

The body-word – the voices that compose the discursiveness of the actor

Mario Alberto de Santana

Aline Nunes de Oliveira

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

61

Resumo: Apresentamos aqui as possíveis componentes (vozes) da discursividade do ator, isto é, a diversidade de emissões da presença em atuação, que nomeamos de “palavra-corpo”. O Círculo de Bakhtin é a principal diretriz filosófica desta investigação. Tratamos a palavra-corpo como resultado do diálogo de quatro vozes que recebem as denominações de: a voz do “corpo-matéria”, do “corpo-imaginário”, do “corpo-ideológico” e do “corpo-fé”.

Palavras-chave: Enunciação; Corpo; Bakhtin.

Abstract: This article presents the possible components (voices) of the discursiveness of the actor. This discursiveness receives the name “body-word” and is strongly influenced by the Philosophy of the Symbolic Systems of the Bahktinian Circle. According to this point of view the body-word is a result of the dialog between four voices which we here name: “material-body”, “imaginary-body”, “ideological-body” “faith-body”.

Keywords: Enunciation; Body; Bakhtin.

*“Ele está aqui, irreparavelmente,
nunca noutro sítio. Meu corpo é o
contrário de uma utopia. É o lugar
absoluto, o pequeno fragmento de
espaço com o qual, no sentido estrito,
faço corpo. O meu corpo, utopia
impiedosa.”*

(Michel Foucault)¹

Para uma compreensão dos expedientes relativos à configuração da expressividade atoral na diversidade de teatralidades que a cena contemporânea apresenta, acreditamos ser fundamental uma investigação a respeito da atividade discursiva do ator. O objetivo deste

artigo é configurar tal noção de “palavra” e evidenciar a importância da metáfora expressa pelo corpo e pela voz na composição do sentido daquilo que é enunciado. Queremos, então, refletir a respeito de como se dá a comunicação do ator com seu receptor, compreendendo que tal relação não ocorre exclusivamente pela via da palavra verbal. A compreensão semântica do que é expressado em cena, por um ator a uma plateia, tem uma componente entonacional e uma componente gestual, para cada palavra. Desta forma, uma palavra-corpo enunciada,

¹ FOUCAULT, 2010, p. 32.

viva e plena de sentido, é a composição de três elementos distintos – gesto corporal, entonação e significado semântico da palavra.

O que chamamos de palavra-corpo é a junção das três matrizes do pensamento e da linguagem (verbal, visual e sonora), conforme definiu o estudo da Professora Lúcia Santaella (2005, p. 15). Segundo este ponto de vista, Santaella, via Pierce, nos encaminha à hipótese de que tudo o que nossa mente é capaz de apreender e aparece na consciência, acontece em uma gradação de três elementos formais que são: (1) a qualidade de sentimento, a mônada, que chama de primeiridade; (2) a ação e reação, a relação didática, que chama de secundidade; (3) a mediação, a conceituação, a representação ou a terceiridade. Desenvolvendo esta tríade, Santaella chega a conclusão de que a linguagem verbal é apenas uma das matrizes e dá para esta função, puramente abstrata, representativa e simbólica, a função de terceiridade; a segunda matriz, a secundidade, é entregue à linguagem visual, pois que o universo da imagem é o universo da mediação, do índice; fica a encargo da

linguagem sonora o papel da primeiridade “*com seu poder referencial fragilíssimo, o som não pode representar algo que está fora dele, opera no universo do icônico, da mônada*” (2005, p. 19). Desta maneira chegamos, com Santaella, ao que aqui definimos como palavra-corpo: aquilo que se fundamenta e se transmite, no caso do teatro, não só através do verbo, mas também por meio das imagens e dos sons que o corpo do artista produz em cena. Nas palavras de Santaella:

As matrizes não são puras. Não há linguagens puras. Apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e se não se ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de absorver a lógica da sintaxe, que vem do domínio do sonoro. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. (2005, p. 371)

