

O ator e o texto dramático: desafios do teatro livre

Diniz, Liana Ferraz

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Diniz, L. F. (2015). O ator e o texto dramático: desafios do teatro livre. *Revista Desafios*, 1(2), 58-68. <https://doi.org/10.20873/uft.2359-3652.2015v1n2p58>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC Licence (Attribution-NonCommercial). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

O ATOR E O TEXTO DRAMÁTICO: DESAFIOS DO TEATRO LIVRE

THE ACTOR AND THE DRAMATICAL TEXT: CHALLENGES OF FREE THEATER

Liana Ferraz Diniz

Escola Superior de Artes Célia Helena

RESUMO

O presente artigo reflete sobre a manipulação que o ator executa no texto dramático como uma possibilidade de resgate do uso do texto no contexto da contemporaneidade. Os experimentos no teatro pós-dramático podem ter o texto como mais um material estimulante e não conferir ao drama papel central. A atitude do ator de fazer contato com as palavras a fim de revelar o sentido para além do discurso é fundamental para que o texto encontre uma função coerente com todos os outros elementos da obra teatral.

Palavras-chave: Ator; Texto; Teatro pós-dramático.

ABSTRACT

This article reflects about the handling that the actor performs on the dramatic text as a chance to rescue the use of text in the contemporary context. Experiments in postdramatic theater can have text as a stimulating material and not confer on drama a central role. The attitude of the actor of making contact with the words in order to reveal the meaning beyond the speech is essential to find a text function in line with all other elements of the play.

Keywords: Actor; Text; Posdramatic theater.

Recebido em 15/09/2014. Aceito em 12/03/2015. Publicado em 03/07/2015.

INTRODUÇÃO

O final do século XIX foi marcado por uma grande transformação no teatro, pois foi o fim de um período de florescimento do teatro dramático. Foi este o momento de maior liberdade de trabalho para o ator que passou de um executor a um criador, tendo como recurso expressivo todas as suas potencialidades corporais e não somente a capacidade de bem dizer um texto e comunicar, desta forma, uma história. A liberdade que foi concedida a partir deste momento foi fundamental para todo o desenrolar da linguagem cênica em constante transformação.

No teatro dramático, realizado predominantemente até então, a realidade humana era representada através de diálogos cênicos. Como apresenta Lehmann em “Teatro pós-dramático”:

Ao longo do século predominou no teatro europeu um paradigma que contrasta claramente com tradições teatrais extra-europeias. Enquanto, por

exemplo, o teatro kathakali indiano ou o teatro nô japonês são estruturados de maneira inteiramente diferente e constituídos essencialmente por dança, coro e música articuladas em evoluções cerimoniais altamente estilizadas, textos narrativos e líricos, o teatro europeu se pautou pela presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa (LEHMANN, 2007, p.25).

Em um segundo momento, o drama entra em crise causando um abalo nas formas textuais do diálogo e um ceticismo quanto à compatibilidade entre drama e teatro. Esta foi uma fase de muitas experimentações buscando novas formas de expressões artísticas que independem do drama. Foi também a partir desta crise do texto que o teatro experimentou a possibilidade de se utilizar de diversos materiais, não só os textos dramáticos, como estímulos para criação cênica. Esta nova forma de teatro recebe o nome de “pós-dramático”, termo elaborado por Lehmann

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo após a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como expectativa de grande parte de seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia (LEHMANN, 2007, p. 33).

Neste momento, houve um reconhecimento de uma prática artística pautada basicamente no drama e uma negação dessa prática. A isso se refere o prefixo “pós”: algo que vislumbra novas possibilidades a partir da constatação de um paradigma. Como aponta Lehmann (2007, p. 34), “a arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores”.

Deste modo, o texto no teatro passou a ser visto como uma estrutura falida que era preciso superar para fazer surgir um novo teatro, onde a lacuna deixada pela ausência do texto dramático podia ser vista como espaço para experimentar mais profundamente a fisicalidade da cena teatral. Isto porque, na ideia dos encenadores, era o texto a causa maior da subordinação teatral à literatura e à psicologização da personagem. A palavra era vista como um canal de comunicação direta com o intelecto e sendo ela mesma forma definitiva de algo, só seria comunicadora de formas exteriores. A comunicação com o emocional do público se daria a partir da dança, da música e dos elementos espaciais.

