



O CORPO NO TEATRO: REFLEXÕES BAKHTINIANAS A PARTIR DE PROTOCOLOS TEATRAIS VERBO-VISUAIS

Jean Carlos Gonçalves(UFPR)

RESUMO: Neste artigo discuto alguns resultados de uma pesquisa realizada como estágio pós-doutoral, que teve como objetivo principal compreender a prática teatral universitária a partir de protocolos de aula realizados sob a condição da dimensão verbo-visual. Os protocolos teatrais verbo-visuais foram analisados pela perspectiva bakhtiniana. Compõem este artigo aqueles que permitem um olhar para os sentidos de corpo na aula de teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Verbo-visual, corpo no teatro, Círculo de Bakhtin

THE BODY IN THE THEATER: BAKHTINIAN REFLECTIONS FROM PROTOCOLS THEATRICAL VERBAL-VISUAL

ABSTRACT: In this article I discuss some results of a research made as a post-doctor trainee, that had as main aim comprehend the university theatrical practice from class protocols performed under a condition of verb-visual dimension. The theatrical verb-visual protocols were analysed by the bakhtinian perspective. Composing this article the ones that allow a look to the body meanings on a theater class.

KEYWORDS: Verb-visual, body on theater, Bakhtin Circle

O pensamento criativo não é retilíneo, unívoco, pré-visível. É o objeto de uma ciência labiríntica. Falo de uma ciência labiríntica para definir a estratégia de exploração que começa pelo que é previsível para se confrontar com o que é imprevisível.

(Eugenio Barba, 2010)

Apresentação

Esse estudo põe em diálogo a prática teatral universitária e os estudos de linguagem, ao propor uma análise bakhtiniana de protocolos teatrais verbo-visuais.

A efemeridade do teatro está tanto na prática, no treinamento de atores, que se for documentado já não é mais o momento único da prática; quanto na própria execução de espetáculos, que aos fins de temporada, ganham lugar como arte teatral apenas na memória dos espectadores que os presenciaram, pois as tecnologias de preservação da imagem não dão conta de captar o ato teatral irrepetível. Desse modo, investigar o que tem a linguagem a contribuir para o teatro é, então, uma rica experiência dialógica em tempos contemporâneos.

Meu interesse nesse projeto vincula-se a outros interesses de pesquisa que vêm acompanhando minha trajetória acadêmica. O primeiro deles é olhar para a arte em contextos de formação. Não pretendo investigar o teatro profissional, e sim o teatro feito por estudantes, o que aproxima o trabalho do campo da educação. O foco de estudo também não é o espetáculo de teatro enquanto espetáculo apresentado, e sim os processos criativos que constituem a prática teatral. Do mesmo modo, não pretendo estudar a visualidade como arte isolada, e sim a partir da dimensão verbo-visual, que provoca ainda, outra hibridização: das artes visuais com a linguagem verbal. O segundo interesse é pela esfera universitária, um espaço de formação com suas peculiaridades, com seus sujeitos, e no qual a prática teatral configura-se como disciplina/matéria, ou pelo menos, dentro de uma disciplina/matéria de um curso superior.

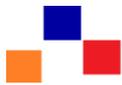


O objetivo geral desta pesquisa é analisar a produção de sentidos sobre a prática teatral universitária, sob a ótica da dimensão verbo-visual. Um dos objetivos específicos, foco deste artigo, é refletir sobre os sentidos de corpo no teatro, apresentados pela perspectiva verbo-visual nos protocolos que compõem a pesquisa. O artigo é dividido em três partes, a saber: *Esfera e metodologia*, *Dimensão verbo-visual* e *Produção de Sentidos*, além desta breve apresentação e das considerações finais. Os resultados aqui apresentados integram o projeto *Teatro e Bakhtin em diálogo: dimensão verbo-visual e produção de sentidos sobre a prática teatral na universidade*, desenvolvido como estágio pós-doutoral na área de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

1. Esfera e metodologia

A coleta de dados foi realizada no âmbito da disciplina Jogo Teatral e Improvisação I, ministrada no primeiro semestre de 2012, no Curso Superior de Produção Cênica, da Universidade Federal do Paraná. A escolha por esta disciplina deve-se ao fato de que sua carga horária de 60 horas/aula é inteiramente prática, e ela acontece no primeiro ano do curso, sendo composta, portanto, por alunos ingressantes na universidade. Além disso, há a minha afinidade com a Improvisação Teatral enquanto pesquisador, que foi já explorada por mim na ocasião de minha pesquisa de mestrado, e o interesse de realizar este trabalho com meus alunos.

