e suas ações adquiram qualidade e vitalidade, a qual é sentida pelo público, permitindo que os movimentos em cena não se apresentem de forma estática e mecânica.

Não há fórmulas concretas que ensinam como adquirir uma qualidade de presença e como irradiar energia. Porém, os conceitos de precisão e de organicidade apontam alguns caminhos para o trabalho corporal do ator. Segundo Burnier (2009), precisão representa vigor, exatidão. Para obter precisão na realização da ação, o autor sugere romper a ação antes de terminar "sua linha de força, ou o fluxo de energia que a conduz" (Burnier, 2009: p. 52). É possível ainda determinar a qualidade e quantidade de energia para realizar uma ação, cujo objetivo consiste em eliminar a falta ou excesso de composições que se apresentam como "ruído" na realização da ação.

Para caracterizar a presença, o conceito de organicidade citado acima é essencial. Para Grotowski, a organicidade está relacionada com as leis naturais do corpo humano, vivo, caracterizada como “uma corrente quase biológica de impulsos”, e o ator deve permitir que a organicidade dirija a ação do corpo (Grotowski *apud* Burnier, 2009: p. 54). O ator, antes de ser ator, é um corpo vivo. Dessa forma, a idéia de organicidade está relacionada com a noção de que o ator é seu corpo, ou seja, agente de seu próprio processo, sendo que o corpo não é um mero veículo da atuação como se fosse um instrumento externo ao ator, conforme afirma Sandra Meyer (2011). Sendo assim, a ação física é realizada através do sistema motor, a qual aciona processos emocionais e racionais (Meyer, 2011). Meyer afirma ainda que as ações são baseadas na interação do corpo com o ambiente “e, à medida que [o corpo] é modificado, pela percepção de si mesmo e do meio, as suas ações se reorganizam” (Meyer, 2011: p. 113). Com isso, nota-se que o corpo se afeta, afeta o meio e é afetado pelo mesmo, sendo que essa concepção está relacionada com o conceito de *corpomídia* exposto pela autora.

Nessa ideia de *corpomídia*, Meyer (2011) salienta que o corpo não é um veículo que age mecanicamente, pontuando que não há uma separação dualista entre corpo e mente, onde a mente “comanda” e o corpo faz. Com isso, a autora sustenta a teoria do *corpomente*, de modo que não há um agente central que atua como regulador da ação, sendo que há processos de auto-organização, os quais não dependem exclusivamente da intenção do agente, sendo que os padrões de ações perpassam conteúdos inconscientes. Meyer (2011) aponta que a percepção também se constitui como ação, ou seja, à medida que o corpo age, ele é agido, tornando-se mídia de si mesmo, ou seja, um corpo que comunica e se transforma a partir de sua própria auto-organização. Sendo assim, “a percepção altera a ação e vice-versa, reorganizando constantemente os estados orgânicos” (Meyer, 2011: p. 119). Essa afirmação ressalta a importância da percepção como norte para a ação, conforme ressaltado por Canellas, considerando o que aprendeu com Stanislavski.

A autora afirma ainda que a ação física é executada no presente, ou seja, o ator ao executar uma ação, pensa com o corpo e a ação ocorre, e sua percepção se dá durante o processo de agir. O ator não deve pensar e depois realizar, e sim compreender a ação durante sua própria execução. É no processo que o ator investiga a potencialidade e conhece a finalidade do seu fazer. Nesse

sentido, os objetivos propostos pelo ator funcionam como uma mola propulsora para a criação das ações. Sandra Meyer (2011) aponta que o corpo pensa enquanto age, sendo que o fazer do ator “se organiza em conexão com o ambiente em tempo real” (Meyer, 2011, p. 133). Essa afirmação caracteriza a concepção de presença cênica para a autora, uma vez que é o modo de estar no aqui e no agora que proporciona ao ator “resolver situações sem rupturas entre a decisão e a ação” (Meyer, 2011, p. 133). O ator permite-se, dessa forma, pensar com o corpo, deixar-se afetar e com isso afetar sua própria ação⁴.