Cada palavra que sai da boca de um falante, tanto no mundo da vida quanto no mundo da estética, adquire não só o sentido dicionarístico expresso pelo vocábulo, mas também o sentido dado pelo corpo e pela entonação, que compõem, segundo o Círculo de Bakhtin, uma espécie de

coral de apoio² de contexto extraverbal. Segundo os filósofos do Círculo de Bakhtin a entonação é uma componente que traz um elemento imprescindível para a configuração do sentido da enunciação, e cuja neutralidade é inalcançável. Entonação aqui tem relação direta com a diretriz axiológica do falante. Por tanto, quando um ator apropria-se das palavras de outrem, do autor e/ou do diretor, ele sempre diz tais palavras imbuído de uma valoração pessoal, ou seja, daquilo que ele compreendeu do discurso. Toda a entonação é uma opinião do intérprete a respeito daquilo que diz. Sendo assim, tudo o que um dado personagem em cena “é” e “faz” está expresso por meio do corpo de um ator e, ao passar pelo corpo do ator, o discurso sofre, sempre, uma transformação. Esta transformação, por sua vez, é expressa pelo gesto e pela entonação do falante. Deste modo, o que compõe um personagem é a opinião entonacional e gestual do ator e esta é resultado de seu modo pessoal de assimilar as referências

² Verificar em BAKHTIN/VOLOSHINOV. 2011, p. 161.

advindas da obra literária de um determinado autor e da poética cênica desenvolvida no processo de criação. O ator é ele enquanto outro, quando fala em nome de um personagem, e sempre expressa sua opinião em relação aquilo que diz e faz.

“A mídia é a mensagem”, disse Marshall McLuhan em seu *The medium is the MESSAGE – An Inventory of Effects (2001)*. Em outras palavras o que determina os enunciados é o meio em que eles se propagam e, no teatro, o ator é a principal mídia, o principal meio. Isso não significa que um ator que representa Iago em Otelo, deva concordar com a perversidade de seu personagem. Entretanto quando ele enuncia em cena cada palavra do discurso invejoso de Iago, ele tem de se colocar a disposição de uma lógica que o permita apropriar-se de uma perversidade análoga nele e, dentro desta lógica, concorde e opine por meio de sua entonação e gesto. Tal ação não precisa necessariamente ser psicologizada. É através da palavra-corpo que o intérprete transforma a palavra outra em palavra própria, passando de leitor e ouvinte a

categoria de autor. Em um espetáculo de teatro o ator é coautor da obra, compondo junto com o dramaturgo e com o diretor.

Os caminhos possíveis para a construção da palavra-corpo são muitos e podem ser trilhados com diversas ferramentas técnicas. Stanislavski propôs uma, bem clara, enquanto método. Outros, autores e pedagogos teatrais como Meyerhold, Brecht, Grotowski e Lecoq, optaram por outros caminhos... entretanto todos levam ao mesmo lugar: comunicar algo a alguém, utilizando o corpo de atores e atrizes de forma estética. Assim o “eu”, ator, comunica algo para alguém, por meio de seu corpo e seu corpo expressa “eu” enquanto “outro”, ou um “outro” contaminado pela diretriz axiológica do ator.

Com este movimento cíclico (o personagem do ator é o ator enquanto outro) no processo de construção da palavra-corpo alguns fatores são de singular relevância nas escolhas estéticas de um artista da cena que trabalha com a representação. Tais escolhas modificam a mídia-ator e determinam o discurso enunciado. Para compor um corpo outro, diverso

do seu, o ator deve ter consciência de seu instrumental físico em seus menores trejeitos e tensões. Portanto, quanto mais treinado este corpo, no sentido de domínio do equipamento físico – tanto mais estará disponível para novas e diversas (re)configurações. Por isso, no trabalho do artista cênico o treinamento físico de auto-percepção pode ser considerado uma espécie de ética de trabalho indispensável. O treinamento do corpo instaura a possibilidade de limpeza de suas matrizes expressivas cotidianas, como se o corpo fosse transformado, por meio deste trabalho, em uma tela em branco para uma nova pintura.

