

Uma Linguagem para o Teatro Brasileiro

Beth Lopes

No Brasil, no campo das artes, e principalmente no teatro, existe uma cultura - e porque não dizer, uma educação que prioriza as idéias originais e a capacidade de mutação estética dos criadores. Por este país tupiniquim, não há uma tradição no sentido de respeitar o desenvolvimento de uma pesquisa que perpassa pelas obras dos artistas. Ao contrário, tanto a imprensa como o público taxam as pessoas que fazem isso, como repetitivas e incapazes de se superarem. Por isso, talvez, a maior parte dos encenadores brasileiros pensam na concepção do espetáculo, da encenação, da luz, do figurino etc., antes do trabalho do ator. Pois, devido as exigências mercadológicas, suas atenções estão muito mais voltadas para as possibilidades imagéticas que o teatro pode oferecer do que o elemento polarizador desta linguagem: o ator.

Claro que existem as exceções, diretores preocupados com o desenvolvimento de um método para o ator. Entretanto, as experiências alcançadas por eles não interagem com os outros trabalhos e, por isso, acabam virando propriedades de um único espetáculo. Assim, tanto as metodologias tradicionais e as de vanguarda, no campo teatral, não atingem nunca um grau de verticalidade que propulsione uma identidade para a representação do ator brasileiro.

Não é à toa que um método como, por exemplo, de Stanislavski foi, numa determinada época, uma espécie de bíblia sagrada entre os diretores e atores brasileiros e, depois, tornou-se antigo, em desuso. Agora, de um tempo para cá, retornou como uma nova descoberta. Retomados os pontos nodais dos ensinamentos psicofísicos de Stanislavski, escritos no final de seu percurso profissional, veio à tona a preocupação com a sistematização do trabalho criativo do ator. Nas entrelinhas das teorizações residia o pressuposto básico sobre o trabalho do ator: as ações físicas. Uma significativa mudança na abordagem teórico-prática da criação, transferiu para a lógica das ações o que era do ponto de vista psicológico. Ou seja, a emoção não está dissociada da expressão externa, é preciso encontrar as ações que revelem a verdade interior do personagem.

Parecia tão óbvia esta revelação mas mesmo assim desencadeou sucessivas investidas em todos os planos, em diferentes décadas do século XX, da cena ao texto teatral, o "método" veio redimensionando a linguagem teatral: da linearidade aristotélica à desconstrução textual, das cenas descritivas aos fragmentos de imagens, das longas elucubrações sobre o "trabalho de mesa" (estudo do texto e dos personagens anterior a montagem)

às improvisações ao redor do tema, da impoção corporal e vocal ao desarmamento psicofísico. A prática contemporânea se, retroalimenta da pesquisa de Stanislavski. De seus epígonos, quem muito colaborou para o profundo entendimento das experiências finais do "velho Stanislavski", foi o ator Michael Chekhov com o "método psicofísico do comediante", ao aperfeiçoar o treinamento corporal às "ações físicas". Ampliou o que havia de mais interessante nas experiências passadas, elevando os elementos da técnica, chamados psicofísicos, que eram vistos como partes de uma totalidade orgânica, por Stanislavski. A partir de Stanislavski, muitos outros vieram contrapor direta ou indiretamente e, por isso mesmo, complementar sua teoria contribuindo para constantes movimentos de ruptura e renovação tanto na estética como na prática teatral. Meyerhold, Artaud, Brecht... Desde então, vimos suscitar velhas e novas discussões axiomáticas e obscuras teorizações, ultrapassadas e inusitadas práticas, inexpressivas versus mágicas produções cênicas.