As aulas de Jogo Teatral e Improvisação são realizadas com jogos e exercícios cênicos que tem como finalidade a iniciação à prática teatral, e a materialidade enunciativa resultante de tais encontros são os protocolos de aula em perspectiva verbo-visual, realizados pelos acadêmicos durante a semana posterior a cada encontro. A cada aula, três alunos ficam responsáveis pela elaboração dos protocolos, que devem ser disponibilizados a todos os integrantes da disciplina e apresentados em aula. Vale ressaltar que o foco de



formação deste curso são os produtores cênicos, o que o diferencia de um curso de formação de atores. A disciplina referida tem o objetivo de ofertar uma vivência cênica, a esses futuros produtores, de forma que eles consigam experimentar a prática teatral sem necessariamente fazer com que essa

experiência desemboque em um resultado cênico a ser apresentado publicamente.

Em semestres anteriores ao da pesquisa, os protocolos começaram a surgir por meio de diferentes gêneros discursivos, como cartas, reportagens, fotos, desenhos, charges, músicas, palavras cruzadas, vídeos e outras manifestações. Esse arsenal de possibilidades de registro da prática teatral começou a chamar minha atenção, pela inovação a que os acadêmicos se propunham, pois começavam a abandonar os modelos de relatório escrito, para mergulhar em outras dimensões enunciativas, no intuito de expressar de diferentes formas os sentidos do encontro teatral para cada acadêmico. Dessa forma, foi inevitável pensar em uma investigação científica que pudesse refletir sobre o teatro a partir da linguagem.

A escolha de um semestre em curso, e não um dos anteriores, para realizar a coleta de dados está relacionada ao imprevisto como recorrente de uma disciplina prática. O surpreender-se, o alterar-se com relação aos dados, é amplamente significativo em uma perspectiva bakhtiniana, pois ao assumir o instante como propulsor do ato enunciativo, coloco-me no lugar de quem quer também surpreender-se. Seria também interessante olhar para os dados resultantes dos dois semestres anteriores, nos quais a disciplina foi ministrada por mim, mas as condições de produção do discurso seriam outras, e os sujeitos não saberiam que seus trabalhos fazem parte de uma pesquisa acadêmica.

A escrita de protocolos como registro materializado das aulas de improvisação teatral, constitui-se em prática recorrente no campo da formação universitária em teatro. Ingrid Koudela, precursora da inserção dos protocolos



no ensino de teatro no Brasil, defende a confecção dos mesmos como registros das atividades do dia (KOUDELA, 2006). Os protocolos devem conter o que os alunos têm a dizer sobre a aula. Os protocolos fazem referência sempre à última sessão de trabalho e são apresentados pelo(s) seu(s) autor(es) no início de cada novo encontro, se constituindo também como instrumento de avaliação e acompanhamento do processo teatral. Quando possível, a sugestão é que seja solicitada aos alunos autores do protocolo da vez, uma cópia para

cada integrante do grupo de trabalho, para facilitar o acompanhamento simultâneo da apresentação, por todos os estudantes. No caso dessa pesquisa os protocolos não foram avaliados valorativamente. Cada acadêmico discente tinha como obrigatoriedade, apenas, a entrega do protocolo, ciente de que o mesmo não passaria por julgamentos avaliativos, nem estéticos, nem de conteúdo.

Um primeiro apontamento para a relação da confecção dos protocolos de aula pela perspectiva da dimensão verbo-visual pode ser explicitado na diversidade de materialidades que podem ser utilizadas pelos acadêmicos: “Explica-se aos estudantes que podem utilizar colagens, desenhos, fotos, imagens, adesivos, etc, na elaboração de seus protocolos” (JAPIASSU, 2001, p. 63). A expressão sobre as aulas de teatro é, portanto, uma expressão que traz verbo-visualidades em sua essência.

Como a prática teatral que analiso durante este período pós-doutoral é uma prática universitária, foi possível solicitar aos estudantes, a partir da explanação da noção de enunciado verbo-visual, que seus protocolos fossem realizados nessa perspectiva, com fins de pesquisa sobre tais materialidades. Além dos resultados apresentados nesta e em outras produções científicas, esse estudo pretende sugerir a dimensão verbo-visual como um gênero específico de protocolização das aulas de teatro, visto que a metodologia aplicada e a coleta de dados rendem ao campo das artes, possibilidade de discussão de sentidos que, em uma dimensão somente verbal não teria o

mesmo resultado, principalmente porque os sujeitos não teriam passado, também, por processos estéticos ao refletir sobre suas aulas.

Os acadêmicos tiveram liberdade para identificar os protocolos com seus nomes, por isso alguns protocolos contêm os nomes de seus autores e outros não. Como, para a análise, essa questão pode ser relevante, os nomes dos autores que se identificaram não foram apagados, pois em uma perspectiva bakhtiniana é importante considerar cada pista linguística como marca da própria enunciação.