As formas de treinamento que buscam potencializar a expressividade corporal do ator variam de um coletivo de trabalho para outro. Nas companhias de teatro que estamos pesquisando³ os exercícios vão do treinamento da máscara neutra, às danças tradicionais brasileiras e lutas marciais, até uma “pelada”

³ Realizamos nossa pesquisa com base na discursividade alcançada pelos atores do espetáculo *Primus*, da Boa Companhia, de Campinas, e dos atores e atrizes de *Prometheus - A tragédia do fogo*, da Cia Teatro Balagan, com sede na cidade de São Paulo.

futebolística, antes das apresentações públicas, para ativar os músculos, a atenção para o jogo da cena e a animalidade ancestral dos homens em disputa.⁴ Em ambas o treinamento corporal é a chave para a comunicação do ator.

Por corpo, aqui entendemos os músculos, nervos, ossos, vísceras, tudo... Inclusive a voz. Contudo, a palavra-corpo não é somente a composição destes elementos materiais. Ela é também imaginação, ideologia e fé⁵. Estes fatores abstratos,

no teatro e na vida, tornam-se concretos na ação de um falante e dão ao espectador (interlocutor) todo um contexto não expresso através da verbalização. Voloshínov⁶ nos apresenta um exemplo em que todo um diálogo é estabelecido e comunicado com uma só palavra: “Bem”. Ele descreve:

A enunciação “Bem”, tomada isoladamente, é vazia e absolutamente carente de sentido. Não obstante, esta singular conversação entre os dois, que consta de uma só palavra expressivamente entonada, é plena de sentido, de importância e está perfeitamente concluída. (...) Por mais que nos esforcemos com a parte estritamente verbal da enunciação, determinando da maneira mais fina o aspecto fonético, morfológico e sintático da palavra “Bem”, não nos aproximamos um passo sequer da compreensão do sentido global da conversação. (...) A enunciação se apoia diretamente em tudo isto: no visto conjuntamente (os flocos de neve pela janela); no sabido conjuntamente (é mês de maio), e no avaliado conjuntamente (o

⁴ O espetáculo *Primus*, cuja base dramaturgica parte do “Comunicado a uma Academia”, de Kafka, realiza em seus aquecimentos uma “pelada” de futebol. Para Verônica Fabrini, a diretora, esse aquecimento ativa o corpo material do ator e os coloca em disputa, estimulando o que há de mais primitivo e instintivo. Afinal, em *Primus*, a Boa Companhia fala, entre outras coisas, do humano e do animal, de instinto e de racionalidade.

⁵ Fé (do latim *fides*, fidelidade) é a firme opinião de que algo é verdade sem qualquer tipo de prova ou critério objetivo de verificação, pela absoluta confiança que depositamos nesta ideia ou fonte de transmissão. A fé acompanha absoluta abstinência à dúvida. Ou seja, é impossível duvidar e ter fé ao mesmo tempo. Diante dessas considerações, embora não se observe oposição entre crença e racionalidade, como muitos parecem pensar, deve-se atentar para o fato de que tal oposição é real no caso da fé, principalmente no que diz respeito às suas implicações no processo de aquisição de conhecimento, que pode ser resumida à oposição direta à dúvida e ao importante

papel que essa última desempenha na aprendizagem. (GUERIOS. 1979, p. 134)

⁶ Voloshinov foi membro ativo do Círculo de Bakhtin. Alguns estudiosos atribuem a Bakhtin a autoria de seus livros, aparecendo como autor Bakhtin/Voloshínov, entretanto como Voloshínov existiu e assinou tais livros, atribuo a autoria a ele, bem como outros estudiosos do Círculo o fazem.

inverno atrasado, o desejo de que chegue a primavera); tudo isso é abarcado pelo sentido vivo, aparece absorvido por ele, e, sem dúvida, não está expresso verbalmente, não está dito. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2011, p. 161)

Partindo do exemplo dos bakhtinianos tentaremos apresentar uma outra ilustração, com menos neve, para evidenciar a corporalidade inerente a toda palavra pronunciada por um corpo. Abaixo reproduzimos a letra da canção popular *Valsinha*, de Vinicius de Moraes e Chico Buarque de Holanda⁷:

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar.