Na verdade, as mudanças periódicas dos métodos e propostas não excluem a fonte geradora. Apenas as reinventam. Mas aqui, em nossa terras, esses fatos que parecem passageiros, estão apenas adormecidos e um dia acordam, aí voltam quando é preciso inovar. Foi assim com os ensinamentos de Grotovski que veio, foi e reveio em rápido espaço de tempo. Eugênio Barba nem chegou a ser bem assimilado, mas já se tornou vulnerável às intempéries. Há pouco tempo o Butoh e Kasuo Ohno eram a sensação, mas já tornaram-se corriqueiros. Para exemplificar na cena brasileira, Gerald Thomas, é um diretor que foi idolatrado e execrado, copiado e rejeitado, mas é considerado como um divisor de águas do teatro brasileiro. Mesmo considerando o teatro antes e depois de Thomas, a sua estética parece estar obsoleta. O diretor Antunes Filho parece o único imperecível entre os diretores brasileiros, embora muitos outros mereçam a mesma salvaguarda. Talvez por manter uma tradição de seu próprio trabalho, ligada não só a uma estética, mas também, a um método pedagógico para o ator.

É raro entre nós a prática da sistematização do trabalho do ator. A direção do trabalho do ator fica mais centrado no seu talento e recursos pessoais que servem à concepção do espetáculo, cujo projeto é encabeçado pelo diretor. Existe sim, se assim podemos chamar, uma tradição da estética do espetáculo onde se destacam inúmeros e talentosos diretores. Sobressai-se neles uma tendência para as soluções visuais e os artefatos do espetáculo, privilegiados sobre a incorporação de técnicas para a configuração do ator. Recai, assim, nas figuras do preparador corporal e do vocal a função de atender as necessidades psicofísicas do trabalho do ator. Não se pede uma metodologia para a representação porque nos faltam bons atores, pelo

contrário, este campo é fecundo. É que as formas de representação que são produzidas pelas experiências individuais, dificilmente, revertem em proveito dos aprendizes. E também porque, para alguns, falta seriedade profissional. Aprende-se pelo testemunho, pela oralidade dos mais experientes. Tem que se ter a sorte de atuar ao lado dos grandes atores para ganhar saber. Corre-se o risco, destarte, de perder os conhecimentos adquiridos pela prática sem controle de sua permanência e multiplicação.

Talvez nos falte apreender um pouco do valor dado à tradição pelas culturas orientais, ou a disponibilidade para aprender as formas mais tradicionais, pacientemente, para depois reinventar, como fazem os grandes artistas. Aprender a aprender. Talvez seja o caso de apropriar-se de nossas práticas e torná-las tradição, vivas pela memória e pela propagação. Evidente, no que tange a tradição é a que faz migrar e reinventar os conhecimentos da prática teatral, o que por sua vez aciona a multiplicação de apontamentos teóricos em torno da estética e da linguagem.

Não esta, o sentido de tradição unicamente na preservação das formas do passado, mas principalmente, na reedição do material técnico e artístico para novos sentidos. E o que resta de comum entre o passado e o presente é a técnica teatral, independente das diferentes formas de fazer teatro. A técnica permanece a mesma, século após século, sendo importante mantê-la viva, atuante, útil. Pois é em nome da boa tradição e aplicação que se tem revisitado, por exemplo, o método das ações físicas. A técnica é transmitida pela tradição, para servir ao ator, ao diretor, ao espetáculo, a criação. Técnica, tradição, memória, repetição, reinvenção.

Por essas razões e muitas outras, se não temos a prática de sistematizar a própria prática do dia-a-dia da criação teatral, será preciso adotar uma. Eugênio Barba, diretor e um dos mais célebres pesquisadores da arte do ator, propõe em sua Antropologia Teatral uma disciplina e organização fundamentais para a eficácia da representação. Como interlocutor dos "fundadores de tradição", como ele intitula os artistas da linhagem de Stanislavski, Grotovski, Meyerhol, Brecht, Artaud, Copeau, Decroux, Kazuo Ohno, etc... reúne em torno do ISTA (International School of Theatre Anthropology) os ícones do teatro e da dança internacional. Numa celebração ecumênica, artistas e pesquisadores intercambiam conhecimentos e práticas que são o substrato da identidade artística de Barba. O valor dessa obra pode ser admirada no tempo presente. Por trás do autor e diretor dos espetáculos do ODIN TEATRET, está o cientista da arte da representação que observa, analisa e desenvolve as técnicas que ajudam a fixar a transculturalidade dos "princípios que retornam" no processo criativo do ator. Princípios estes, que ampliam a presença do ator e a eficácia da ação cênica e estão presentes nas raízes e heranças das diferentes culturas. Um

teatro que pensa em tradições étnicas e culturais para buscar a própria identidade pessoal e profissional. Acima de tudo um legado precioso do qual exercemos o testemunho para uma prática, evolução e ganho sucessivo de uma identidade artística para o nosso teatro.