Para organizar a análise, foi atribuído, também, a cada protocolo um nome, constituído sempre pela primeira expressão verbal que aparece no protocolo (palavra única ou primeiras palavras do protocolo), escrito em letras maiúsculas. Exemplo: protocolo EXPLORE-SE, protocolo CONHECER, protocolo PERCEBER, etc.

No caso da pesquisa aqui proposta, a dimensão verbo-visual é o centro da análise. Meu olhar enquanto pesquisador está direcionado para os enunciados verbo-visuais resultantes de cada encontro, e o diálogo com os dados se dá, portanto, nesta perspectiva, desde o convite feito aos acadêmicos para que materializem suas expressões sobre as aulas, até a análise propriamente dita. Apresento a seguir uma reflexão sobre os elementos norteadores da dimensão verbo-visual.

2. Dimensão verbo-visual

Abro esta seção adiantando ao leitor que a dimensão verbo-visual é um conceito que vem sendo desenvolvido no Brasil a partir da perspectiva bakhtiniana de estudos da linguagem (BRAIT, 2013). A relação da verbo-visualidade com a produção de sentidos sobre a prática teatral vem ganhando espaço de discussão nesta pesquisa, principalmente porque, a partir dela, proponho os protocolos teatrais verbo-visuais como gênero discursivo que apresenta possibilidades de reflexão sobre o próprio teatro.



Na perspectiva bakhtiniana, o enunciado está relacionado à esfera na qual é produzido, e é sempre um acontecimento entre no mínimo duas consciências, dois sujeitos. Sujeitos que, em relação, vivem a alteridade, intrínseca à própria vida, ao próprio ato de existir e ser no mundo.

Em Bakhtin, o ato estético se dá na fronteira entre sujeitos que se encontram, e é nos encontros que a compreensão do outro, seu acabamento provisório, é possível. Nesse jogo de relações, o enunciado se mostra passível de análise não apenas em seu aspecto verbal, passando das fronteiras da palavra escrita ou dita para uma dimensão na qual outras manifestações enunciativas são possíveis, entre elas a dimensão verbo-visual.

A dimensão verbo-visual, compreendida nesta pesquisa como enunciado concreto, implica resposta, o que lhe garante uma possibilidade de acabamento. A resposta, nesse trabalho, é o ato de pesquisa, o olhar para a

materialidade e seus sentidos. O olhar para os dados pretende garantir ao menos o diálogo com a materialidade analisada. Materialidade esta, que utiliza a dimensão verbo-visual para registrar momentos únicos e irrepetíveis da prática teatral. Protocolos artísticos que falam de vivências em arte, um diálogo possível e híbrido.

Pela ótica de Bakhtin, não é para a própria prática teatral que a análise estará direcionada, pois não se dá conta de retratar uma realidade artística vivida no seu todo. Buscando olhar para enunciados sobre as vivências teatrais a pesquisa contribui para se pensar a relação entre teatro e linguagem em suas múltiplas e contemporâneas possibilidades.

A dimensão verbo-visual está presente na sociedade, participando da constituição dos sujeitos e suas identidades. O enunciado composto de elementos verbais e visuais possui como peculiaridade a unidade entre diferentes possibilidades de se dizer, em situações nas quais o texto, para produzir sentido, precisa ser analisado de forma que se considere a enunciação em seu contexto amplo, na relação entre verbo e visualidade.

O verbal e o visual possuem, portanto, na dimensão verbo-visual, um lugar que não permite separação, nem valorização de um em detrimento de outro. Ambos são necessários à compreensão do enunciado em seu todo. “Fazem parte das produções de caráter verbo-visual, em circulação em diferentes esferas, *charges*, propagandas, capas de revistas, páginas de jornal, aí incluída a primeira, poemas articulados a desenhos, comunicação pela *Internet*, textos ficcionais” (BRAIT, 2009, p.144).

No caso dessa pesquisa, a dimensão verbo-visual se constitui a partir de enunciados sobre a prática teatral vivenciada em uma esfera universitária de formação em teatro. Os sujeitos se manifestam sobre a prática teatral, a partir de protocolos, que contenham, a pedido do pesquisador, a linguagem verbo-visual, como forma de expressão.

Saber a esfera na qual o enunciado está inserido é, para Bakhtin (2006), fundamental para a compreensão do mesmo. Todo enunciado está relacionado com sua esfera, com as condições nas quais está sendo produzido e acontece constituindo os sujeitos participantes da enunciação. A esfera universitária de formação em teatro, ainda pouco estudada sob a perspectiva bakhtiniana, tem também, suas peculiaridades, seus modos de dizer, suas relações axiológicas próprias, que na análise, são considerados.

