

# O dito e o inacabado na cena: palavras como incertezas de um corpo em atuação

André de Souza Macedo <sup>i</sup>

Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, Foz do Iguaçu/PR, Brasil

Suelen Grimes <sup>ii</sup>

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

Leonardo Pontes Ferreira <sup>iii</sup>

Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, Foz do Iguaçu/PR, Brasil <sup>iv</sup>

**Resumo - O dito e o inacabado na cena: palavras como incertezas de um corpo em atuação**

O presente artigo propõe a reflexão acerca dos usos da voz e das práticas com as palavras na cena contemporânea. Para isso, focamos nos aspectos relacionados à atuação, quando pressupõe o trabalho com o texto. Nosso percurso de investigação traz a noção de palavra enquanto produção afetiva, vinculada ao corpo no aqui e agora da cena. Discutimos com base na noção de *contato* desenvolvida por Jerzy Grotowski, em suas pesquisas sobre a atuação, e na noção de *experiência do fora* ancorada no pensamento de Tatiana Salem Levy. Sugerimos praticar a palavra como fracasso, para que nasça do acontecimento e se complete pelos acidentes que nascem da relação, tendo o imprevisível e o outro como paixão.

**Palavras-chave:** Atuação. Voz. Palavra. Contato. Experiência do fora.

**Abstract - The said and the unfinished in the scene: words as uncertainties of a body in action**

This article proposes reflection on the uses of the voice and practices with words in the contemporary scene. For this, we focus on aspects related to performance, when it presupposes working with the text. Our investigation path brings the notion of word as an affective production, linked to the body in the here and now of the scene. We discussed the notion of contact developed by Jerzy Grotowski in his research on performance and from the notion of the outside experience anchored in the thought of Tatiana Salem Levy. We suggest practicing the word as failure, so that it is born from the event and is completed by the accidents that arise from the relationship, having the unpredictable and the other as passion.

**Keywords:** Acting. Voice. Word. Contact. Experience of the outside.

**Resumen - El dicho y lo inacabado en la escena: palabras como incertidumbres de un cuerpo en actuación**

El presente trabajo propone una reflexión acerca de los usos de la voz y de las prácticas con las palabras en la escena contemporánea. Para eso, nos enfocamos en los aspectos relacionados a la actuación, cuando se presupone el trabajo con el texto. Nuestro camino de investigación trae la noción de la palabra como producción afectiva, pegada al cuerpo en el aquí y ahora de la escena. Discutimos con base a la noción del contacto, desarrollada por Jerzy Grotowsky en sus investigaciones acerca de la actuación y a la noción de la *experiencia del fuera*, anclada en el pensamiento de Tatiana Salem Levy. Sugerimos practicar la palabra como fracaso, para que surja del acontecimiento y se complete por los accidentes que nacen de la relación, teniendo el imprevisible y el otro como pasión.

**Palabras clave:** Actuación. Voz. Palabra. Contacto. Experiencia del fuera.

## Notas Introdutórias

O jeito é começar de repente, assim como me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio, dizendo que - que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona (Lispector, 1993, p. 39).

Antes mesmo das ideias que habitam este texto esboçarem-se num sussurro, elas perpassam corpos em experiência de atuação. Com base na vivência reflexiva e prática com vistas àquilo que é dito em cena, perguntamo-nos: *como podemos operar e agir com as palavras para que elas se tornem acontecimentos em cena? Seria possível o corpo acionar a palavra mais performativa, num ato de incerteza?*

Considerando que, ao longo do século XX, a tentativa de fixar os sentidos sobre a palavra escrita submeteu a atuação a serviço do texto, percebemos que a experiência criativa buscou acabamento formal para o proferido em cena. Isso fez com que, muitas vezes, as metodologias criativas estivessem centradas em estabelecer formas de dizer. Nesse sentido, observamos dois aspectos principais: de um lado, o surgimento de uma palavra psicologizada (que revela um ser interior); de outro, a tentativa de encontrar a potência, centrando a enunciação à sua materialidade (métrica, articulação e sonoridade).