A palavra tem conotação de finalização de algo. Pegar a palavra do outro e partir dela para a criação pode soar como um atalho no percurso criativo do ator. Houve um desenvolvimento de um pensamento por parte de quem escreveu tais palavras, sejam elas constituintes de um texto dramático ou não, e este pensamento foi selecionado e codificado, dando origem ao texto escrito. O ator, a partir do momento em que viu seu trabalho como parte fundamental no processo de criação da peça, experimenta a necessidade de acessar os pensamentos anteriores ao texto. Ele precisará investigar no texto e nele mesmo, mecanismos que permitam dar à palavra a fluidez do pensamento que a gerou e não a rigidez do papel.

Nesta descoberta não é raro percebermos o ator abandonando a palavra e buscando formas corporais que correspondam ao significado e ao sentido da palavra. Por ser, em primeira instância, de leitura mais ampla, a linguagem corporal parece dar mais conta das entrelinhas dos textos, das fissuras dos sentimentos das personagens.

A palavra sempre parece ser a parte mais carrancuda do processo, como uma senhora exigente e dominadora, dita regras e decide percursos. Isto por que é realmente preciso uma dose de solenidade com a palavra. É exigido do ator que ele possa entender o que está sendo transmitido naquele texto e isto deve ser, em primeira instância, um entendimento gramatical mesmo. Há uma necessidade de compreensão de regras como acentuação, pontuação, funções sintáticas e etc. A compreensão da palavra e, posteriormente do texto, possui de fato um aspecto “careta”. Porém, dado esse primeiro passo, a palavra torna-se apenas um veículo de ideias, de pensamentos, sentimentos e imagens. É preciso então, deixar a senhora carrancuda de lado e dar à palavra frescor juvenil.

O retorno à palavra após esta viagem por outras formas de significação que não as do código gráfico, pode ser muito enriquecedor para a construção da cena por inserir mais um teor de complexidade àquela obra representativa do humano. O temor de que o contato com o texto traga de volta as condições estruturantes que o pós-dramático deixou para trás, é infundado. O texto contém em si infinitas possibilidades de desdobramento que podem ser constituintes da obra artística sem que com isso esteja infringindo alguma regra do “novo teatro”, aliás, um dos aspectos fundamentais do teatro pós-dramático é a flexibilidade de regras e convenções.

Trata-se aqui de teatro especialmente arriscado, porque rompe com muitas convenções. Os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação. As

imagens não são ilustrações de uma fábula. Há ainda o obscurecimento das fronteiras entre os gêneros (...) Resulta disso uma paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas (LEHMANN, 2007, p. 38).

O ator, situado neste momento histórico em que as bases do teatro estão balançadas, pode arriscar um retorno a qualquer texto, dramático ou não, para que o olhar sobre as palavras desse texto seja diferente da época áurea do teatro dramático que, irreversivelmente, já passou. O texto não é mais soberano, ditador de regras e condutas. Aliás, o texto em si nunca foi. A atitude dos artistas do teatro em relação ao texto é que configuram ou não o caráter arbitrário desse material na obra de arte. Ele é apenas mais um material, mas para que seja descoberto, precisa ser lido.

Se na crise do teatro dramático, no final do século XIX, a decadência do texto significou a decadência da palavra e uma relação direta entre “novo teatro” e teatro desprovido de palavras; e isso fez com que as experimentações girassem em torno da expressão corporal sem incorporação de palavras, hoje já não são tão claras estas barreiras.

O teatro está em busca de novos meios de existir e comunicar com um mundo absolutamente sem tempo e espaço definidos em termos de período cultural. Muitas manifestações das mais diversas linguagens convivem na cena teatral contemporânea. Não há mais como afirmar que algo faz parte do passado e que, portanto, podemos ousar uma proposta vanguardista que consista simplesmente na supressão de algum elemento compositor da cena. O passado em si pode vir à tona como a vanguarda. Não é mais inovador privar o ator da palavra e do texto e fazer com que isto seja o elemento diferenciador de sua obra. As experimentações estão transitando por todos os recursos possíveis e as potencialidades de inovação podem vir de qualquer lugar, pois estas não dependem mais de quebrar uma regra estabelecida pela tradição.