É seguro encontrar uma linguagem própria, exatamente daquilo que queremos falar. Manifestos sobre o que vemos e sentimos, contos de nosso tempo, de nosso lugar, de nossa cultura. A técnica deve nos servir para achar essa identidade artística, para delinear uma ética, uma independência criativa. Para isso, acreditar na melhoria de qualidade do ator como uma substância moldável, como a matéria-prima de um trabalho organizado, e essencial. Como matéria-prima, tem que reconhecer os seus elementos, a sua composição e a sua natureza. Antes da busca de um estilo para o fazer teatral é indispensável adquirir autonomia em cada campo de ação para que cada um frutifique da melhor maneira possível. O ator é mais um criador entre as forças que geram um espetáculo.

A metodologia para um trabalho com o ator requer, de um lado, uma base técnica que assegure o desenvolvimento desses princípios para a sua presença cênica, mas de um outro, hábitos de preservação das informações e das evoluções adquiridas. Disciplina, observação, repetição tornam-se sinônimos de potência. Se justificarmos pelas dificuldades dos meios para infundir essas vivências em páginas de papel impressas, esforcemo-nos para encontrar alternativas. Citemos um pequeno e simples exemplo: no treinamento do ODIN TEATRET ensinado por Iben Nagel Raasmussen todo participante após cada experiência, tem que anotá-las em seu caderno. O constante uso e o manuseio o transforma num verdadeiro livro de tomo. No seu registro estão arquivados inúmeras composições de ações físicas, chamadas partituras, cujo destino factível é tornar-se obra de arte. Para cumprir o processo comunicativo repassa a experimentação em demonstração pública. Com propósito de efetuar uma comunicação mais intensa, geralmente se dá para uma platéia menos volumosa. A questão da recepção pelo público, para o qual todo o nosso trabalho se aperfeiçoa, tem uma importância e extensão incabível em nossa abordagem, sobrando somente a face da transmissão da matéria criativa, cuja lição de casa consiste em repetir e registrar diversas vezes, milimetricamente, as ações físicas de uma mesma partitura. Assim, todos os princípios são talhados para dar eficácia à realização das ações físicas. Num processo de lapidação, as ações são esmiuçadas e recortadas com a maior plasticidade e com a elaboração das metáforas e poemas criados para a cena. Barba põe em evidência a ação extra-cotidiana, cujo "corpo é utilizado substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação" (Barba, 1994: 30). Essas ações constituem a técnica extra-cotidiana, que ao contrário das técnicas

cotidianas, para Barba se baseia, no esbanjamento de energia. (Barba 1994: 31) Esse conceito reflete uma prática intensa através de um inexaurível treinamento físico e vocal, cujos "princípios-que-retormam" visam dilatar a presença cênica. Para ganhar diferentes qualidades de energia, o ator baseia-se nos seguintes princípios: Equilíbrio/desequilíbrio, tensões de forças contrapostas, capacidade de resistência, e, mais detalhadamente, o contraponto, a fluidez, o peso, o apoio, a direção do olhar, a direção no espaço. Para trabalhar tudo isso, o ator precisa ter dentro de si uma informação, estimulada por imagens interiores. Também com imagens interiores são ampliados os ressonadores da voz: cabeça, nariz, garganta, normal, peito e baixo.

Por tudo isso, Eugenio Barba contém em sua Antropologia Teatral não só uma prática fundamental, mas uma idéia fundamental de teatro. Ao mesmo tempo que propõe uma disciplina e treinamento para o ator, contextualiza a sua ação em âmbito cultural e ético. Além disso, dispõe-se a espalhar pelo mundo a sua prática e teoria em franca posição de reciprocidade.