Nesse contexto, é comum percebermos práticas que se orientem pelo desejo de controlar a voz, tanto para definir sua emissão como para ampliar as suas qualidades. Porém, como parte da preparação conduz ao fechamento da palavra, tanto sonoramente quanto em relação ao que ela significa, limita as possibilidades de novos sentidos que as palavras podem revelar no jogo. Podemos propor uma aproximação com a perspectiva de Silvia Adriana Davini (2008), quando sugere um corpo ressoante na cena, que se abre e se multiplica a forças e a “devires-outros” que podem fraturar a noção de sujeito ensimesmado. Entretanto, diferente do que é proposto por Davini, abrimos mão do acabamento e/ou dos lugares a que se retornam como desejo de controlar a eficácia da cena. Mesmo assim, salientamos a importância da preparação vocal e da trajetória de descoberta da voz como lugares que potencializam o trabalho criativo. Pensando nisso, procuraremos refletir sobre a importância e a necessidade da percepção de como a voz pode ser qualificada durante a preparação, porém, compreendendo que esses processos não deveriam encontrar modos fixos para o dizer.

Por isso, as experiências aqui refletidas dialogam com uma cena que busca fissurar a representação, permitindo a irrupção do real, situação na qual a atuação se torna uma experiência corpórea única, irrepetível e singular naquilo que produz fisicamente, mesmo se observarmos as múltiplas linguagens que a suportam, tais como teatro, cinema ou contação de histórias. Sendo a voz e a palavra recursos afetivos de quem atua - que não se distinguem -, propomos uma aproximação a processos que redimensionam as lógicas de lidar com as palavras, por um viés menos autoritário em sua relação com o corpo e a cena. Nesse caso, ao ser singular, a palavra abre mão de seu caráter enunciativo para ser o resultado de uma experiência íntima e pública.

Ao longo do artigo, partimos da discussão conceitual para finalizarmos com algumas reflexões que perpassam a cena contemporânea, tais como: experiências de atuação no grupo de pesquisa *ÁHQIS-Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística*<sup>1</sup>, coordenado por André Carreira; a participação no *workshop de atuação frente à câmera*, ministrado por Guillermo Cacace; e o diálogo com o cinema e a contação de histórias - para ilustrarmos o aspecto accidental da palavra no ato do jogo.

## A preparação da voz e o controle dos sentidos da palavra

Pensar a palavra na cena pressupõe o encontro do/a artista com a voz. Um processo que passa pela preparação, pelo (auto)conhecimento corpóreo. Um trabalho sensível que envolve mais que o pulmão e o sopro, ampliando as experiências e usos da voz - o que é imprescindível para atores e atrizes, já que a voz é afeto e troca. Porém, o que gostaríamos de refletir neste artigo se relaciona à seguinte proposição: na cena, o saber/fazer técnico da voz deve ceder lugar à organicidade e à imprevisibilidade do jogo.

Grotowski, em sua prática, refletiu profundamente sobre os aspectos sonoros de suas experimentações com atrizes e atores, levando em conta o som como mecanismo de contato entre performers e espectadores/as. Porém, numa espécie de autocrítica, reconheceu que muitas vezes o trabalho que concentra a atenção na vocalidade enquanto instrumento dos atores e atrizes prejudica a condição teatral, já que os/as separa do mundo e os/as encerra em si mesmos/as. Para ele, a noção de contato entre atores/atrizes e audiência é o que caracteriza

---

<sup>1</sup> O *ÁHQIS* reúne desde estudantes de graduação, mestrado e doutorado, e tem como interesse experimentar condições de atuação que levem em conta o 'aqui e agora'.

a poesia atoral. A capacidade de sair de si e de exteriorizar-se é uma das buscas que Grotowski perseguiu ao longo de suas investigações. No texto *Em busca do teatro pobre* (1987, p. 167), afirma que:

O ator deve reagir para o exterior, atacando o espaço que existe a sua volta, em contato, todo o tempo, com outra pessoa ou outras pessoas. Nunca deve ouvir-se, pois isso resulta na introspecção da voz. Muitas vezes, no entanto, o ator é incapaz de resistir à tentação de ouvir-se, quando deve ouvir o eco da sua voz.

Pensando no acontecimento, sugerimos uma operação que envolva menos uma atitude ensimesmada (o foco prioritário ao texto decorado, às marcas, às formas, ao narcisismo, etc.) e mais uma atitude atenta: aberta, atenta para o 'fora' e em como o 'fora' mexe com algo que está dentro, convoca uma decisão, uma reação na pele e no osso. Pois é no 'fora' que está o outro e é o outro quem me convoca a atuar, a narrar - no sentido de que o fazemos num ato de generosidade, endereçando nossos afetos para alguém que está escutando, assistindo, presenciando o acontecimento. Endereçar nossos afetos, porém, solicita-nos uma atitude atenta, que se relaciona ao estar aberto/a ao jogo e ao contato.