Olhou-a de um jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar.

E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar.

E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto convidou-a pra rodar.

Então ela se fez bonita, como há muito tempo não queria ousar.

Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar.

Depois os dois deram-se os braços, como há muito tempo não se usava dar

E cheios de ternura e graça, foram para a praça e começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou

E foi tanta felicidade que toda a cidade se iluminou

E foram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos, como não se ouvia mais

Que o mundo compreendeu e o dia amanheceu em paz.

Analisemos a palavra-corpo de um certo “João”, companheiro de uma certa “Maria”. Imagine-se como o ator que interpreta João ou a atriz enquanto Maria. Leia a canção de Vinicius e Chico como uma rubrica das ações físicas dos atores. Imagine que a palavra na cena é escassa, quase não ocorre. O texto de Maria pode ser:

– *Como foi hoje?* – e ele responde:

– *Ruim igual.*

Então uma série de ações acontecem antes, durante e depois das palavras e a última ocorrência é:

– *Vamos?*

As ações e entonações dos atores darão, dependendo da qualidade da palavra-corpo, todo o contexto social, psicológico e situacional da cena. Tais entonações e ações podem transformá-la em um

⁷ In: HOLANDA, Chico Buarque de. Álbum: *Construção*. PHONOGRAM/PHILIPS, 1971.

pastelão clownesco ou em uma cena dramática e absolutamente lírica. Todo um contexto sociológico de um casal proletário pode aparecer, ou ainda, tal contexto pode ser absolutamente burguês. Para que o mundo compreenda e o dia amanheça em paz, as frases “Como foi hoje?”, “Ruim igual.” e “Vamos?” devem ser enunciadas de acordo com um contexto extraverbal muito claro para os intérpretes. É a palavra-corpo que dá sentido ao texto enunciado. É a mídia-ator que compõe todo o contexto semântico para o espectador.

A palavra-corpo é muito mais do que a materialidade física do artista, embora seja primordialmente dependente e expressa por meio desta materialidade física. É através dela que se realiza o ato de comunicar algo a alguém no teatro. As convicções, ideologias e a imaginação do ator são responsáveis por transformar a mídia-ator de matéria em manifesto. E o que isso significa? Significa que, em última instância, a obra, é muito maior do que o artista, pois converte-se em inúmeros sentidos que serão usufruídos por receptores diversos de maneiras incontáveis. Devido a esta

dimensão alcançada pela obra de arte e ao fato de que o ator é o principal vetor da obra, grande é a preocupação de diversos pesquisadores do teatro sobre a matéria do trabalho do artista sobre si. Há que se ter comprometimento com a mídia (o ator como pessoa) para haver comprometimento com o sentido do evento. Essa intrínseca relação, foi muito valorizada ao longo do século XX por um grande número de artistas-pedagogos do teatro; o interesse, então, pelo diálogo corpo/mente das práticas corporais e espirituais ultrapassa as práticas conhecidas no ocidente e busca caminhos em diversas manifestações do oriente. Stanislavski, por exemplo, se envolve, neste período, com o trabalho corporal e mental propiciado pela yoga. A busca pelo aprimoramento para o artista da cena é visto de modo integral: não é possível compreender o aperfeiçoamento técnico para uma estética sem levar em consideração a preparação do agente da técnica e instaurador da manifestação estética. Assim, deflagra-se uma labuta diária de estudo e aquisição de arsenal técnico, mas tendo o etos, o caráter

peçoal, como alicerce principal para que a aplicação da técnica leve a uma enunciação realizada com a devida propriedade.