A influência dessas idéias em nosso território tem sido gradativa mas substancial, para uma mudança de enfoque na soberania do diretor. Há um interesse em embrenhar-se, não só o diretor como também o próprio ator, pelos meandros da atuação. Da tendência predominante dos anos 80 pelo "Teatro de Imagem" e do "Diretor", onde o ator era uma figura a serviço do espetáculo, avança agora, ganhando um traço mais definido e personalizado. Não quer dizer que os anos 90 são uma negação dos 80 mas sim, em nosso ponto de vista, um somatório das conquistas estéticas. Pode-se arriscar algumas hipóteses de que hoje o espetáculo espetacular (de caráter virtuoso) retoma a tradição do ator espetacular, ancorado por sutis renovações na dramaturgia. Texto, diretor e ator, agora parceiros e não mais elementos isolados, buscam levar ao público suas combinações.

Atingidos pelas ondas que retornam os princípios preconizados pela Antropologia Teatral, estão alguns encenadores com seus respectivos grupos de pesquisa, com destaque para o Lume com sede em Campinas, cujo diretor e pesquisador, Luís Otávio Brunir, perdemos em uma morte tão prematura. Sua dedicada pesquisa, entretanto, restou selada pelo seu título de doutor em Artes Cênicas, herança que pode ser consultada e absorvida em todas as suas etapas.

Das gotas que salpicaram para todo o canto, algumas respingaram no nosso refúgio particular, o da CIA. DE TEATRO EM QUADRINHOS, onde tentamos reinventar com as heranças recebidas. Da posição de encenadora, essa que aqui escreve, tem engedrado uma investigação particular sobre as linguagens visuais do século XX: o cinema, a TV, o vídeo, a história em

quadrinhos. Menos preocupados em emplacar com a encenação e muito mais em encontrar nessas idéias um pretexto, uma motivação, uma linha de pesquisa e uma identidade para o representar, é que nos apoiamos nas formas da Antropologia Teatral, no método das ações físicas, um pouco de Étienne Decroux, Rudolf Laban, Phillipe Gaulier, Bufões, mímica e *Commédia Dell'Arte*: Algumas coisas daqui e outras dali, fomos vendo os sentidos convergirem. O que poderia compor uma colcha de retalhos desconchavados, fez passar por suas urdiduras, linhas de pesquisas se justapondo e forças se entrelaçando. Com certeza, para reforçar a definição de Eugênio Barba, de que "o conhecimento técnico nos permite encontrar outras formas e nos introduz à 'tradição das tradições', aqueles princípios que recorrem constantes sob a diferença dos estilos, das culturas e das distintas personalidades." (Barba, 1993, s/n.)

Com o desejo de encontrar interlocutores para a solidão de nossas experiências, tentaremos descrevê-las de maneira breve. De caráter iminentemente experimental, o nosso teatro tem buscado na literatura a liberdade para a investigação de diferentes modos de criação, tanto na dramaturgia como na pesquisa da linguagem. A adaptação da literatura para o teatro, tem procurado ultrapassar a questão puramente textual, rompendo o limite das coisas dizíveis, somando-se a imagens, gestos, movimentos e ações sugeridas pelas entrelinhas. Assim, a dramaturgia tem sido uma ferramenta para criar um espaço aberto de recriação da literatura e da linguagem teatral. Busca-se um texto cênico que não se compõe somente em palavras, mas também, em todos os elementos da linguagem teatral, principalmente no corpo e na voz do ator.

São cinco anos de perseguição na tentativa de encontrar uma dramaturgia e uma encenação que tenham um mesmo grau de importância dentro do palco. Para nós, elaborar um trabalho teatral requer uma aguda afinação entre diretor e autor no sentido de extrair o máximo dos recursos que o teatro nos oferece. Este procedimento de trabalho vem surtindo um efeito interessante e com ele, já conseguimos montar três espetáculos teatrais: O COBRADOR, OS BRUTOS TAMBÉM AMAM e VIOLETA VITA.

O primeiro foi uma adaptação literária do conto homônimo de Rubem Fonseca que navegou pelo universo das histórias em quadrinhos. Segundo as críticas (nacionais e internacionais) publicadas na época, esta peça redimensionou os cânones teatrais tanto no que se refere ao texto, quanto à composição cênica.