Um estudo interessante sobre a voz é o livro *Voz: partitura da ação* (2002), da fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto, principalmente quando trata a voz como um fluxo: a voz é um “[...] movimento que não é igual ao que foi ontem; está presente há pouco, agora, e cria o novo a cada minuto; já é um depois” (Gayotto, 2002, p. 19). A ideia de voz como algo que passa expande nossas percepções sobre a forma de abordar a palavra escrita, ao necessitar memorizá-la, mas também esquecê-la, para que possa 'vir a ser' no contato.

Essa abordagem parece, a nosso ver, mais rica ao pensarmos o corpo na/da atuação não com ênfase no trabalho sobre si mesmo, não como a possibilidade de um resultado que conforme um modo de dizer, mas a palavra como instância de abertura ao outro, dentro e fora da cena. Tendo isso em consideração, para que a palavra possa contornar um real em cena, que se faça corpo e ato, só poderia nascer desse abismo entre o 'eu' e o 'tu'. Ou seja, para a palavra tocar o corpo beirando o real, ela necessariamente deve se vincular ao acontecimento e aceitar toda sua impossibilidade de satisfação do corpo, na fronteira do contato que se dá entre o corpo e o meio.

Para o diretor, professor e pesquisador André Carreira, “*el arte vivo del teatro no puede asentar únicamente en su potencia mimética en relación con la realidad, puede y debe intentar insertarse en esto que podemos reconocer como realidad*” (s/ano, p. 5). Nessa condição de real, ao pensarmos a

atuação, entendemos o corpo como uma membrana porosa que se faz àquilo que se abre por um ato apaixonado pelo perigo do *não saber*. Como numa espécie qualquer de queda, que pressupõe renunciar ao controle. O que talvez possa abrir uma janela criativa, nos limites de si como sujeito, vivendo uma experiência singular de si mesmo, encontrando-se na intimidade do próprio destino. Talvez pelo medo de nos expormos na cena e de nos implicarmos, é que evitamos tais territórios, e tudo planejamos e controlamos. Assim, fixamos os nossos modos de dizer, protegendo-nos daquilo que não controlamos e que nos é totalmente misterioso: *o outro, o imprevisível, o real*.

Partindo da ideia de que nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio, seria ingênuo crer que a ação vocal esteja em estabelecer um plano fixo sobre a variação da vocalidade cênica ou cinematográfica. Ou seja, o controle sobre a qualidade do emitido produz lugares já trilhados e conhecidos. O poeta curitibano Paulo Leminski, no texto *Poesia: a paixão da linguagem*, ao pensar o poema, afirma que: “O poeta é um sofredor: sofredor da língua, em primeiro lugar, com suas formas sociais e históricas dadas, impostas, e na qual ele deve fazer cintilar nem que seja um centímetro de liberdade” (Leminski, 1987, p. 1).

Essa ideia nos convida a olharmos com lentes revolucionárias e reivindicarmos um lugar de maior liberdade, erotismo e paixão ao pensarmos a produção da sonoridade em cena, ancoradas não na busca da forma ideal, mas num aqui e agora imprevisível. A poesia da palavra em cena residiria numa prática que se libera de encontrar formas fixas, mas se faz num ato de escuta/contato, numa espécie de interesse, atenção, encantamento e paixão pelo *outro*, numa atitude de entrega radical. Com isso, pensamos a forma como um ato de paixão, que queima intensamente quando aparece, mas passa rápido e não se fixa. Age como faísca e evidencia o imprevisível, o efêmero e o transitório como condições da escuta. Em relação à escuta, de acordo com o professor Zebba Dal Farra:

[...] urge cultivar uma escuta estrangeira, uma escuta que capture os silêncios, os ruídos e os *chiaroscuri* das palavras: uma escuta contra as palavras. Na intersecção do dizer e do escutar, ponto a ponto no espaço-tempo interpessoal, a voz poética em ressonância se lança (Farra, 2015, p. 275).

Por isso, um corpo em situação de atuação é uma membrana que toca e é tocada pelo mundo. Logo, a potência do corpo se situa em sua periferia e não em sua profundidade. Por isso, pensamos o corpo como órgão de contato, o lugar da experiência, da errância e do exílio. No livro *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (2011), a autora Tatiana Salem Levy

analisa, com base nos autores que recebem o subtítulo da obra, a experiência de saída da interioridade para a exterioridade, ou seja, o movimento para o fora do *sujeito cartesiano* do cogito, do “penso, logo existo”, do eu como centralidade do fazer artístico, no encontro com o mundo. De acordo com a argumentação exposta no texto, a radicalidade residiria no *fora*.

