

Jussara Rodrigues Fernandino

MÚSICA E CENA:

UMA PROPOSTA DE DELINEAMENTO DA MUSICALIDADE NO TEATRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2008

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Ernani Maletta,

Tive o grande privilégio de ter, como orientador, o próprio autor da tese que norteou meu projeto de ingresso no Mestrado. Isso proporcionou a esta dissertação o alicerce e o direcionamento em suas questões fundamentais. Descobri que meu privilégio era ainda maior, quando percebi que a precisão e a expressão, aspectos que marcam a relação entre a Música e o Teatro, também são características do meu orientador: o Ernani e o Professor Doutor, o artista e o matemático, o-homem-do-cronograma e o-entusiasmo-em-pessoa, aquele que não perde uma vírgula e aquele que ouve ecos na escrita. Agradeço, então, por esses dois anos de fértil convivência, pelo zelo de sua orientação sempre presente, e por sua generosidade em ser, também, um grande incentivador. Muito obrigada.

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, coordenado pela Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso;

À Zina Pawlowski de Souza, por toda sua atenção e gentileza;

Aos docentes do Curso de Mestrado em Artes, pelas disciplinas e discussões que tanto alimentaram o pensamento e abriram horizontes: Prof. Ernani Maletta, Prof. Fernando Mencarelli, Prof. Jalver Bethônico, Prof. Luiz Otávio Carvalho, Profa. Mabe Bethônico, Profa. Mariana Muniz, Prof. Maurílio Rocha;

À Cecília França, pela orientação ao projeto inicial e pela indicação da metodologia *Análise de Conteúdo*;

Às queridas sobrinhas, Carmen Fernandino Berg, pela tradução do resumo, e Mônica Fernandino, pela programação visual da grade de análise;

Ao ator Luis Louis, pelas informações sobre Decroux;

Aos colegas e amigos que participaram desta dissertação por meio do incentivo, das informações, das sugestões ou pelo empréstimo de seus livros preciosos: Cecília Nazaré, Eduardo Campolina, Eugênio Tadeu, Fernando Linares, Fernando Mencarelli, Helena Mauro, Oilian Lanna, Rosângela de Tugny, Virgínia Bernardes, Walênia Silva;

Aos professores que participaram da banca de qualificação, cujo retorno dado ao trabalho foi de essencial valia: Profa. Ana Cláudia de Assis, Prof. Ernani Maletta, Prof. Maurílio Rocha;

Aos colegas e amigos que responderam a questão “O que é a musicalidade do ator?”, atividade proposta pelo Prof. Ernani Maletta no início dos trabalhos: Amaury Viheira, Davi Dolpi, Dudude Herrmann, Luciano Oliveira, Marine Bueno, Pollyana Santos;

Ao Departamento de Teoria Geral da Música, pelo apoio às disciplinas optativas por mim oferecidas, nas quais pude experimentar propostas voltadas para a Música e a cena, bem como aos alunos da Escola de Música da UFMG, que não só frequentaram, mas realmente acolheram essas propostas;

Aos grupos por meio dos quais tenho vivenciado a relação Música-Teatro, em atuações e trilhas sonoras: Cia. Burlantins, Cia. do Lugar, Cia. Pierrot Lunar, Grupo Ópera Vitrine e ZAP 18. E também aos projetos nos quais esta relação se deu no campo pedagógico: Centro de Musicalização Infantil da UFMG e Projeto Cariúnas;

Aos compositores que me apresentaram a Música-cênica: Eduardo Álvares e Tim Rescala;

Aos encenadores, esses admiráveis que construíram o Teatro no século XX, minha mais profunda reverência;

À Luz Divina, pela presença e sustentação.

À minha querida menina,

que, aproveitando que é Clara,
resolveu Ser-de-luz.

RESUMO

O presente trabalho tem como foco a musicalidade no contexto teatral e propõe um delineamento de seus fundamentos. Parte do pressuposto que a linguagem musical adquire uma natureza própria ao inserir-se no Teatro, o que se dá em função das necessidades requeridas pela cena, demandando o desenvolvimento de práticas específicas, bem como uma formação musical adequada para o ator. Evidencia-se, contudo, uma desconexão entre essa formação e as necessidades expressivas da linguagem teatral, originada, primeiramente, pelo pouco esclarecimento existente quanto à relação entre a Música e o Teatro. Nesse sentido, salienta-se a necessidade de construção de meios para melhor conhecer a identidade dessa relação – sua realidade e suas possibilidades. Para tal fim, a pesquisa apóia-se, como fonte de investigação, no estudo das estéticas teatrais referenciais do século XX, buscando seus recursos e estratégias de atuação. A partir das informações encontradas, desenvolve o delineamento proposto, por meio do seguinte percurso metodológico: identificação dos elementos de musicalidade presentes nas estéticas teatrais selecionadas pela pesquisa; análise dos dados levantados; e estruturação dos dados em categorias e subcategorias de significação. Como resultado desse percurso, a dissertação apresenta o mapeamento das características principais, ou fundamentos, da interação Música-Teatro.