O segundo espetáculo também foi uma adaptação, só que, dessa vez, o filme *Shane*, de George Stevens, é que foi para o palco. Utilizando a cultura do velho oeste e o código cinematográfico, esse trabalho colocou o tema

western numa categoria de salmo através do simples e do comum da linguagem teatral. A imprensa e o público reconheceram essa proposta e a peça ganhou a reputação de uma verdadeira obra de pesquisa que surpreendia a cada segundo.

O terceiro e último, embora não sendo um projeto assinado pela CIA. DE TEATRO EM QUADRINHOS, trouxe, na sua realização, marcas indeléveis das propostas estéticas que a direção e o dramaturgo LUIZ CABRAL desenvolveram nos espetáculos anteriores. Calcados num argumento que trazia à tona as vísceras de uma paixão entre duas escritoras inglesas, foi registrado no palco uma perfeita sincronia entre texto e encenação, personificando e sedimentando assim, um estilo de teatro instigante que garimpa e utiliza os princípios elementares do teatro para transformá-los em novos.

Quando se pensa em uma motivação ou tema para o espetáculo, se pensa antes em algo que nos possibilite investigar uma forma codificada para a atuação. A linguagem da representação, no primeiro dos três espetáculos, O COBRADOR, veio da alternância de realidade e ficção na obra, que permitiu-nos optar pela estética dos HQs. Para criar uma "quadrinização cênica", empregamos uma linguagem que chamamos de gesto-imagem, surgida da união entre a mímica e a palavra, como nas expressões das tiras de quadrinhos. A história se desenvolveu aos olhos do público com continuidade lógica, mas entrecortada por atitudes, tomadas em "flashes" e, sugeridas pela ações, gestos e palavras. O desafio dessa encenação consiste em desenvolver com os atores, uma linguagem gestual que levasse a uma ordem das imagens, onde habitasse a magia da ilusão da mímica e a rapidez das histórias em quadrinhos.

Praticamente, sem objetos de cena, a ação da peça se desenvolvia quase toda no corpo dos atores. Uma dor de dente se transforma numa partitura de movimentos recortados e delineados no espaço, que adquirem a emoção adequada pela repetição e qualidade da energia. Uma arma, por exemplo, foi obtida a partir de um ângulo de 90 graus formado com os dedos indicador e polegar (como nas brincadeiras de crianças). O som das ações também eram feitos pelos próprios atores, através do uso das onomatopéias. Assim, os tiros viraram "puf, puf", a campanha "dim-dom"; a buzina de uma Mercedes "fêni na ni na nô"; uma coronhada passou a ser "plein" e o "cam, cam, cam" uma batida na porta. Quando não existiam palavras ou objetos, os gestos e os sons se encarregavam de desenhar e emitir no espaço a lembrança deles. A cenografia utilizava-se do desenho e da silhueta para reproduzir os diferentes recantos de uma metrópole. A idéia do cenário foi evoluindo com o tempo, buscando a síntese e a reciclagem dos objetos, resultando num aglomerado de tonéis de latão como um depósito de uma grande cidade,

sendo cada canto redimensionado pelo significado da sucessão das cenas. A luz criada, teve no espetáculo, assim como nos quadrinhos, a função de dar a atmosfera de submundo e do clima noturno das grandes cidades. A quadrinização do palco é "diagramada" como as páginas de HQs, resgatando as cores e as sombras expressionistas das imagens cênicas. A trilha sonora adaptada foi concebida para dialogar com as cenas e não para comenta-las, dando pulso, ritmo e movimento ao espetáculo. A seleção das músicas eram ecléticas, misturando o som dos grupos de rock com obras consagradas de Mozart, Wagner e Beatles. O figurino era realista, explorando os materiais mais pesados como o vinil, o metal e o couro. A maquiagem explora os traços dos personagens reforçando os desenhos, como nos quadrinhos.

O segundo espetáculo tinha uma proposta singular de pesquisa teatral. Voltada para a originalidade das idéias a serem levadas à cena, centramos as bases das descobertas na linguagem cinematográfica, em particular, no gênero Western, que resultou em OS BRUTOS TAMBÉM AMAM. A razão dessa nova opção se deu devido à coincidência temática entre as histórias em quadrinhos e o gênero Western, pois tanto na linguagem dos HQs, como nos bang-bangs, guardada as devidas peculiaridades, os traços comuns são as histórias que enfatizam, como tema, a justiça e o herói.