Esse apontamento vai de encontro com os pressupostos de Grotowski, o qual afirma que mais do que se debruçar sobre técnicas prontas, o ator deve liberar o corpo, de modo a permitir a si mesmo possibilidades singulares. Nesse contexto, Grotowski (1969) afirma que a voz também faz parte desse processo orgânico, visto que a voz situa-se como uma extensão do corpo. Sendo assim, Grotowski (1969) sugere a idéia de que todo o corpo fala. Dessa forma, ao se trabalhar com a voz, deve-se trabalhar com o corpo como um todo, de modo que o autor sugere trabalhar “com o papel, quer dizer com a confissão carnal, com a honestidade dessa confissão [...]” (Grotowski *in* Barba, 2010, p.161). Esse processo possibilita ao ator estar aberto às potencialidades do corpo como um todo. A partir dessas considerações, é possível perceber que o que possibilita ao ator realizar adequadamente seu ofício é seu próprio corpo enquanto processo e sua consciência perante este corpo que age e é agido. Oida (2007) afirma que “é preciso aprender ouvir o que o corpo quer fazer” (Oida, 2007, p. 59). De acordo com o que Meyer (2011) expõe, é necessário permitir-se pensar com o corpo, pois é essa presença, essa vitalidade que possibilita a qualidade do corpo cênico, e, por conseguinte, das ações físicas. Como diz Grotowski (1969), o “essencial é a presença da realização” colocada no aqui e agora do ato teatral, é o ator manter-se vivo enquanto ser que ele é, pois é isso que faz do seu ofício ser um evento único, singular, para ele, para os seus companheiros de cena e para o público, de modo que é isso que dá vitalidade para a cena.

⁴ Um bom exemplo para ilustrar esse conceito, foi elaborado por Cinthia Kunifas (2008) em sua dissertação de mestrado. No seu processo criativo a partir da dança, Kunifas permitiu-se deixar seu corpo agir, através de micromovimentos, os quais antecedem a intenção consciente do movimento. Sendo assim, a investigação centrou-se em observar o que ocorre no corpo antes de realizar movimentos intencionais. Nesse sentido, a percepção do próprio corpo constitui-se também como um movimento.

Sobre Samuel Beckett e o teatro contemporâneo

O escritor irlandês Samuel Beckett (Dublin, 1906 – Paris, 1989) consagrou-se a partir de sua peça *Esperando Godot* (publicada em 1952), cuja estreia ocorreu em Paris em 1953. Beckett é considerado um dos principais autores do denominado Teatro do Absurdo, em conjunto com Arthur Adamov, Jean Genet e Eugène Ionesco. Martin Esslin (1968) assevera que peças circunscritas sob essa classificação não apresentam enredo ou história, nem uma ordem cronológica de começo, meio e fim. O tempo e o espaço são definidos pelo que acontece no aqui e agora da cena (Ryngaert, 1998: p. 111). O autor afirma ainda que muitas vezes as peças não contêm personagens reconhecíveis e quando apresentam diálogos, estes se apresentam como “balbucios incoerentes” (Esslin, 1968: p. 18). O autor ainda considera que essa classificação é exterior à produção dos autores, de modo que os autores não tinham a intenção de pertencer a alguma escola ou movimento.

Esslin (1968) pontua que essa classificação une autores que escrevem a respeito da “falta de sentido da condição humana” (p. 20), o que faz com que haja semelhança com o existencialismo.⁵ Porém, a construção do texto não se apresenta de forma racional, com discurso organizado, como ocorre nessa corrente, e sim desfigurada, de modo que no absurdo, a condição humana é apresentada e não debatida (p. 21). Segundo Esslin (1968), o conceito do absurdo refere-se à noção de que o homem deixa de ter certeza sobre os preceitos inabaláveis das épocas anteriores, e experimenta um sentimento de desamparo existencial.