É interessante perceber também que mesmo os utopistas mais radicais não acusam a palavra como elemento responsável pela literalização do teatro e supremacia do texto. A acusação gira em torno da palavra imposta. Uma palavra que surge para resolver a questão da comunicação de forma direta e simplista. No caso da palavra que brota do corpo, que propõe voz como parte do movimento e da ação (interna e externa), esta é bem vinda e deve ser também foco de treinamento e experimentações para aprimoramento do ator. O entendimento que foi feito a partir da crise do drama foi, podemos assim dizer, injusto, pois

fez com que a palavra e a voz fossem estigmatizadas como símbolos de um teatro ultrapassado, quando um olhar mais atento perceberia que todo esse ranço dos vanguardistas era em relação à palavra como solução única para a comunicação teatral, priorizando o material dramático em detrimento de explorações do movimento cênico e da fisicalidade.

Artaud, com todo seu típico entusiasmo, denunciava o uso da palavra amarrada a um significado, voltada somente à função comunicativa ressaltando a necessidade de buscar na palavra o que existe fora e antes. Ele era um grande defensor da palavra poética, ou seja, da palavra que remete a um significado, porém o subverte, o dá tempo e espaço reais. A palavra emergindo da experiência.

Sobre isto, algumas palavras de Cassiano Quilici, extraídas de seu livro “Artaud. Teatro e Ritual”:

Numa primeira instância, a experiência é vivida como sofrimento, dor, “submersão central da alma”, do qual se busca fugir. A linha de fuga dessa condição aponta para a conquista de um intelecto que não congele a experiência em conceitos, mas que permita alguma forma de apreensão transformadora do próprio sofrimento. Nesse caminho, emerge uma “linguagem-sintoma”, de caráter indicial que tenta aludir o mais diretamente possível à experiência tornando-se uma espécie de rastro do vivido. Ao mesmo tempo existe a consciência de que o vivido já se foi, furtando-se indefinidamente à delimitação da linguagem. Artaud mantém-se no centro deste paradoxo, evitando de modo heroico qualquer queda na sedução da forma e da “literatura” (...) A ênfase de Artaud recai sempre na afirmação de que a palavra não deve se enraizar numa planificação, numa intenção pré-concebida, “literária” de se fazer ficção. Ela deverá resultar do mergulho num caos, palavra quebrada e fragmentária que apreende um mundo ainda informe, em que convivem as forças embrionárias e a destruição. (...) É a partir de uma determinada experiência do real, na qual o mundo mental adquire um estatuto de realidade, que o processo de produção da palavra se dará. Uma palavra que ainda não é conceito, “palavra sintoma”, que tangencia o “corpo”, como realidade ainda não codificada (QUILICI, 2004, p. 81 e 84).

O SILÊNCIO COMO POSSIBILIDADE DE RESIGNIFICAÇÃO DA PALAVRA

Quando um ator se depara com um texto está entrando em contato com um código gráfico que foi designado pela sociedade para representá-la, pois a cultura da escrita impõe uma passagem do som ao texto quando considera que tal som é merecedor de uma

“proteção” contra acidentes e desvios, perdas comuns à comunicação oral. Portanto, a obra escrita possui um forte caráter de acabamento, de fechamento. Ela é finita em si mesma.

No entanto, este fechamento não impede a realização de uma criação cênica a partir de um texto. Em sua nova condição teatral, o texto passa a uma zona desconhecida, com relações diferentes ao esquema previamente proposto.

Entendendo a palavra como “sintoma” (conforme apontado na citação acima), o ator encontra no texto a possibilidade de liberar uma obra de arte que, presa ao papel, vigora como código sintético do mundo. Porém, o ator não está preso ao papel. As imagens em preto e branco, chapadas à página, têm a possibilidade de dar um passeio pelo mundo no tempo presente. Elas enfeitam-se e vestem cores, perfumam-se e sentem fome, sede, amor, dor e desfilam pela curta passarela do agora, espaço da experiência. Enquanto isto, aquele ator, conduz as imagens por uma rédea não muito presa, mas não muito solta, como um pintor que observa sua obra com pincel e tintas nas mãos.