O nosso interesse ao abordar esse universo era por compreender que assim, sem arbitrariedades e militância, estávamos discutindo questões concernentes às problemáticas sociais e políticas da nossa sociedade. Pois o filme propicia trazer à tona assuntos relevantes e completamente cabíveis dentro da cultura brasileira sem, contudo, relegar para segundo plano as questões estéticas que ela se propõe. Com o tema Western, foram discutidos o princípio do heroísmo como atitude militar da alma, a força física, como categoria moral, a masculinidade charmosa e o passado enigmático como formas de representação da justiça, que se materialize na imagem prefixada de um homem que esta no rumo de uma redenção ética e numa elevação social.

O conflito existente na história de OS BRUTOS TAMBÉM AMAM tinha duas visões de sociedade representativas da cultura brasileira: de um lado, a mentalidade residente, o trabalho metódico e técnico, representado pelo lavrador que vê na terra um instrumento de trabalho e fixação. Do outro, temos o bandeirante, o desbravador, a mentalidade nômade do autoritário, que encontra na terra um veículo de exploração. Desta forma, o eixo central da trama, se dá pelo embate daqueles que respiram o ideal coletivista ansiosos pelo progresso, pela justiça e pelo bem-estar social com os que representam o espírito do feudalismo, que impõe uma concepção individualista inclinada para o domínio e a saturação imediata da terra.

Na formalização do espetáculo, pesquisamos a linguagem cinematográfica que compõe o gênero, estudamos a concepção simbólica do filme SHANE e os procedimentos usados pelo seu diretor, George Stevens. O cineasta é destacado, segundo alguns críticos, pela resolução extremamente formalista, onde quadro a quadro são realizados mediante um significado preciso com o objetivo de discutir a questão do mito na sociedade americana, resultando por isso uma espécie de metawestern; já que é o mito, o elemento fundamental do gênero.

A nossa adaptação para o teatro, não tratou de realizar o filme no palco, mas sim extrair dos recursos da câmera, dos clichês do gênero, do tipo de interpretação dos atores e da direção os procedimentos a serem revelados e expostos ao público. Nossa intenção é a de destacar as sutilezas empregadas na concepção das cenas, que dão-lhe uma categoria de "filme de arte". Assim, tudo que se referia à linguagem cinematográfica foi desenhado pelos próprios atores unidos a seus respectivos personagens através da ação e da gestualidade simbólica, à descrição do movimento da câmera dos planos etc... Do ator, foi exigido algo mais que a representação do personagem. Tiveram a tarefa de captar, através de uma espécie de representação impressionista, as posturas corporais e as ações físicas mais subjetivas que traduziam as sutilezas dos sentimentos dos bandidos, mocinhos, mulheres e crianças do velho oeste americano e expressá-las em formas dinâmicas e objetivas na cena teatral. Na sua totalidade, o espetáculo ressaltava a grandeza do menor ato cotidiano, os detalhes de cada situação, o timbre conferido a um incidente, o ritmo capaz de retocar chaves dramáticas tradicionais, com uma nova palpitação.

A intenção, ao tentar montar este espetáculo, era alçar a um nível transcendental da experiência através da celebração do ordinário e do comum de caracteres simples incisivamente configurados, ao nível da parábola. Com isso, o aspecto documental encontrado na obra teria de elevar-se à estrutura de signos com a intenção de alcançar a categoria de salmo à mitologia do Western. Desta forma, o biombo cênico de ritualismo e a celebração da fantasia lendária foi, nesse espetáculo, a tentativa de sofisticar e exacerbar os agentes clássicos da teatralidade.