Esse sentimento permeia os textos de Samuel Beckett, cuja obra foi marcada por uma “profunda angústia existencial” (Esslin, 1968: p. 26), sendo que os temas predominantes referem-se à “impossibilidade da posse no amor, e a ilusão da amizade” (p. 28). Seus personagens experimentam a solidão, a ação do tempo e a morte. Em relação ao texto de Beckett, Esslin pontua que o mesmo tende para uma “desvalorização radical da linguagem” (1968 : p. 22), sendo que o Absurdo insere-se como um movimento “antiliterário”. Observa-se essa desconstrução nos textos de Beckett, incluindo a peça estudada aqui, *Rockaby*.

⁵ Refere-se à corrente de pensamento francês ocorrido após a II Guerra, a qual afirma a identidade da existência e essência do vivido humano. O pensamento existencialista provém da análise que Jean-Paul Sartre faz da filosofia de Kierkegaard e propõe que o homem é dotado de liberdade para realizar as próprias escolhas e detém a responsabilidade sobre elas.

Os textos do autor apresentam-se “despidas de caracterização, enredo e diálogo significativo” (p. 77), sem a necessidade de uma construção dramática.⁶ Não há narrativa, nem um discurso propriamente dito, de modo que os textos de Beckett apresentam uma tentativa de comunicação do incomunicável (Esslin, 1968, p. 76), ou seja, um enredo que não diz “nada de nada” (Ryngaert, 1998: p. 58).

Devido ao período de produção de suas obras, Samuel Beckett pode ser inserido no contexto do teatro contemporâneo. Patrice Pavis (2010) classifica como contemporâneo os textos escritos ao longo dos últimos vinte ou trinta anos, os quais se relacionam com o conceito apresentado pelo autor de “pôr em jogo”, pois estes textos não apresentam uma maneira específica de encenação, e sim um rol de possibilidades e interpretações. Jean-Pierre Ryngaert (1998) defende que os autores contemporâneos apresentam os textos a partir de outra forma de enredo, que difere da dramaturgia clássica proposta por Aristóteles. O autor afirma que a escrita contemporânea alimenta-se de “vazios”, a qual não fornece ao leitor uma narrativa delimitada, e sim permite que o mesmo insira e construa seu sentido imaginativo nesses espaços.

Sendo assim, a encenação também será permeada por esses vazios. Segundo Pavis, não se trata mais de transpor o texto dramático para o palco. A encenação contemporânea demanda textos que são desafiadores para o teatro, que “provocam” a encenação (Pavis, 2010: p. 132). Dessa forma, também há uma mudança da posição do ator nesse contexto. Pavis defende, nesse texto, que o ator, denominado por ele de *performer*, configura-se como um “portador de rosto”, o qual empresta sua corporeidade como suporte do discurso, e não atua a partir de uma representação psicológica ou mimética. O corpo organicamente presente torna-se veículo desse discurso através da palavra e da ação. Cabe ao ator, em conjunto com o encenador, decidir os sublinhamentos do texto, e não se guiar pelos apontamentos do autor. Essa nova forma de conceber a narrativa cênica está aliada ao conjunto dos demais elementos cênicos

⁶ Uso aqui o conceito aristotélico de drama supondo um conflito, variações quantitativas e qualitativas, e ações devem estar relacionadas com o contexto geral da peça, de modo que a permitir discriminar início, meio e fim. Nesse tipo de texto considera-se a presença de uma narrativa linear, apresentada pelo “conflito e situação, o diálogo e noção de personagem” (Fernandes, 2001:, p. 69-81). Nesse terreno, observa-se o conceito exposto por Roubine (1998) denominado *textocentrismo*, sendo que o texto guia toda a encenação, e os demais elementos cênicos encaminham-se para o que o texto sugere. (Roubine, 1998). As alterações no modo do fazer teatral irão modificar as formatações do texto (Fernandes, *op. cit.*).

(figurino, cenografia, iluminação), os quais somados produzem uma espécie de sentido para a encenação, de modo que o texto deixa de deter o status da cena.