Pensar a atuação, por meio do outro, é colocar-se no jogo como uma espécie de exilado, estrangeiro de si mesmo, colocando em crise a noção de identidade e de corpo como seres territorializados. Porém, como sujeitos da cultura, intuímos que não há um fora absoluto. A busca ideal do fora também seria um disparate. Por isso, sugerimos um lugar ambíguo e fronteiro, que se abra ao contato com aquilo que não se sabe. Sendo atravessado pelo que vem de fora e que não tem moradia certa. Nessa condição, ao ser habitado no jogo, o corpo pode abrir mão do gesto premeditado e entregar-se ao movimento de alteridade. Numa espécie de abandono, coloca-se em risco. Na impossibilidade de uma organização prévia do acontecimento por uma escolha intencional, já que o *outro* está fora, os modos de dizer se abrem para os modos de escutar. No contato com o outro pela escuta, “[...] o *ator* está disposto a ouvir o que não sabe, o que não quer, o que não necessita. Está disposto a perder o pé e a deixar-se cair e arrastar pelas curvas, os espaços abertos, as perspectivas do caminho” (Farra, 2015, p. 281).

### Uma aproximação com o texto pela experiência do fora

Pelo exposto anteriormente, cabe pensar sobre a experiência criativa de atores e atrizes em relação ao contato com o texto: o ato de leitura. Por um lado, a leitura pessoal e silenciosa, que perpassa a prática atoral, e por outro, o que se dá em jogo, coletivamente, a partir da cena. Um lugar fora do si, ou um si desterritorializado. Nesse percurso poético, a expressão da palavra - relacionada ao estilo, à maneira convencional de falar e declamar - se abre ao acontecimento e quem atua pode vivenciar um território do brincar com as palavras. Ao não atribuir significação no ato de memorização do texto, quem atua pode descobrir sentidos através da incandescência, que emana de um corpo, que fala, em direção ao encontro com outro corpo, que escuta.

Alargando essa ideia de leitura a um processo de contato com o texto escrito, poderíamos pensar na atuação enquanto produção sonora, em seu viés mais performativo,

marcado por sua prática, a qual poderíamos acrescentar o adjetivo 'lúdica', entendendo por lúdico aquilo que faz parte do jogo, portanto, liberdade, espontaneidade, invenção, regra e prazer. Em jogo, a experiência criativa que envolve o texto implicaria um sentido de inacabamento do fazer vocal, por isso, do desprendimento das formas convencionais de pensar a criação artística, numa negociação entre as formas planejadas e as formas que são instantâneas, como no caso do corpo em atuação - que o gesto acabado está sempre por descobrir. No entanto, a busca pelo controle em cena coloca quem atua num nível muito mais racional que afetivo, já que a partir da leitura do texto e das experimentações com a voz, no encontro com as palavras, o/a ator/atriz pode acabar encontrando *algum modo de produzir a voz*, utilizando a vocalidade como instrumento de buscar eficácia na atuação.

Mas como pensar a palavra para além de um sentido, de um acabamento sobre o narrado? Nesse caminho, sugerimos pensar a palavra, ou a prática das palavras, em seu viés pedagógico, como uma operação de cartografia da voz, que leve em consideração os fluxos energéticos que perpassam a produção e a leitura da voz e o contato como formulação dos sentidos para a palavra. São fluxos que potencializam animicamente a palavra, já que, no acontecimento e no jogo, a palavra escrita seria uma faísca, que pode incendiar o corpo. Mas a atuação não implicaria satisfazer a vontade imediata de proferir a palavra segundo uma operação organizativa, premeditada e centrada no sujeito. Em ato, a experiência com a palavra seria justamente um abandonar o controle sobre o que é dito e sobre como é dito.

Talvez, trate-se de deixar-se incendiar pelo que ocorre no 'fora'. E em como isso que ocorre no 'fora' nos solicita tomar uma decisão de estar atento ao mundo que pode potencializar o que é dito. Nesse sentido, é no jogo que encontramos o combustível para deixar as palavras incendiarem-se. Isso seria, à diferença da ideia de controle da voz, não fechar o desenho da palavra, mas desenhar em ato. Nessa operação, o trabalho pedagógico sobre a palavra versaria em procedimentos de abertura e criação de condições para germinar o dizer, os quais se tornam experiências cartográficas sonoras, afetivas e corpóreas. E, talvez como corpos afetivos em atuação, possamos apenas atender à escuta do instante, uma escuta que testemunha e deseja o outro.