A pesquisa de protocolos sobre a prática teatral ganha, com a dimensão verbo-visual, outras possibilidades, que vão sendo exploradas a partir de cada análise. A concepção de texto, nesse trabalho, está relacionada à compreensão bakhtiniana de texto, pensando-o em seu todo, em suas diferentes composições. Texto que não privilegia somente a linguagem verbal, abrindo espaço para outras linguagens, como a visual, que também é texto, pois produz sentidos. Teatro e linguagem encontram, neste trabalho, uma possibilidade dialógica.

Na concepção bakhtiniana, o texto é a possibilidade do enunciado concreto, a partir de diversas formas de expressão, e circula em determinada esfera social. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* consta que “Todo



fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer.” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010, p. 33). Desse modo, a dimensão verbo-visual, como material enunciativo, ou como enunciado concreto, é situada também, como uma maneira de dizer, de falar, de uso da palavra. Palavra, compreendida, pelo viés bakhtiniano, como produto da interação, presente nas relações dialógicas, que circula em uma dada esfera social/ideológica.

A dimensão verbo-visual, neste trabalho, tem o caráter de produção enunciativo-discursiva do autor sobre sua própria criação, pois são os próprios alunos de teatro falando de suas vivências, em uma forma composicional que une verbo e visualidade em um enunciado concreto. A autoria, aqui compreendida como assinatura do sujeito sobre sua obra, pode ser também discutida sob a ótica do autor-artista em relação com sua obra, se compreendermos que a dimensão verbo-visual é, neste caso, enunciado proveniente de uma esfera artística e que, de certa forma, se constitui também em expressão artística. “Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente

como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo” (BAKHTIN, 2006, p. 180).

Portanto, a materialidade analisada nesse projeto é tratada como enunciado de um autor que se expressa sobre a prática teatral, utilizando a dimensão verbo-visual, a partir da compreensão de tal noção como enunciado concreto, no qual a indissociabilidade entre verbo e visual lhe é própria. Segundo Brait:

O termo verbal é compreendido tanto em sua dimensão oral quanto escrita e visual abrange a estaticidade da pintura, da fotografia, do jornalismo impresso, e a dinamicidade do cinema, do audiovisual, do jornalismo televisivo, etc. Nesse sentido, o que ganha relevo é a concepção semiótico-ideológica de texto que, ultrapassando a dimensão exclusivamente verbal reconhece verbal, verbo-visual, projeto

gráfico e/ou projeto cênico como participantes da constituição de um enunciado concreto. Assim concebido, o texto deve ser analisado, interpretado, reconhecido a partir dos mecanismos dialógicos que o constituem, dos embates e tensões que lhe são inerentes, das particularidades da natureza de seus planos de expressão, das esferas em que circula e do fato que ostenta, necessariamente, a assinatura de um sujeito, individual ou coletivo, constituído por discursos históricos, sociais e culturais, mesmo nos casos extremos de ausência, indefinição ou simulação de autoria. (BRAIT, 2012a, p. 88, 89)

A pesquisa se constitui em um olhar para o trabalho com acadêmicos de produção cênica em situação de aulas práticas realizadas na disciplina Jogos Teatrais e Improvisação, a partir de protocolos de aula que contenham a dimensão verbo-visual em sua materialização.

3. Produção de sentidos: um olhar para o corpo no teatro

Nos estudos teatrais, ampliam-se cada vez mais os campos de investigação que tem como foco a prática teatral enquanto processo artístico. Ver os processos, valorizar o momento da criação, acabou se constituindo ao longo dos anos como uma necessidade de pesquisa, por meio da qual é possível refletir sobre como se faz teatro. Mais do que um olhar para os

bastidores, as pesquisas que se debruçam sobre os processos se interessam por pessoas, por interações, por modos de ser e viver em arte. Os resultados de pesquisa apresentados nesse artigo inserem-se, portanto, nos estudos de processos criativos em teatro, via linguagem, porque os protocolos teatrais verbo-visuais foram originados de processos artísticos. Embora a esfera de produção de sentidos seja a universitária/educativa, não há como negar que o próprio espaço universitário tenha ganhando a configuração de lugar artístico: educação e arte em diálogo.