Sobre o processo prático

O texto *Rockaby*, traduzido para o português por Giovana Soar⁷ como *Canção de Embalar* (tradução utilizada nessa montagem) foi escrito por Beckett em 1980. A personagem do texto é designada pelo autor como *m*, *mulher na cadeira de balanço* e *v*, *sua voz gravada*. O único som pronunciado por *m* é a palavra “mais”, intercalada por 4 trechos enunciados pela voz gravada. Os textos da voz não possuem enredo, nem uma conotação cronológica e constitui-se como uma espécie de monólogo. As rubricas fornecidas pelo autor indicam que quando a voz é pronunciada, *m* balança-se na cadeira de balanço, sob a qual se encontra sentada. Após cada trecho de *v*, Beckett indica a repetição em forma de eco da última frase pronunciada, fornece indicações sobre a iluminação, sendo que esta diminui pouco a pouco e sugere longas pausas entre o trecho e o texto “mais”. Apesar de ser um monólogo, a encenação contou com três atrizes em cena. Com o intuito de criar uma unidade entre as três atrizes, a construção corporal teve como ponto de partida o balanço, advindo da cadeira de balanço, proposta no texto⁸.

Em *Rockaby* não há a presença de diálogos. Portanto, não é possível definir a personagem e suas referências, de modo que esta não apresenta uma identidade observável, característica presente na dramaturgia dos autores do chamado Absurdo (Ryngaert, 1998, p. 136). Não é possível definir quem fala (sabe-se apenas que se trata de uma mulher) e para quem fala. Dessa forma, torna-se claro que uma caracterização psicológica do personagem não é possível para esse tipo de dramaturgia.

A leitura que se teve do texto durante o nosso processo prático é a de uma mulher que espera sentada na cadeira sua própria morte. Porém, a construção da personagem não partiu dessa referência, e sim da ação de olhar e balançar-se, e não de esperar algo. A questão norteadora foi: “O que essa mulher olha

⁷ Não há referência do presente texto. A oficina trabalhou com uma versão do texto cedida pela tradutora.

⁸ Apesar de não ter sido utilizada como objeto de cena, conforme sugere Beckett, uma cadeira de balanço real serviu para a composição do cenário, sendo que as atrizes sugeriam o balançar advindo da cadeira, na construção corporal. As atrizes realizavam o balançar sentadas em cadeiras de madeira e durante as ações de caminhar, como na ilustração.

enquanto se balança?”. Com isso, durante o processo, cada atriz criou para si imagens específicas próprias que pudessem guiar o balançar do corpo e as demais ações realizadas em cena, o que possibilitou que cada atriz criasse uma “mulher” própria. A imagem com a qual eu trabalhei, e que surgiu através das improvisações propostas pela diretora, foi a de uma mulher que olha constantemente seu reflexo no espelho e vê sua degradação física.

As imagens interiores permitem delinear o conceito de subpartitura ou subtexto, o qual, segundo Canellas (2008) se refere “à *forma de raciocínio* da personagem” (p. 95 – grifo do autor) e estimulam a imaginação do ator. Para Barba (*apud* CANELLAS, 2008), a subpartitura seria uma espécie de ação interna do ator. No contexto prático, as imagens permitiram que eu criasse o meu próprio contexto da *mulher* e desenvolvesse minhas ações em cena.

Além das imagens, trabalhou-se também a enunciação do texto *mais*, repetido quatro vezes, antes de cada trecho da voz gravada. Cada atriz falava uma única vez, individualmente, e na última enunciação, as três o citavam. A fala nesse contexto também emerge como ação física, de modo que deve apresentar-se de maneira orgânica, e deve ser dita naturalmente. Não é relevante o discurso em si, e sim o ato de falar, sendo que a fala foi uma das ações trabalhadas nesse processo. A pergunta que norteou essa ação foi: “O que se quer e por que se quer *mais*?”.