## A voz e a palavra como imprevisibilidade, tensão e risco na cena contemporânea

Tendo em vista algumas das principais discussões sobre o tema do ‘corpo em atuação’, trazemos, à luz dessa reflexão, o pensamento de André Carreira, o qual acredita numa atuação feita no ‘aqui e agora’, que se reconfigura em sua presença de ‘corpo em relação’, durante a escuta do instante. Não como uma presença inventada para cumprir qualquer sentido textual, mas uma presença física e intensa. Ou seja, um corpo poroso e aberto ao encontro *versus* a eficácia do espetacularizado. De acordo com Carreira (2018, p. 2):

Este ‘aqui e agora’ deve incorporar as condições políticas e as relações que o ator vive no seu processo de atuação desde o momento do ensaio / experimentação até na hora da apresentação. Uma atuação no aqui e agora também pode questionar as rígidas fronteiras entre o ensaio e a apresentação por considerar que tudo é espaço de jogo e criação constante.

Essa perspectiva sugere uma ênfase nas relações de si com os outros: num território fronteiriço, sustentado pelo contato que se estabelece num tensionamento de forças, entre o eu e os demais. Ao pensarmos o trabalho sobre a emissão da palavra e um corpo em atuação, temos de levar em conta a incerteza do jogo e tratar a poética atorial como uma arte da impossibilidade do acabamento. Com isso, o próprio sentido do que é dito em cena - a palavra pronunciada -, seus sons, timbres e intensidades, se fazem uma única vez, na tensão gerada no entre/fronteira do ato de contato, como uma prática inusitada e irrepetível.

Quando não se está vivendo o presente, o gesto pronto interrompe o fluxo do jogo e se desvincula de suas necessidades do fazer. A atenção, nesse caso, vincula-se com “outros interesses” que partem da vontade de satisfazer a eficácia da forma e, assim, desviam-se do acontecimento. Pelo contrário, se a escuta for um ato de entrega e abertura, o jogo poderá fluir, incorporando os acidentes que surgirem. A escuta se torna necessária para a invenção, para a irrupção de um gesto e comportamento que possa ser singular. No texto *Precisamos Acabar com as Obras-Primas* (1999, p. 84), Artaud nos advertiu sobre a impossibilidade da repetição, ao pensar a palavra pronunciada:

[...] reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes.

Corroborando o pensamento de Artaud, uma atuação que pressuponha o imprevisível tangencia o real e adentra lugares que escapam do representativo e do mimético. Nessa experiência da atuação, pressupomos haver uma negociação com o agora, em que tanto o trabalho de aprendizagem como os ensaios são produções de experiências, marcas na pele, sons, perfumes, sabores e sensações diversas que se acumulam pelo contato. Esse trabalho de acúmulo afeta a percepção durante a atuação e tem a ver com o que transborda o controle. Ou seja, algo mais próximo a um acidente, um corte. Por essa perspectiva, a vontade da forma e do acabamento cede lugar ao estar dialógico, atento ao fora.

É nesse lugar de “desorganização” que se desenvolve a atuação e o surgimento da palavra. São sensações, imagens e vetores que operam no corpo gerando tensões, contrações, espasmos, gemidos, suspiros, etc. A precariedade da consciência deixa-se invadir pelos ecos, pelas rasuras, pelo esboço e pelo efêmero. É como se esses ecos nos convidassem à fala. O corpo e a voz sendo afetados por essas transformações que operam do espaço aproximam a palavra de sua vibração carnal. Pensamos o não saber da cena como a abertura ao real e ao risco, aproximando-nos da ideia de perigo de Artaud (1999). Nessa zona imprecisa, as palavras seriam estímulos para uma aventura corpórea inédita. Sendo a palavra, o contato e o aqui e agora um convite ao impossível, ao imprevisível e desconhecido, deslocando o interesse de um resultado para recair sobre o mundo, sobre o outro e sobre o fora de si.

O inacabamento produz certa ambiguidade que auxilia o embaralhamento dos sentidos. São várias camadas que se contradizem no jogo e, se habitado pela fronteira do contato, produzem campos de incertezas e impossibilidades, permitindo um terreno fértil para a palavra brotar: *a palavra indizível*. Esse (in)dizer pressupõe a palavra como problema, a palavra como fracasso. Que experiências podemos pensar como resultado de uma palavra que fracassa?