Segundo a visão do Círculo de Bakhtin: “*eu sou único e insubstituível aquilo que é realizado por mim não pode jamais ser realizado por outro.*” Entretanto é na relação com o outro que eu existo. É o que ocorre entre mim e o outro que determina como eu sinto, me alimento, escuto, respondo e realizo tudo em minha vida e em minha arte (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2010, p. 35). O que significa que o “eu” é único e plural, ou seja, significa que o meio social que me cerca me determina, bem como eu determino questões em meu meio social. De modo semelhante, Stanislavski afirma:

Fazemos viver aquilo que se oculta sob as palavras. Pomos nossos próprios pensamentos nas linhas do autor e estabelecemos as nossas próprias relações com os outros personagens da peça e com as suas condições de vida. Filtramos, através de nós, todo o material que recebemos do autor e do diretor. Elaboramos esse material, completando-o com nossa própria imaginação. (1989, p. 79)

Percebemos convergências das vozes de Bakhtin e Stanislavisk e isso

não se dá casualmente.⁸ A constituição das potencialidades do sujeito-ator se dá numa cinética dialógica com as demais subjetividades atuantes nos processos de criação, sejam sujeitos reais (atores, diretores e demais criadores) ou virtuais (autor e personagens, por exemplo). Em coerência com o Círculo: é da interação de subjetividades que nasce a expressão comum, representativa de todos os envolvidos.

Para o Círculo, toda enunciação é uma resposta. Segundo esta diretriz filosófica – exposta de modo sintético – compreender/expressar algo nunca é um ato passivo, um mero reconhecimento, mas uma réplica ativa, uma resposta, uma tomada de posição diante de um enunciado. Deste modo, tudo o que eu enuncio passa a ser uma atitude responsiva para algo que fora enunciado antes. Sempre que eu enuncio algo, este enunciado é a relação de diversos fatores ou vozes, tal relação o Círculo de Bakhtin chama de *diálogo* ou *dialogia* (Verificar em FARACO, 2010, p. 68 e 69). Bakhtin coloca em um de seus cadernos de anotações, já no fim

⁸ Craig Brandist (2012) faz um rico estudo das vozes que ressoam com e no discurso do círculo.

de sua vida, a questão das vozes que formam os discursos:

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última e não há limites para o contexto dialógico (ele se estira para o passado ilimitado e para um futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, isto é, aqueles que nasceram no diálogo dos séculos passados, não podem nunca ser estabilizados (finalizados, encerrados de uma vez por todas) – eles sempre se modificarão (serão renovados) no desenrolar subsequente e futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem qualidades imensas, ilimitadas de sentidos contextuais esquecidos, mas em determinados momentos do desenrolar posterior do diálogo eles são lembrados e receberão vigor numa forma renovada (num contexto novo). Nada está morto de maneira absoluta: todo sentido terá seu festivo retorno. (BAKHTIN, 1997, p. 170)

Por meio desta lente, podemos observar que a palavra-corpo, traz consigo uma carga de outros tempos, de outras ideologias, de contextos similares ou absolutamente díspares. As vozes são múltiplas em influências e podem dialogar de forma *heteroglóssica*, em que existe uma hierarquização das vozes, ou *polifônica*⁹, em que todas as vozes têm o mesmo peso valorativo no discurso.

⁹ Sobre polifonia e heteroglossia verificar em FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo – As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. SP: Parábola, 2010, p.78 e 79

Segundo o ponto de vista assumido pela presente pesquisa o discurso do ator, palavra-corpo, é constituído, no diálogo de quatro grandes vozes: “corpo-matéria”, “corpo-imaginário”, “corpo-ideológico” e “corpo-fé”. O corpo-matéria explica-se por si, trata-se do barro de que somos feitos. Tal barro é de fundamental importância na comunicação do enunciado no teatro. É o corpo que faz o teatro. O corpo é a célula da arte, a célula de todas as relações humanas, por mais que se dicotomize e se priorize o “espírito” em detrimento da “matéria”. É o corpo quem pinta, quem toca, quem compõe uma sinfonia e, nesta lógica, toda a atividade humana é corporal.