O ator deve experimentar (faz parte de seu ofício, sua função) uma maneira de dizer o texto que não se limite à sua audibilidade, mas que incorpore ao discurso lógico um discurso sonoro/sensorial.

Colher a palavra de onde ela brota é buscá-la no campo do silêncio. E lidar com o silêncio em cena é um grande desafio.

A nossa sociedade destinou para o silêncio um lugar de inferioridade. O sujeito que está quieto torna-se um incômodo. É necessário que estejamos sempre falando para podermos ser aceitos e participarmos da comunidade humana. No entanto, estar quieto não quer dizer que não exista no sujeito um movimento. É o movimento do pensamento, da contemplação, em suma, o movimento dos sentidos. Mas por ser desorganizado, subjetivo e não domesticado, precisa ser transformado rapidamente em discurso, precisa ser visível e passível de comunicação. Mesmo sem saber ao certo, o homem se põe a falar sobre o que vê, o que sente, o que acha e vai perdendo aos poucos sua preciosa ligação com o silêncio, com o “real da significação”¹

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Esse gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente (ORLANDI, 2007, p. 28).

¹ Termo utilizado por Eni Orlandi em “As formas do silêncio: no movimento dos sentidos”, Campinas/SP, Editora da Unicamp, 2007.

Pode parecer um contra-senso abordar o silêncio quando estou tratando do texto e da palavra como materiais estimulantes. Porém, é no silêncio que o sentido está plenamente, o discurso direciona o sentido e, portanto, o retém (já que direcionar só é possível se você decide seguir um caminho e abandonar todos os outros).

O contato com o texto deve passar pelo contato com o silêncio. O silêncio que fundou aquelas palavras e o silêncio que ressoa delas na contemplação ativa da imagem que é gerada. O texto é estímulo, não é resposta, nem solução. Perceber isso é uma atitude pós-dramática por parte do ator e pode conferir ao drama novas possibilidades de existência no mundo contemporâneo. O texto é um canal de comunicação com o mundo silencioso das imagens. Colheremos estas imagens por meio das palavras, indo além delas e traremos à tona tais imagens resignificando-as na linguagem da cena. O texto colhido do silêncio está mais perto do território da palavra sintoma buscada por Artaud e mais distante da palavra discursiva e arbitrária.

Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante. O real da significação é o silêncio. E como nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso. O homem está “condenado” a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à interpretação: tudo tem que fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico (ORLANDI, 2007, p. 27).

É recorrente a ideia de que todo o sentido pode e deve falar, ou seja, para que lhe seja atribuído qualquer valor, é necessário que tal sentido esteja reduzido ao discurso. “O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre as tramas das falas.” (ORLANDI, p.29 e 30)

A palavra pode ser libertadora na medida em que permite a comunicação, permite o encontro, porém pode aprisionar se pensarmos que aquelas palavras delimitaram um espaço de significação em torno de si ao contrário das imagens que mantêm a abertura infinita de sentidos, pois as imagens falam através do silêncio. Se o ator em cena percebe e pratica a colheita das imagens que estão naquelas palavras para depois romper o silêncio com essas mesmas palavras (transformadas, porém) estará ampliando as possibilidades de sentido da

comunicação oral; estará poetizando o discurso e, portanto, deslocando o foco do texto para outros elementos compositores da cena, elementos em diálogo com o texto, mas não subordinados a ele.

O texto contém em si todas essas brechas do silêncio. Todo texto nasce dessa imensidão silenciosa das imagens, porém, não cabe ao próprio texto desvendar-se em paisagens simbólicas; cabe ao ator que o manipula.