Isaacsson (2007), ao falar sobre as investigações da criação cênica, aponta para diferentes instrumentos de pesquisa que podem ser utilizados



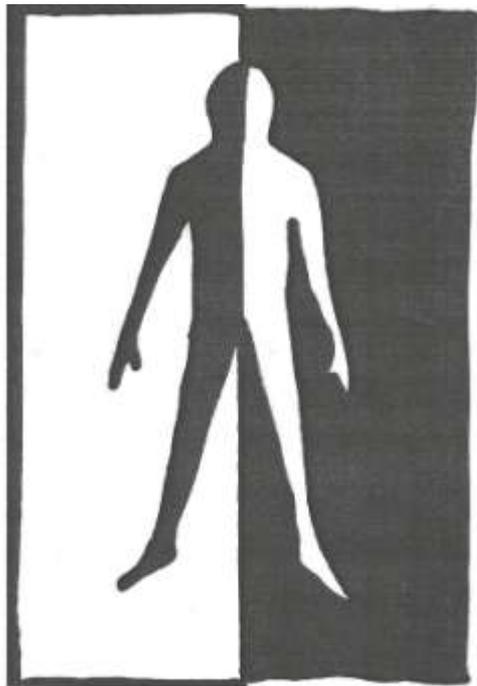
para captar a reconstituição do de um processo/prática teatral, mas é necessário que o pesquisador tenha consciência de que:

[...] os elementos reconhecidos serão somente fragmentos de um pensamento criativo. A viagem da criação cênica é, na verdade, pontuada por escolhas onde os caminhos abandonados muitas vezes não deixam rastros materiais. Os vestígios completos só se perpetuam integralmente na memória dos corpos e da mente de seus participantes. (ISAACSSON, 2007, p. 82)

Essa ideia se aplica inteiramente à visão de arte instaurada no campo do teatro. Arte efêmera, evento único, que por mais que seja protocolada, registrada, seja pela linguagem verbal, visual ou verbo-visual, só é inteira e completa no momento presente. A contribuição da dimensão verbo-visual está justamente na soma das possibilidades de produção de sentidos, que possam captar o acontecimento/aula de teatro, com lentes até então não exploradas com afinco no contexto de formação superior na área.

A análise que segue é um recorte do *corpus* total da pesquisa. Foram selecionados quatro protocolos teatrais verbo-visuais que sinalizam, diretamente, sentidos para o corpo no prática teatral.

O protocolo SINTO DO CORPO e o protocolo PERCEBO apontam sentidos para o corpo no teatro, que falam da relação sempre conflituosa entre um corpo cotidiano e um corpo cênico.



BRANC - TR 2012

SINTO DO CORPO
UM PERTENCER AO ESPAÇO

SOU O TEMPO
NO ESCURO
SOU PRESENTE

DE ESPAÇO,
PREENCHO O CORPO

UM PASSO
E ESTOU DENTRO
DO OUTRO.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÍO ROBERT LECHETA

Percebo que sou uma máquina perfeita, com movimentos repetitivos ou livres em todas as minhas ações cotidianas e que eles estão salvos de



alguma forma em mim. Todos estes movimentos aos quais me acostumei, hoje fazem parte de mim, mas um dia não fizeram. Quando nasci eu só sabia chorar e se eu não tivesse me explorado, eu estaria até hoje deitado no meu berço. Percebo então que preciso condicionar essa minha máquina a explorar muito mais do que explorei e que ela pode ir além dos limites que impus sobre ela. Um dia eu consegui segurar minha mamadeira sozinho, eu consegui parar de engatinhar e ficar em pé, logo consegui dar até alguns passos sob os olhares atentos dos meus pais, que observavam como essa máquina ia se desenvolvendo por ela mesma, e ainda mais, eu consegui andar sem as rodinhas de apoio da minha bicicleta e para mim parecia o maior limite ultrapassado.

Eu acredito que fui, até hoje, um corpo de máquina atrás de outras máquinas tecnológicas que me faziam pensar que meu corpo era só o meu cérebro e que o resto apenas sustentava este, mas agora descobri que a máquina do meu corpo existiu antes de todas as máquinas e que por mais que eu faça vários movimentos repetitivos durante o meu dia, eu não funciono de forma automática, eu sou livre para explorar todos os segredos, limites e o "além dos limites" dessa máquina.

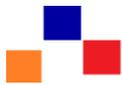
No primeiro deles o autor trabalha com uma composição verbo-visual na qual imagem e palavra não podem ser lidos separadamente. Se o forem, os sentidos serão outros. Ao apresentar, na imagem, um corpo dividido por cores distintas, o diálogo com a palavra está posto. A mesma divisão aparece na linguagem verbal, pela qual, utilizando recursos poéticos, o autor fala de um



corpo em suas diferentes relações: com o espaço (dentro e fora), o escuro (claro e escuro), o presente (passado e futuro); ambas relações que consideram um outro como única possibilidade de existência. A prática teatral não está relatada, dita de forma explícita. O espaço de reflexão é de caráter mais subjetivo, alocado no campo dos sentidos sobre uma prática, a partir da visão também artística de seu autor. Não há a intenção de descrever uma aula, o que reconfigura, inclusive, a função dos protocolos de aula. Pelo protocolo, é possível perceber as vivências, perceber como arte e cotidiano se encontram ou se dispersam nesta forma de enunciado.