Corpo-imaginário, corpo-ideológico e corpo-fé, são as vozes invisíveis que se processam e são transformadas e representadas pelo corpo-matéria. Constituem o sopro de vida da palavra-corpo. Tanto quanto o corpo-matéria necessita ser estimulado, também estes três corpos, devem ser aquecidos e ativados na condução de um trabalho criativo. A imaginação liga-se diretamente com os sentidos, principalmente o da visão.

Imaginação é a capacidade mental que permite a representação de objetos. É ela quem coloca o ator no ambiente do “como se” e tem ligação direta com a alteridade. Por meio do corpo-imaginário o ator coloca-se em situação, em representação. O corpo-imaginário ocuparia o papel da secundidade, de acordo com as matrizes do pensamento e da linguagem, conforme exposto acima.

O corpo-ideológico tem estreito laço com o signo, com o verbo. Em termos de matriz, essa voz ocuparia o papel de terceiridade. É uma voz que depende da materialidade para existir, mas a ideologia, aqui, carrega um caráter específico: o caráter de signo. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Voloshinov coloca o produto ideológico como algo que faz parte de uma realidade, (natural ou social) como qualquer corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo fora de si mesmo (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2010). O corpo-ideológico, aqui, constitui a influência das relações sociais do ator,

a influência da Cultura em que o indivíduo está inserido e a influência teórica que compõe as referências do artista. Tais influências aparecem no corpo-matéria, configurando-o como signo ideológico.

A voz mais abstrata talvez seja a do corpo-fé. A etimologia da palavra fé, é coberta de uma espessa camada de preconceitos. Guimarães Rosa dizia que o trabalho do escritor é livrar as palavras deste cimento e restaurá-las a sua condição primeira. Quero olhar para a palavra fé deste modo: como uma palavra nua, limpa, nova. Etimologicamente esta palavra de origem latina, já explicada neste trabalho, pode ser lida como a voz que compõe as convicções do artista. Esta voz compõe todo o limite do que é indubitável ao ser humano ator. O corpo-fé é o arco reflexo do ator, é o que move o impulso, o não saber consciente, é o que conecta o ator a sua ancestralidade, a sua animalidade. O corpo-fé tem relação direta com o que Santaella (2005) chama de primeiridade ou mônada. O corpo-fé é o “ai de mim” trágico, é a respiração que alcança uma emoção determinada no exercício laboratorial, é o insight, é o instante ínfimo do jorro do

inconsciente do artista que Stanislavski dizia ser o desbravador de novas possibilidades cênicas.

Compor uma palavra-corpo é equacionar no corpo-matéria, repleto de possibilidades expressivas fruto do treinamento contínuo, as vozes da imaginação, da ideologia e da fé. Entretanto, o diálogo destas vozes pode ocorrer de forma heteroglóssica ou polifônica. Trataremos primeiro dos diálogos heteroglóssicos das vozes que compõem a palavra-corpo. Neste modo de diálogo quando ocorre a supremacia da técnica o espaço para o não-saber, para a fé, é menor. Ocorre, na teatralidade resultante deste diálogo, uma valorização da determinação da partitura física no instante do encontro com o receptor. Em outros diálogos mais abertos às possibilidades de estímulo do jogo, em que o grau de determinação prévia é menor, ocorre a valorização do corpo-imaginário. Há ainda aquelas teatralidades em que o diálogo é mais didático, em que os conteúdos ideológicos precisam ser comunicados de forma clara e direta, nestes, a voz do corpo-ideológico é mais ouvida.

Não existe um diálogo melhor ou pior, existe uma escolha.

Algumas vezes esta escolha de linguagem é restringida pela deficiência técnica do artista, pelo pouco material de apoio teórico ou, ainda, pela pouca experiência de vida. Alguns atores fazem opções um tanto ingênuas na leitura de seus personagens, talvez por lhes faltar malícia ao encarar os signos. Muitos diretores acreditam que, atores muito jovens só deveriam passar por um processo de aquisição de material técnico e de vida. O tempo de colheita de um ator é importantíssimo. Para organizar material, há que se ter material.