Os produtos da escrita são como os da pintura. Interroguem os quadros; eles responderão por um majestoso silêncio. Interroguem os livros; eles sempre darão a mesma resposta. Vocês podem acreditar, ao escutá-los, que eles são muito sábios. Mas, uma vez escrito, um discurso gira por todos os lados, mas não só dos que o compreendem como daqueles para os quais eles não foram escritos. Ele nem sabe a quem deve falar, ou com quem deve se calar. Desprezado ou atacado injustamente, ele sempre precisa de um pai que o socorra; pois ele não resiste nem ajuda a si mesmo".²

As palavras podem trazer credibilidade, mas quando são proferidas em excesso tornam-se banais. Além disto, o falante exacerbado está impossibilitado de ouvir. Ou seja, o excesso de palavras gera um discurso vazio que não pode nem mesmo ser compreendido pelo próprio falante, pois a surdez deste sujeito inclui a incapacidade de ouvir a si mesmo. E o que acontece quando vivemos em uma sociedade regida pelo excesso de discurso? Como podemos pretender comunicação se estamos em meio a falantes exacerbados e totalmente surdos? É no refúgio do silêncio, lá onde nascem as palavras, que podemos tentar uma comunicação no campo do simbólico. E a arte tem como compromisso deslocar-se desta esquizofrenia do discurso e reinventar as formas de comunicação. Reinventar a relação com a palavra, com o texto e conseqüentemente, com a voz que os conduz.

A arte, ciente das limitações da linguagem, encontra no silêncio a potencialidade significativa que vai além das palavras. É no silêncio que a arte refugia-se tanto para ritualizar o fazer artístico quanto para estar aberta às infinitas possibilidades dos sentidos. Estar em silêncio e produzir silêncio. Duas grandes fases da criação. Seja qual for a “temática” (na falta de uma palavra melhor), qualquer processo de criação envolve um momento de silêncio. É neste silêncio que o artista pode conectar-se ao mundo, ouvi-lo e entender quais são as coisas pulsantes que naquele momento são capazes de movê-lo rumo à ação corporal e vocal. É preciso estar em silêncio para ouvir o texto. Não para obedecê-lo,

² Citação de Sócrates em Fedros. Trecho retirado de texto escrito para palestra do Prof. Roberto Romano no ciclo de palestras “O silêncio em cena”, realizado em Setembro de 2009 pelo Instituto de Artes/UNICAMP.

mas para que ele atravesse o ator com suas imagens. Não se trata de um retorno à soberania do drama, pelo contrário, a busca pelo silêncio fundante das palavras escritas no drama as relativiza e as põe em jogo.

A outra grande fase é a fase de provocar silêncio. Obviamente não estou tratando aqui da polidez sisuda e muitas vezes arbitrária que rege o silêncio da plateia diante da apresentação cênica. Embora este tal silêncio polido faça também parte dos significados do silêncio e seja, muitas vezes, elemento constituinte da obra. Mas, enfim, o silêncio do qual trato neste exato momento (melhor não estabelecer metas em médio prazo neste assunto tão emaranhado) é do silêncio estarrecedor que espanta o público quando este se encontra diante de uma grande obra artística. O silêncio que pode ser muito barulhento e caótico, o silêncio que pode ser som, voz, ruído da vida que ressoa. Todo silêncio em arte é uma composição. Uma composição bem sucedida. Uma tentativa de contato com o divino, com a natureza, com as emoções genuínas, silêncios eficazes, canais de comunicação com o que nos é vital. Se a palavra vem como uma parte deste canal, ela é vibrante e muito bem vinda, se ela vem para interromper o fluxo da comunicação, ela deve ser retrabalhada.

No entanto, a radicalização na busca por outros meios de comunicação que não a palavra, ou ainda, a busca pelo silêncio infinitamente significativo gerou uma maneira de fazer teatro que tem mais a ver com a ideia do silêncio do que com o silêncio em si.

Quando o silêncio acontece não podemos duvidar e não esquecemos com facilidade. O primeiro contato com uma obra de arte estrondosa, a tristeza da despedida, a morte, o nascimento ou, às vezes, viramos nós mesmos portadores do silêncio e recebemos o mundo desta forma. São momentos cruciais em nossas vidas. A obra de arte parece buscar esses silêncios que permeiam a vida. Não a vida cotidiana, regrada pelo discurso e pelas convenções da linguagem, mas pelas passagens do homem pela vivência da experiência. Em seu artigo “Teatros do Silêncio” Cassiano Sydow Quilici diz:

O próprio “hermetismo” da “cena contemporânea” pode ser visto como expressão do interesse artístico em se trabalhar nas bordas da linguagem. A fuga da comunicação direta e da compreensão fácil se justificaria na medida em que os signos predominantes na vida social estariam irreversivelmente contaminados pelos clichês e pela banalização (QUILICI, 2005, p. 69).