Já, no segundo protocolo, PERCEBO, a relação entre corpo cênico e corpo cotidiano, que é ressaltada no âmbito do enunciado verbal, ganha significado a partir de uma materialidade visual que tenta pensar o corpo como uma máquina. Na linguagem verbal, o autor fala a partir de sua historicidade, enunciando sobre si, sobre a forma como se vê, apontando para suas recentes descobertas, entre as quais se destacam a necessidade de explorar seu corpo e descobrir-se enquanto sujeito livre, ou que possui um corpo que pode se movimentar de formas não mecânicas, e por isso pode ser livre. Este protocolo apresenta, desse modo, uma dualidade significativa para os sentidos de corpo: um corpo cotidiano, representado como corpo máquina, e um corpo cênico, representado como corpo livre.

Entre as diferenças encontradas na composição desses dois protocolos, destaca-se o modo como seus autores enunciam sobre a prática teatral. O primeiro, SINTO DO CORPO, traz imagem e linguagem verbal sem o uso de citações e recursos tecnológicos: um poema autoral, escrito a mão, aliado a um desenho feito pelo próprio autor. No segundo protocolo, PERCEBO, há uma citação visual para representar o corpo máquina, complementada por dois enunciados verbais, um que integra a própria imagem, e outro que a circunda. Tanto o verbal quanto o visual foram feitos com o uso de computador, portanto, há o uso de um recurso tecnológico. Pelo modo como o protocolo é



apresentado, é possível, então, estabelecer relações dialógicas com os corpos de seus autores ao enunciar.

O primeiro protocolo foi feito sob disponibilidades corporais absolutamente distintas do segundo. Ironicamente, o sujeito que aponta para uma inquietação relacionada ao corpo como máquina, utiliza o computador,

uma máquina, para enunciar. Consequentemente, seu corpo, para enunciar, torna-se dependente da máquina, em contraposição ao corpo livre, queixa de seu próprio autor. Talvez o autor do primeiro protocolo, SINTO DO CORPO, tenha experimentado essa liberdade em maior grau ao enunciar de próprio punho, debruçado sobre a produção de seu protocolo.

Para que uma análise cumpra seu papel, em uma pesquisa com a abordagem dialógica do discurso, é necessário pensar via metalinguística. Esta pode ser entendida como “a dimensão do enunciado que extrapola o linguístico, e que necessariamente o define como enunciado concreto, enunciação em situação e contextos de produção, circulação e recepção definidos” (BRAIT, 2012b, p. 16). Os protocolos provocam, desse modo, relações dialógicas desde a sua produção até a recepção.

Os sentidos para o corpo em uma aula de teatro aparecem nos protocolos, tanto em sua forma mais simples como na mais complexa. O corpo surge nos protocolos a partir de diferentes olhares, mesmo que ele próprio não tenha sido o objeto principal da aula, já que não se trata de uma aula de Expressão Corporal ou de Preparação Corporal para a Cena. As aulas de Jogo Teatral e Improvisação possuem um caráter de leveza se comparadas a outras disciplinas da grade curricular do curso em questão. Elas estão alocadas no primeiro semestre do curso justamente por não terem compromisso com ensaios para apresentações públicas, e porque se espera que os jogos e as improvisações consigam trabalhar, também, como fonte de integração da turma neste primeiro momento do curso. O corpo aparece como tema dos protocolos, principalmente porque ele torna-se, na aula de Jogos Teatrais e Improvisação, o próprio instrumento de trabalho da disciplina. Assim, para



participar da aula, é necessário estar disponível corporalmente na aula, e isso faz com que haja um distanciamento dos sujeitos com relação ao corpo e seus usos no cotidiano. Lopes contribui para esta reflexão:

Nenhum de nós, sejamos intelectuais, técnicos, cientistas ou artistas, sejamos professores ou alunos nenhum de nós escapa à cotidianidade. Nosso processo de vivência / sobrevivência constitui a vida cotidiana, a vida de todos os dias, de todos os homens e de todas as mulheres. Qualquer modo de existir

humano no mundo possui sua própria cotidianidade, e por isso a cotidianidade se diferencia conforme os diferentes modos de existência humana. A relação que temos com o conhecimento cotidiano e com a própria cotidianidade é diretamente determinada pelas relações sociais a que somos submetidos. (LOPES, 1999, p. 139)

Os protocolos se configuram em possibilidades de reflexão sobre o corpo no teatro, pois se constituem como formas de dizer. Ao falar sobre uma prática vivenciada, o sujeito está, também, buscando a compreensão do vivido, e transforma essa compreensão em enunciado.