Muitas são as teatralidades e muitas as formas de combinação possíveis na composição da palavra-corpo. Compor uma palavra-corpo polifônica, na qual as vozes têm a mesma potência, há que ser um exercício muito árduo cujo produto conduz, artista e público, a uma experiência reveladora. Este não há de ser um trabalho de poucos meses. Há que se empenhar muito o ator que a enuncia. Dosar e transformar tantas vozes em equipotentes é dominar a

racionalidade e o instinto por meio de um corpo bem treinado e uma mente tranquila. Talvez venha daí o encantamento gerado pelo trabalho de muitos atores maduros e preocupados, em que a palavra-corpo é mais recorrentemente polifônica. O tempo e a experiência do vivido de forma plena tendem a acalmar as vozes que compõem o discurso do artista. A polifonia faz transcender a técnica, sem perde-la, e liberta o corpo de hierarquias. Permite o livre trânsito da técnica através do corpo. É como se não houvesse mais a necessidade de impor uma ideologia, tampouco a necessidade da virtuosidade física: quando a palavra-corpo é polifônica, o ator simplesmente está. Vive o tempo presente.

O tempo e o vivido têm forte relação com o exercício de emissão de uma palavra-corpo polifônica. Acreditamos que o convívio prolongado do ator com a cena e consigo, tenha o poder de poucas outras forças de conduzir a palavra-corpo à polifonia. Este fenômeno pode, sem dúvida, ocorrer com o jovem, todavia é mais recorrente em atores maduros com interesse pela ética do trabalho contínuo. Desta relação entre

o artista e o tempo nem deveríamos ousar falar, já que a verve da canção popular de Chico Buarque deu ao mundo uma possibilidade muito mais lírica de exposição deste tema. Não por acaso, o nome da canção é *O Tempo e o Artista*¹⁰. Despedimo-nos, desta forma, com ela... A canção.

Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela

Modelando o artista ao seu feitio
O tempo, com seu lápis impreciso
Põe-lhe rugas ao redor da boca
Como contrapesos de um sorriso

Já vestindo a pele do artista
O tempo arrebatá-lhe a garganta
O velho cantor subindo ao palco
Apenas abre a voz, e o tempo canta

Dança o tempo sem cessar, montando
O dorso do exausto bailarino
Trêmulo, o ator recita um drama
Que ainda está por ser escrito

No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória
E o artista, o infinito

Artigo recebido em: 30/04/2013

Aprovado em: 15/06/2013

¹⁰ In: HOLANDA, Chico Buarque. Álbum: *Paratodos*. SONY/RCA, 1993.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. SP: Hucitec, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. SP: Martins Fontes, 2010b.
- BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do Ato Responsável*. SP: Pedro e João, 2010c.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. SP: Forense, 2010d.
- BAKHTIN, Mikhail. *Notas de Caderno – 1943-1963. De los borradores, in: Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOSHINOV, Valentin). *Marxismo e filosofia da linguagem*. SP: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOSHINOV, Valentin). *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*, SP: Pedro & João, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOSHINOV, Valentin). *O Freudismo, um esboço crítico*, SP: Perspectiva, 2004.
- BRANDIST, C. *Representando o Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Ed. Contexto, 2012.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*, SP: Parábola, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *El Cuerpo Utopico: Las heterotopias*. Buenos Aires: Ed Nueva Vision Argentina, 2010.
- GUERIOS, Rosário Farani Mansur. *Dicionário de etimologias da língua portuguesa*. Curitiba: Companhia Editora Nacional: Editora da Universidade Federal do Parana, 1979.
- MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The medium is the MESSAGE – An Inventory of Effects*. Corte Madera: Gingko Press, 2001.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. (Volume 1)
- SANTAELLA, L. *Matrizes da Linguagem e Pensamento – Sonora/ Visual/ Verbal*. SP: Iluminuras, 2005.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. RJ: Civilização Brasileira, 1989.