Conforme Canellas (2008) sugere, a maneira como é pronunciado o texto em cena “depende da natureza das imagens” (p. 99). Por isso a importância de associar o texto dito com as imagens criadas, pois foram as imagens que possibilitaram meus estados corporais (guiados pelas alterações no ritmo da minha respiração) e que possibilitaram “deixar” o *mais* sair de forma “espontânea”. E a ausência da fala, nesse contexto, também é tida como ação e está estritamente ligada ao conceito de presença, pois, por mais que o ator não fale, ele continua agindo (nesse caso, a ação se restringia a ouvir a voz gravada, sendo que ao ouvir, alterava-se o ritmo do balançar-se e das demais ações, cuja alteração se dava em conjunto com a minha respiração).

Dessa forma, o balanço da cadeira foi trabalhado de modo a ser transposto para o corpo das atrizes, sendo que durante o processo, cada atriz buscou sua forma de balançar. O processo consistia em realizar as demais ações em conjunto com o balançar constante do corpo. Foi o balanço que serviu de referência para a construção das demais ações. Para a realização do balanço,

baseou-se no pressuposto de Grotowski evidenciado por BARBA (2010) sobre o fato de o impulso da reação exterior (o movimento; gestos) partir do interior do corpo, mais precisamente da parte inferior da coluna vertebral. Sendo assim, o balançar foi trabalhado durante todos os ensaios, partindo do centro do corpo, de modo a estimular o desenvolvimento da organicidade, para que essa ação ocorresse de maneira fluída, e não de forma fixa, como se meu corpo memorizasse a minha própria forma de balançar.

No meu caso, a criação do balanço se estabeleceu a partir da minha respiração, sendo que essa proporcionou demarcar o ritmo do ato de balançar. Dessa forma, a respiração afetava o balanço e o balanço afetava o ritmo da respiração, em uma troca constante. Essa construção corporal inicial serviu para perceber o que acontece no meu corpo antes de pronunciar a fala inicial do texto (*mais*), ou seja, observar: de onde emerge o texto?; que tipo de voz sai?; como está meu corpo?; que corpo é esse que fala?. Com isso, a voz deve sair aliada ao meu estado corporal, conforme se apresenta nesse momento, sendo que o corpo todo fala, conforme Barba valoriza em Grotowski (Barba, 2010).

Em cena,⁹ as três atrizes não se relacionam diretamente, sendo que cada uma criou uma partitura de ações específicas. No meu caso, a cena iniciava com o balançar, e com o olhar direcionado por sons (no início da cena, os sons que compunham a cena consistiam de ruídos, que serviam de referência para eu criar imagens e direcionar meu olhar de acordo com essas imagens). Nos ensaios, foram realizados outros exercícios com o olhar, de modo a estimular a criação de imagens como referência (o que eu estou vendo?). Essas imagens possibilitaram a construção das demais ações (em cena, eu [des]penteio o meu cabelo, vou até uma janela criada por mim enquanto imagem, e volto a me sentar na cadeira, largando o pente e encerrando lentamente o balançar, até a luz se apagar completamente).

Além das imagens, o texto da voz gravada (esta foi feita pela diretora) também afetava o meu balançar, no sentido que o que era dito nesse texto, possibilitava a criação de imagens e a construção do meu estado corporal, de modo que a pergunta que delimitava esse percurso era: como a audição do texto afeta minha ação de balançar, o meu ritmo nessa ação, minha presença e concentração no que é dito.

⁹ A apresentação final para o público foi realizada apenas uma vez em 11 de dezembro de 2011, no Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná.

Dessa forma, o processo prático até a apresentação consistiu em criar uma linha de memória corporal, permeada pelo balançar do corpo e pelas ações físicas que eu realizava em cena (exemplo: pentear-se). Como escrito anteriormente, a referência primordial desse trabalho foi a ação de balançar-se de modo contínuo, enquanto a voz gravada era ouvida por mim, sendo que o conteúdo do que era ouvido, afetava meu balançar, pois possibilitava a criação de imagens novas.