Bakhtin, em *Para uma filosofia do ato*, texto de 1919, considera que:

Compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele (a orientação que preciso assumir em relação a ele), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento: o que pressupõe a minha participação responsável, e não a minha abstração.[...] O mundo estético na sua totalidade não é senão um momento do existir-como-evento, faz precisamente parte dele através de uma consciência responsável – o ato de quem dele participa. A razão estética é um momento da razão prática. (BAKHTIN, 2010, p. 66).

Posso apropriar-me da perspectiva do existir-como-evento proposta por Bakhtin, então, para pensar a aula de teatro em sua singularidade e irrepetibilidade, pois “é no acontecimento que minha posição singular e única defronta-se com os outros singulares” (AMORIM, 2007). Do mesmo modo, posso aderir às suas considerações sobre o funcionamento do enunciado dentro de uma cadeia discursiva, para analisar os protocolos de aula como

forma de olhar para a prática teatral a partir da materialidade produzida sob a perspectiva do verbo-visual.





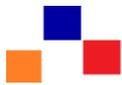
Os dois protocolos seguintes também possuem sentidos para o corpo no teatro, que se relacionam: TEATRO É e TRABALHAR.

O primeiro protocolo, TEATRO É, aponta para um corpo conectado com outros corpos, tanto na forma composicional da imagem, que põe silhuetas e símbolos em contato, quanto na linguagem verbal que traz expressões como *Conexão de corpo, mente e coração* e *Teatro é estar pronto, para o grupo* ou ainda *Teatro é união*. A ideia de interação dos corpos permeia todo o protocolo, inclusive na interação entre o verbal e o visual, que juntos formam um todo coeso e coerente.

O mesmo acontece com o protocolo TRABALHAR. Neste, os corpos encontram-se, literalmente conectados, complementando-se, mantendo,



porém, suas diferenças. Ao mesmo tempo, não é possível dissociar a expressão verbal *Trabalhar para a história*, do todo do enunciado. A conexão dos corpos, nesse caso, implica processo, um trabalho contínuo que se justifica ao entrar



para a história. Esse protocolo traz, além dos corpos conectados, símbolos que remetem a diversos lugares e tempos, o que permite a análise de que os corpos não estão apenas conectados entre si, mas também com o mundo vivo. Os diálogos entre os enunciados presentes nos dois protocolos se tornam passíveis de análise, pois os enunciados:

pressupõem outro participante ativo e isso pressupõe “relações dialógicas”, como aquelas que existem entre perguntas e respostas, afirmação e negação e assim por diante. Por sua função de ligação na comunicação discursiva, os enunciados devem ser entendidos *dialogicamente*, como uma cadeia de respostas. Eles se “refletem mutuamente” e isso determina seu caráter. Suas “reações responsivas” podem assumir muitas formas, incorporando elementos de um enunciado anterior e dando a eles um novo tom: irônico, indignado, reverente ou o que quer que seja. (BRANDIST, 2012, p.77)

Embora os protocolos sejam oriundos de momentos de produção diferentes (eles não representam o vivido em um mesmo dia de aula), as relações dialógicas entre eles constituem a própria análise. Ambos apontam para sujeitos que se conectam através do teatro, e que em meio a essa conexão, que às vezes é enunciada de forma utópica, os sujeitos conseguem interagir com suas diferenças.

Ressalto, também, que os dois protocolos foram confeccionados por seus autores sob uma mesma diferença sinalizada na análise anterior: o

protocolo TEATRO É utiliza recursos tecnológicos, enquanto que o protocolo TRABALHAR é feito à mão. Brandist, ao ampliar sua discussão sobre os gêneros na perspectiva bakhtiniana, diz que um efeito a ser considerado quando se fala da forma do enunciado é o seu endereçamento. O endereçamento de um enunciado afeta as escolhas de vocabulário, forma estilística e composicional, entoação e outros aspectos. Vale dizer, então, que os protocolos eram endereçados ao professor e aos demais colegas de turma, e que a única condição para a confecção dos protocolos era o uso da verbo-visualidade. Como a linguagem verbal e a linguagem visual são amplas

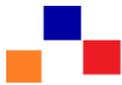


demais, cada sujeito escolheu seu modo de enunciar. Entre tantas diferenças que poderiam ter surgido nos dados da pesquisa, a mais significativa foi a de que ou os autores utilizaram o computador (e com ele, internet, colagens e citações) ou preferiram uma forma manual de confecção dos protocolos, unindo imagem e palavra sem o uso de outros recursos. Esse fato abre possibilidades para estudar a forma escolarizada de enunciar sobre a prática teatral, tema de um dos próximos artigos em que apresentarei resultados dessa pesquisa.