A criação de todos esses espetáculos não se definiram a priori para que, assim, pudéssemos incorporar as partes imprevistas nas idéias básicas. Partimos de uma idéia próxima ao que chamamos de "metodologia" para a criação dos espetáculos, dos personagens e do próprio texto. Nesta prática são lançados aos atores problemas a serem resolvidos dentro de uma gramática cênica específica para cada montagem. Tendo por objetivo integrar o ator a todas as etapas da criação, busca-se exercícios que abarquem as questões abrangentes de natureza artística e intelectual. Todas

as questões devem ser improvisadas, afinadas e apresentadas através de unidades dramáticas que pouco a pouco vão aumentando e interagindo entre si. Essas unidades são as células do espetáculo. Essas partes são feitas de ações e posturas corporais, geradas a partir de diversos estímulos dados pela direção, a partir do próprio contexto, das idéias de concepção e da linguagem escolhida para o espetáculo. Estabelece-se uma regra fundamental de um jogo em que o incógnito é o desafio. A revelação gradual dos enigmas edificam o material cênico. Inicialmente, nesse jogo, os atores sabem pouco sobre o que será tratado no espetáculo e dos meios para a sua conclusão. E aí é que reside a chave do nosso "método". Ao montar peça por peça do quebra-cabeça, metáfora dá montagem teatral, acredita-se que o ator, por fim, poderá melhor apropriar-se dos sentidos que permeiam a encenação. E, assim, o seu trabalho se comporá de uma verdade própria, de quem criou e conhece as profundezas interiores.

Temos, por aí, buscado a essencialidade para o trabalho com o ator. Desde a posição de diretora, coloquei-me no lugar do ator e propus-me a tomar parte do processo criativo, desde o treinamento até a criação de cena e do personagem, para poder sentir de dentro a experiência. Dessa forma, coesos, temos procurado desenvolver um trabalho junto ao ator que alia a técnica com a criação. Para a aquisição da técnica, trabalhamos os princípios da mímica, as diferentes qualidades de movimento e voz, o jogo dramático e as ações físicas. Ultimamente, temos calcado a pesquisa no treinamento físico e vocal do ODIN TEATRET, buscando transformar as energias-técnicas em formas codificadas para o nosso idioma artístico. A memorização de ações, as partituras corporais e as ampliações vocais, têm servido para identificarmos o nosso semblante e as nossas verdades. Acima de tudo temos aprendido que precisamos nos servir de outras pesquisas para não termos que começar de novo, parafraseando Eugênio Barba. E que, por uma demanda ética e estética, temos que desenvolver técnicas teatrais que ampliem a figura do ator no palco, e que preservem a qualidade de nossas expressões para o público de teatro. Que a nossa pesquisa seja sempre uma prática, e que além de estilhaços da realidade brasileira, se transforma numa herança para arte teatral.

Bibliografia

- Aslan, Odette. 1980. **El actor en el siglo XX: Evolucion De La Técnica Problema Ético**. Bologna, Nuova Alfa.
- Barba, Eugenio & Savarese. 1991. **The Secrete Art of The Performer: a dictionary of theatre anthropology**. Trad. Richard Fowler. London, New York: Routledge.

- Barba, Eugenio. 1993. **Identidade Cultural e Idntidade Profissional: o sentido da Antropologia Teatral**. Texto distribuido na 9ª ISTA, Londrina.
1993. **Antropologia Teatral**, Publicado no programa da 9ª ISTA, Londrina.
1993. **Tradições e Fundadores de Tradição**. Publicado no programa da 9ª ISTA, Londrina.
1991. **Além Das Ilhas Flutuantes**. São Paulo - Campinas, HUCITEC-EDUNICAMP.
1994. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia**. São Paulo, Hucitec.
- Burnier, Luis Otavio. 1994. **A Arte Do Ator: Da Técnica À Representação**. Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corporeas e vocais de representação para o ator. Dissertação de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/São Paulo.
- Chekhov, Michael. 1986. **Para O Ator**. São Paulo, Martins Fontes.
- Decroux, Etienne. 1963. **Parole Sur Le Mime**. Paris, Gallimard.
- Grotowski, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**.
1988. **Conferência no Festival de Santo Arcangelo**. (Transcrição de uma gravação em francês, traduzida por Dinah Kleve. Itália. Não publicada.
- Guinsburg, J. 1985. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo, Perspectiva.
- Laban, Rudolf. 1978. **Dominio do Movimento**. São Paulo, Summus.
- Stanislavski, Constantin. 1980. **Ma Vie dans L'art**. Paris, Lausanne: L'Age d'Homme.