Neste mesmo artigo, Cassiano cita vários exemplos de abordagens do silêncio no teatro. Ele passa por Tchecov e discute a emergência de uma nova maneira de escrever um texto teatral, uma maneira onde existem espaços entre a ação dramática e os

diálogos, estes se tornam menos vigorosos, dando margem a um sentimento de tédio ligado à solidão existencial de cada personagem.

O silêncio tem nesse caso um sentido meramente negativo, de abafamento, subsistindo a pressão de algo reprimido que quer vir à tona. Neste sentido, a encenação cumprirá uma função complementar à da dramaturgia, construindo os sinais e indícios daquilo que foi retirado das falas. (...) As falas são permeadas de “auto-análises resignadas”, ditas numa situação coletiva, mas sem figurar propriamente um diálogo. São “quase monólogos” que se justapõem, fortalecendo a impressão de uma solidão essencial, vivida melancolicamente. Na tentativa de compreenderem sua própria situação, as personagens não vão até as últimas consequências, apegando-se, ao invés disso, a projetos vagos e nostálgicos. A impotência dos discursos torna o “não-dito” particularmente relevante. As personagens falam, mas tornam-se pequenas diante do tempo da história que não acompanham e do tempo da natureza que as faz envelhecer (QUILICI, 2005, p. 71).

Para dar conta destes respiros surgidos em meio aos diálogos, existem transformações também na maneira de interpretar. Stanislavski, por exemplo, propõe o recurso do “subtexto” numa tentativa de preencher o ator de imagens e fazer com estas imagens vazem naquele silêncio proposto pelo texto. Por outro lado, não foi só no sentido de reforçar o abafamento do discurso e a repressão humana que o teatro passou a experimentar abordagens “silenciosas” para a cena. Percebendo a fragilidade do discurso e suas limitações, o teatro tenta dar conta de alcançar uma comunicação que vá além da verbal. O corpo cênico deve dizer, deve dar conta das significações que não são do âmbito do discurso, mesmo quando está discursando. Neste sentido, o corpo, os gestos, movimentos e a voz do ator estão em um território silencioso, o território das imagens. Mesmo que resultem em som.

A condição necessária para o surgimento da poesia é este convívio com o vazio que permeia a linguagem e o pensamento. (...) Quando Artaud menciona aqui um “estado anterior à linguagem” não está propondo exatamente uma regressão a uma forma de consciência “pré-lingüística”, mas a sustentação de um “recuo” em relação à linguagem, um desprendimento interior em relação às palavras e aos pensamentos. Os espaços silenciosos, experiências ainda não codificadas, manchas de consciência, que emergem nas frestas e nas fissuras da linguagem, são assim valorizados. É a partir dessa experiência que se “escolhe” a linguagem, ou seja, a linguagem germinará desse vazio (QUILICI, 2005, p. 72).

A partir das imagens, o sentido permanece no silêncio, ou seja, continua em sua forma não domesticada. Uma palavra que brota de imagens silenciosas, não aprisiona o sentido, mas o amplia.

REFERÊNCIAS

LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ORLANDI, Eni, *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

QUILICI, Cassiano Sydow – *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*, São Paulo: Annablume, 2004.

Liana Ferraz Diniz

Professora da Graduação e Coordenadora do Curso de Pós Graduação em Interpretação para Musical da Escola Superior de Artes Célia Helena. Pós-Doutorado em andamento na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP e bacharel em Artes da Cena pela mesma Instituição. Realizou durante a graduação dois trabalhos de Iniciação Científica, sendo um deles premiado como melhor trabalho de IC do Instituto de Artes do ano de 2008. Em 2009 ingressou no Programa de Pós Graduação para cursar o Mestrado em Artes e em 2010 obteve passagem para o Doutorado Direto. Durante o período de Pós Graduação, realizou estágios docentes, publicou artigos e manteve seu trabalho com o grupo Estação Teatro onde atuou como atriz e dramaturga. Realiza oficinas teatrais em diversas cidades por meio de instituições tais como Prefeituras, SESC e Oficinas Culturais.

E-mail: lianaferraz@gmail.com

Endereço: Avenida: São Gabriel, 462 - Itaim Bibi - São Paulo - SP