Os resultados, aliás, ainda não foram totalmente explorados nesse artigo, visto que há outros protocolos que compõem o *corpus* total da investigação e que sinalizam outros sentidos. Os apresentados aqui possibilitam a compreensão de que ainda há muito o que explorar cientificamente quando linguagem e teatro se encontram em um mesmo espaço de produção de conhecimento. Compreender os sentidos para o corpo no teatro a partir da verbo-visualidade permite que os próprios sentidos de corpo na prática teatral sejam ressignificados. Para fazer teatro o corpo é premissa, é necessidade. Estar na prática teatral com um corpo disponível torna-se atitude responsiva indispensável, mesmo que o tema da aula de teatro não seja especificamente o corpo.

Considerações Finais

Essa pesquisa contribui para os campos dos estudos da linguagem e dos estudos teatrais, ao convidar a prática teatral a se manifestar por meio da dimensão verbo-visual. Ao olhar para protocolos de aula realizados sob esta perspectiva, abrem-se possibilidades para o uso de diferentes formas de se falar de um processo artístico vivenciado. Embora diários de campo e



relatórios sobre as práticas ainda sejam bons meios de registrar uma aula de teatro, a dimensão verbo-visual apresenta-se como outra materialidade, que por sua vez pulveriza outros sentidos para a prática teatral na fusão entre o verbal e o visual. Os protocolos constituem-se, também, em um modo de dizer, um modo de produzir sentido sobre uma prática que acontece em contextos educacionais, o que aproxima a pesquisa do campo da educação.

Essa hibridização entre áreas de estudo, marca da pesquisa contemporânea, também é situada nesta pesquisa como relação dialógica. Na perspectiva bakhtiniana, as relações dialógicas constituem a pesquisa, desde a metodologia, passando pela análise, pela interação e alteridade do pesquisador na relação com seus dados, ampliando-se até as esferas de conhecimento com as quais seja possível interlocução.

Quanto aos sentidos de corpo no teatro a discussão também não se esgota, já que os protocolos afloram sentidos, e mesmo os que não integram este artigo sinalizam para a corporeidade nas suas mais diferentes formas, usos e concepções. Medviédev, ao discutir o acabamento do enunciado, adverte que “em todos os campos da criação ideológica é possível somente um acabamento composicional do enunciado, porém, não é possível um acabamento temático autêntico dele” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 194).

A conclusão que melhor cabe neste artigo é a de que os estudos sobre os gêneros discursivos estão, definitivamente, em todas as esferas de aplicação, sendo que delas depende, como diria Bakhtin, toda e qualquer análise de todo e qualquer gênero. Os protocolos teatrais verbo-visuais, fundam-se, a partir dessa pesquisa, como um gênero discursivo, capaz de conter enunciados sobre o teatro sob a ótica da verbo-visualidade. Gênero que, com suas especificidades características, acaba se mostrando eficiente para a proliferação de sentidos para o teatro, gerando, além das muitas relações dialógicas intrínsecas a um estudo que se apropria da vertente proposta, ciência e conhecimento que interessam a diferentes campos de estudo.

Referências



AMORIM, Marília. A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In: FREITAS, M.T.; JOBIM E SOUZA, S.; KRAMER, S. (org). **Ciências humanas e pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. 2ed. São Paulo: Cortez Editora, 2007. p. 11-25

BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 14ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006.

BARBA, E. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRAIT, B. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. In: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**. Número 1. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica: São Paulo, 2009.

_____. Construção coletiva da perspectiva dialógica: História e alcance teórico-metodológico. In: FIGARO, Roseli. **Comunicação e Análise do Discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2012a. p. 79-98.

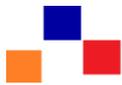
_____. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, Beth & SOUZA-e-SILVA, Maria Cecília. **Texto ou discurso?** São Paulo: Editora Contexto, 2012b. p. 9-30.

_____. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. In: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**. São Paulo, v.8, n.2, 2013. p. 43-66.

BRANDIST, Craig. **Repensando o Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

ISAACSSON, M. O desafio de pesquisar o processo criador do ator. In: CARREIRA, A. CABRAL, B. (org) **Metodologias de Pesquisa em Arte Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 82-88.

JAPIASSU, R. **Metodologia do ensino do teatro**. Campinas: Editora Papyrus, 2001.



KOUDELA, I. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LOPES, A. C. **Conhecimento escolar: Ciência e cotidiano**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

Recebido em 15/01/2013.

Aceito em 20/06/2013.

Jean Carlos Gonçalves

Professor Adjunto da Universidade Federal do Paraná, atuando na Graduação em Produção Cênica e nos Programas de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFPR) e Educação: Teoria e Prática de Ensino (PPGETPEN/UFPR). Atualmente realiza estágio de pós-doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob supervisão de Beth Brait. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, Bolsa de pesquisa na modalidade Pós-Doutorado Júnior.

E-mail: jeancarlos1@bol.com.br