Ao ter como exemplo e metáfora a cena do filme *Mulholland Drive* (2001)<sup>2</sup>, de David Lynch, podemos pensar a atuação por meio de uma intervenção do real que desarticula o nível da simulação e adentra um espaço mais ambíguo e de menos certezas. No caso que analisamos, a personagem *Betty* precisa realizar uma audição para participar de um filme. Na

---

<sup>2</sup> *Betty* (Naomi Watts) é uma jovem atriz que viaja para Hollywood para conseguir um papel num filme e se vê envolta numa intriga misteriosa com *Rita* (Lara Harring), uma mulher que escapou por pouco de ser assassinada e que agora se encontra com amnésia, devido a um acidente de carro. A trama vai adentrando num mundo onírico e surreal.

cena em questão, *Betty*, ao ser desestabilizada pela atitude do outro ator, passa a ter um comportamento autêntico, que extrapolou as possibilidades que havia encontrado nos ensaios, alterando o modo de acionar as palavras pelo contato com seu parceiro de cena. Esse desordenamento físico proposto pelo outro ator abriu uma janela para algo inesperado nela e, logo, em todo o acontecimento.

A cena, que se tratava da discussão íntima entre dois amantes, adquiriu uma imprevisibilidade quando a atriz precisou lidar com o aspecto accidental. Ao observarmos o corpo de *Betty*, fica visível o momento em que para de controlar o que está passando entre eles, com base em sua interpretação do roteiro, e permite que algo inesperado surja da relação de contato. O outro ator também se sente provocado e tocado pelo que está acontecendo. A cena ganha um fluxo que é alimentado sempre pelo outro. Ao compararmos esse momento com outros do filme, em que a personagem ensaiava para o teste, vemos uma grande diferença naquilo que faz. É como se, ao ensaiar e se preocupar em estabelecer algo, criasse a sua própria prisão, que lhe impedia de adentrar aos sentidos profundos da cena. Nesse exemplo, o comportamento e a tensão que nascia do “entre corpos” era o terreno propício ao nascimento da palavra.

Também vemos, com essa cena, uma profunda relação com a possibilidade de o real fissurar o organizado. Condição propícia ao surgimento de um real inesperado, que provoca no fluxo da atriz um acidente que altera o sentido do jogo, desorganizando o que foi ensaiado. Por isso, pensamos que o ensaio possa ser mais uma abertura e convite apaixonado ao *outro*. Diante dessa concepção, percebemos surgir uma possibilidade de praticar as palavras na cena, como resultado de uma necessidade gerada pelo interesse ao mundo, numa prática que se opere pelo lugar de escuta.

Estendendo a discussão, num trânsito entre o teatral e o cinematográfico, aproximamo-nos da prática do diretor e professor de atuação argentino Guillermo Cacace, que propõe que as palavras não satisfaçam e não organizem o jogo. Nessa condição, o corpo, como vetor de forças em direção a outro corpo, vai acumulando a tensão dessa insatisfação. No jogo, a palavra não nasce do controle e tampouco controla o corpo de quem fala. Ocorre certo movimento em deixar a palavra de lado. Ela sobrevive, assim, no limite do fracasso.

Esse ponto nos parece uma das chaves de acesso para que o que consideramos próprio do acontecimento não se perca frente a mecanismos de controle, marcações ou subtextos. Guillermo Cacace aponta para a potência de compreendermos o ensaio não enquanto espaço

para organizar, planejar e combinar formas de excluir o risco da apresentação, mas justamente o oposto, a fim de manter aspectos de instabilidade presentes também no momento do compartilhamento com o público. Os sentidos das palavras vão sendo significados por meio das sensações e fisicalidades da relação.

Para isso, Cacace propõe que cada “eu” envolvido no processo abandone suas intenções, desejos de organização e controle frente ao público para abrir-se ao aspecto de teia que o encontro possui, confiando ao próprio acontecimento, sua estruturação. Como que visualizando a composição cênica em um organismo vivo, capaz de desenvolver sua própria autonomia no coletivo, enquanto é vivenciado. Abandonar a potência experimental do ensaio, neste sentido, seria terminar por engessar as possibilidades intensivas e intempestivas dos corpos em relações e seus devires composicionais. Por outro lado, aproximar as instâncias do ensaio e da apresentação põe em crise a noção de ensaio enquanto lugar que se resume a uma funcionalidade, o que parece, como ressalta Cacace, estar ligado a uma espera pela transcendência, como promessa de algo que dure para além do próprio fazer.