Durante a apresentação, senti-me bastante ansiosa em relação à presença do público, porém direcionei esse sentimento para o fluxo respiratório, ou seja, deixei minha respiração agir de acordo com a ansiedade e permiti que a respiração guiasse o balanço. Sendo assim, senti que mais do que eu ter consciência do que tinha que fazer em cena, pude observar que meu corpo já sabia o que fazer, sem me dar conta disso racionalmente, ou seja, consegui de fato criar uma memória corporal da ação física. Meu corpo embalou-se assim que iniciou o áudio. Meu foco de concentração se deu na escuta e no balançar, sendo que ouvir o texto auxiliava meu corpo de “lembrar-se” de como balançar, devido às imagens criadas.

A partir desse processo, percebi o quanto a ação física de balançar-se permitiu uma concentração adequada para oportunizar a presença em cena. É difícil determinar se essa presença ocorreu de forma satisfatória e com a qualidade necessária para o status da cena. Porém, percebi que estudar o conceito de ação física permitiu que eu delineasse o percurso da minha atuação. A ação física não serviu para construir um personagem, com características delimitadas e sim um ser ficcional, conforme conceito explanado por Bonfitto (2010). Sendo assim, a matriz geradora desse processo foi a ação física (não demarcada previamente pelo texto, conforme sugeria Stanislávski) e sim utilizada como material para a atuação, relacionada com o conceito de presença, organicidade, impulso, percepção e concentração.

A realização da ação física permitiu que eu constatasse na prática como se apresentam esses conceitos. A realização das ações físicas permitiu que minha concentração direcionasse apenas para o que ocorria em cena, possibilitando a minha presença e uma organicidade no ato de realizar as ações. A percepção também apresentou-se direcionada para o que ocorria em cena (era como se eu não pensasse em mais nada, além daquilo que eu estava fazendo. Me senti inteiramente atuando, concentrada na realização das minhas ações, a partir da

memória que pude construir fisicamente, como se meu corpo soubesse o que fazer, como expresso anteriormente).

Por fim pode-se observar que o conceito de ação física não deve ser tomado como um método associado especificadamente ao realismo, uma vez que esta estética está relacionada à imagem do precursor do conceito de ação física, Constantin Stanislavski. Como o conceito foi aprofundado pelo próprio Stanislavski e debatido por diversos encenadores, é possível concluir que tal conceito não deve ser delimitado a partir de uma estética, uma vez que contempla o trabalho direcionado para o corpo e não para o texto. Nesse contexto, ela serviu de base para acionar processos corporais que constituíram as movimentações realizadas em cena.

Referências

AZEVEDO, SÔNIA MACHADO DE. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, EUGENIO e SAVARESE, NICOLA. **A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1995.

BARBA, EUGENIO. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2010.

BONFITTO, MATTEO. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006, 2ª edição.

_____. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, JACÓ; FERNANDES, SILVIA (Orgs). **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010. Pg 87-100.

BURNIER, LUÍS OTÁVIO. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, 2ª edição.

CANELLAS, PABLO. **Dos princípios do ator: a análise da ação física através da tríade percepção-imaginação-adaptação, a partir dos pressupostos de Konstantin Stanislávski**. Dissertação de Mestrado. PPGT/UDESC, fevereiro de 2008.

ESSLIN, MARTIN. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

FERNANDES, Sílvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. **Rev. Sala Preta**, USP, São Paulo, 2001, p. 69-81

KUNIFAS, Cinthia Bruck. **Corpo Desconhecido: um contínuo processo de criação em Dança**. Dissertação de Mestrado. PPGAC/UFBA, junho de 2008.

MEYER, SANDRA. As ações físicas e o problema corpo-mente. **Rev. Urdimento**, nº 9, UDESC, 2007.

_____. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume, 2011, 2ª edição.

OIDA, YOSHI e MARSHALL, LORNA. **O Ator Invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PAVIS, PATRICE. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE, JEAN-JACQUES. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998

RYNGAERT, JEAN-PIERRE. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.