Nesse sentido, nas experiências desenvolvidas no núcleo de pesquisa *ÁHQIS*, em relação à prática com a palavra, um dos procedimentos utilizados parte da percepção do texto enquanto obstáculo para a atuação. Os textos memorizados chegam ao processo no momento em que outros materiais (físicos e afetivos) já foram investigados pelas atrizes e atores. As palavras surgem como resultado do jogo. Cada pessoa memoriza o texto e abre-se para a experiência das forças corporais que nascem nas relações. Aqui, as palavras são condições para potencializar a tensão e, nesse sentido, elas aparecem como um problema. Logo, a palavra em cena não se encontra na satisfação e no repouso, mas sim no instável e na desordem.

No *ÁHQIS*, é proposto um exercício de tensão, baseado no contato físico e em vetores diferentes de força, criando “acúmulos físicos” que interferem no jogo e em como as palavras são enunciadas. Esse exercício permite que a escuta e a criação se deem no ‘entre’, sustentando a atenção aos fluxos corpóreos, perceptivos, vibratórios e pulsionais. O pensamento age no sentido de: *quero ir, mas não consigo*. Esta ambiguidade é um convite para quem atua adentrar em zonas mais turbulentas do ser/estar.

Habitar campos de intensidade e jogar no aqui agora, como propõe Carreira, possibilita que as experiências corpóreas vivenciadas em grupo sejam a matriz pela qual a palavra encontra suas vias de acesso ao mundo, deixando de transpor à voz seus sentidos

cultural ou artisticamente predefinidos. A palavra, em seu sentido poético e narrativo, é uma maneira de nos *transferirmos* ao mundo, de nos lançarmos em direção ao fora. Na instância do fazer artístico, contar envolve muito mais do que transmitir uma informação: o contar mobiliza não somente a voz e a palavra, mas o símbolo, o corpo, o objeto e o espaço. Do ponto de vista de quem atua, parece-nos que a relação com a palavra se torna muito mais estabelecida na noção de desvio de suas capacidades organizacionais do que o oposto, o que tradicionalmente estabeleceu-se como prioridade nas teorias e práticas da atuação do século XX.

Alargando o debate com um exemplo possível desses acidentes e sobre como eles incidem na cena e no fluxo do/a ator/atriz, trazemos o relato de uma experiência com a contação de histórias, narrada em primeira pessoa pelo ator/narrador. A experiência em questão ocorreu durante a apresentação de uma história recriada a partir de uma colagem entre o poema *Apanhador de Desperdícios*, de Manoel de Barros, e o conto *A árvore Generosa*, de Shel Silverstein, que trazia a narrativa sobre a amizade entre uma criança e uma árvore - amizade que os acompanhava durante toda a vida. Havia um momento da história em que o menino Manoel recebia uma semente de uma ave onírica. Durante a apresentação<sup>3</sup>, o ator/narrador se dá conta de algo que podemos relacionar à noção de acidente aqui discutida:

Nesse dia específico, as árvores estavam soltando muitas e muitas sementes que, literalmente, choviam sobre mim e as pessoas para quem eu contava a história. Era uma chuva de sementes que caíam, produzindo barulho, atritos, participando fisicamente do acontecimento, sendo mais um elemento (nesse caso, fortuito, inesperado) da história. Essa interferência do espaço nunca foi ensaiada, mas foi um chamado que solicitava muita atenção: aquelas sementes que caíam poderiam ser, talvez, as sementes que o menino Manoel recebia do pássaro azul. Eu poderia ter ignorado as sementes reais que caíam, insistindo apenas na potência da voz, em contar “e as sementes caem”, ou poderia ter deixado as sementes que caíam se autorrealizar, estando atento a elas, circunscrevendo essa situação dentro da história narrada, não esgotando, através do contar, os sentidos do que é contado<sup>4</sup>.

Essa abertura de escuta ao desconhecido pôde permitir à cena algo que não se apreende pelo ato consciente, como foi o caso das sementes que caíam durante a cena. Esse real faz com que as palavras, que antes eram ditas de um modo planejado e intencional, assumam uma qualidade dionisíaca e pulsional que nasce da escuta ao mundo. Por esse

<sup>3</sup> O espaço onde a apresentação acontecia era aberto, sob um tablado, aos pés de muitas árvores, na Praça da Paz, no centro de Foz do Iguaçu.

<sup>4</sup> Diário de experiências do ator Leonardo Pontes, 2020.

ângulo, quem atua deixa de estar submetido às exigências de “fazer o texto funcionar” ou ser “bem sucedido” ao entoar palavras em cena. Importa menos a camada de fidelidade às palavras e suas “boas enunciações” e mais as descobertas possíveis por meio deste tensionar entre textualidade e acontecimento, que passa diretamente pelas possibilidades próprias da voz diante da experiência.

Vemos nessas práticas, que se aproximam das palavras sem buscar o sentido nelas, uma espécie de tática que opera mais pelo “esquecimento” do que pela “lembrança”. Táticas que permitem ao corpo entregar-se ao contato, da mesma forma que reivindicam a possibilidade de habitar o vazio da incompreensão, dão passagem ao devir utilizando-se da palavra apenas dentro desta condição: *a palavra que atravessa o acontecimento*.

Contudo, o que gostaríamos de elaborar aqui diz menos à busca de dar fim ao juízo das palavras e mais ao refletir sobre condições para que se estabeleça uma relação intensiva com elas. É possível que imaginemos a criação contínua de novos sentidos possíveis. Nesta relação, baseada na intensidade e na porosidade, podemos pensar uma cena que se estabelece enquanto procedimento e um procedimento que se estabelece enquanto cena. Estaríamos diante de um esboço que aponta a um fracasso da palavra enquanto experiência coletiva?

## Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CACACE, Guillermo. **Sobre los ensayos....** Disponível em: <https://www.guillermocacace.com/sobre-los-ensayos> . Acesso em: 18/07/2020.

CARREIRA, André (org.). **Atuação por estados: uma pesquisa sobre procedimentos de criação cênica**. Florianópolis: ÁQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística: Letras Contemporâneas, 2016.

CARREIRA, André. **Actuación por estados: por una utopía de la proximidad en escena**. S/Ano, pp. 1 a 13. Disponível em: [https://www.academia.edu/36971756/Actuaci%C3%B3n\\_por\\_estados\\_por\\_una\\_utop%C3%ADa\\_de\\_la\\_proximidad\\_en\\_escena](https://www.academia.edu/36971756/Actuaci%C3%B3n_por_estados_por_una_utop%C3%ADa_de_la_proximidad_en_escena). Acesso em 12/08/2020.

DAVINI, Sílvia Adriana. **O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo**. Apresentado no Congresso ABRACE/2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1663>, acessado em 09 de nov. de 2020.

FARRA, Dal Zebba. A palavra muda. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). **Contaçon de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 274-287.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz: partitura da ação**. 2ª ed. - São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca do teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **Poesia: a paixão da linguagem**. Artepensamento, 1987. Disponível em: [https://artepensamento.com.br/item/poesia-a-paixao-da-linguagem/?sf\\_s=poesia:+paix%C3%A3o+da+linguagem](https://artepensamento.com.br/item/poesia-a-paixao-da-linguagem/?sf_s=poesia:+paix%C3%A3o+da+linguagem). Acesso em: 02/09/2020.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 22ª ed. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MULHOLLAND Dr. Direção de David Lynch. França/Estados Unidos: Universal Studios & Groupe Canal+, 2001. (146 min).

Artigo recebido em 14/09/2020 e aprovado em 31/10/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli02.33303>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> André de Souza Macedo - graduado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Atualmente é diretor de artes cênicas na UNILA e doutorando no Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com pesquisa em atuação entre teatro e cinema. Participante do ÁHQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado à pesquisa em atuação como experiência no aqui e agora. [andremacedo.arte@gmail.com](mailto:andremacedo.arte@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2227353208160205>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1901-2944>

<sup>ii</sup> Suelen Grimes - atriz e pesquisadora, mestranda do Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com pesquisa em atuação contemporânea. Cursa simultaneamente a graduação em Teatro - Licenciatura, na mesma instituição e possui bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, pela Faculdade Satc (Criciúma-SC). Atualmente é integrante do ÁHQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado para pesquisas em procedimentos de atuação. Já desenvolveu experiências artísticas em dança e fotografia. [suelengrimes@live.com](mailto:suelengrimes@live.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9632092958211481>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7547-4495>

<sup>iii</sup> Leonardo Pontes Ferreira - mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA. Bacharel em Antropologia – Diversidade Cultural da América Latina pela UNILA. [leonardo96pontes@gmail.com](mailto:leonardo96pontes@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8692141937724988>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2845-8542>

<sup>iv</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