Palavra-chave: interação Música-Teatro

ABSTRACT

This work focuses on the musicality in a theatrical context and suggests a delineation of its fundamentals. It considers that the musical language achieves its own nature by entering the Theater, as a consequence of the scene requests, demanding the development of specific procedures, as so as the adequate musical education of the actor. This work also points out a disparity between the education of the actor and the expressive requirements of the theatrical language, which comes as a result of the lack of knowledge about the relation between Music and Theater. Because of that, this work brings out the necessity of constructing means to know thoroughly the identity of this relation – its reality and its possibilities. With this purpose, the research carries out a study of the main theatrical aesthetics of the 20th century, aiming its resources and acting strategies. From the obtained information, the previously suggested delineation is developed through the following methodological course: identification of the elements of musicality in the theatrical aesthetics selected by the research; analysis of the obtained data; and the organization of the data according to categories and subcategories of signification. As a result of this methodological course, the dissertation presents an overview of the main features or fundamentals of the interaction Music-Theater.

Keyword: Music-Theater interaction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAP. 1: A Musicalidade nas Estéticas Teatrais do Século XX	20
1.1. A Relação Música-Teatro no início do século XX	20
1.2. Émile Jacques-Dalcroze	24
1.3. Constantin Stanislavski	30
1.4. Vsevolod Meyerhold	38
1.5. Antonin Artaud	46
1.6. Bertold Brecht	52
1.7. Etienne Decroux	58
1.8. Jerzy Grotowski	64
1.9. Peter Brook	70
1.10. Eugenio Barba	78
1.11. Robert Wilson	84
1.12. Síntese dos elementos de musicalidade das estéticas teatrais do século XX	89
CAP. 2: Proposta de Delineamento da Musicalidade no Teatro	96
2.1. Plano Sonoro	98
2.1.1. Plano Sonoro/Ator	99
2.2.2. Plano Sonoro/Espetáculo	102
2.2. Plano Rítmico	107
2.2.1. Plano Rítmico/Ator	110
2.2.2. Plano Rítmico/Espetáculo	113
2.3. Escuta e Interação Cênica	120
2.4. Elementos de musicalidade no Teatro	129
2.4.1. Mapeamento da musicalidade no Teatro	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
GLOSSÁRIO	148

“Tudo aquilo que não se vê na música, nós o visualizamos como se fosse matéria, um organismo em movimento. Entramos no seu espaço, a sacudimos, a atiramos, lutamos contra ela. Incorporamo-la para reconhecê-la [...] Que o ator levante um braço e o público receba então um ritmo, um som, uma luz, uma cor” (Jacques Lecoq).

INTRODUÇÃO

A arte do ator no ocidente, segundo BURNIER (2001), é composta de procedimentos provenientes de demais fontes (dança, mímica, lutas marciais, técnicas circenses, canto) sem, no entanto, possuir técnica própria. Especificamente em nosso país, Burnier ressalta a falta de “técnicas objetivas, estruturadas e codificadas”, havendo a necessidade de “delinear caminhos operativos visando a uma edificação técnica para o ator” (p. 13). Essas proposições encontram apoio em BARBA e SAVARESE (1995), como na seguinte afirmação:

Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de “conselhos” para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida geralmente um texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de ação que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliem em suas diferentes tarefas (p. 8).

Na interação Música-Teatro, tema do presente trabalho, a constatação acima é bastante pertinente. Em minha experiência como musicista, atriz e docente da Escola de Música da UFMG, tenho vivenciado a complementaridade existente entre essas áreas sem, no entanto, ter presenciado um trabalho sistematizado nesse sentido. Mesmo em gêneros onde a integração dessas duas manifestações artísticas possui maior evidência, como no caso dos Musicais e da Música cênica¹, a atuação de músicos e atores sempre é direcionada de maneira desconexa: preparação musical e preparação cênica. Na realidade, considerando o contexto brasileiro, a fragmentação da experiência ocorre desde a formação básica, tanto do músico como do ator, pois, mesmo quando há um trabalho ou disciplinas específicas para tal fim, estas ficam distanciadas da prática e das especificidades do campo artístico em questão. Como exemplo, podemos citar a disciplina “Percepção Musical”, ou outra similar, presente em alguns cursos de teatro. Em geral, o programa da disciplina é cumprido apenas dentro das premissas da alfabetização musical, como princípios de teoria, solfejo ou leitura rítmica, e contextualizado no idioma tonal². Em outros casos, há iniciação instrumental ou técnica vocal, não raro aplicada apenas para a voz cantada. Ou seja, os atores, em sua maioria, são formados

¹ De acordo com Larrondo, a Música-cênica é um “gênero musical que se desenvolveu a partir da segunda metade do século XX com compositores como Karl Stockhausen, Mauricio Kagel, George Aperghis, Vinko Globokar e John Cage. Caracteriza-se pela integração do músico e seu instrumento na cena, através de uma mescla entre música, teatro, dança e efeitos visuais. Difere-se da Ópera, onde a encenação é focada na figura do cantor e os instrumentistas permanecem fora do campo cênico” (LARRONDO, 2006, p. s. n).

² Sistema musical baseado na tonalidade; consiste em um princípio de estruturação musical que relaciona os signos musicais com um centro de convergência denominado centro tonal ou tônica (KOELLREUTTER, 1990, p. 130). Outras informações sobre este conceito serão tratadas no segundo capítulo desta dissertação.

com práticas destinadas, a princípio, aos músicos; práticas essas que não estabelecem conexões com as necessidades expressivas da manifestação teatral.

A fragmentação da experiência cênico-musical é abordada por MALETTA (2005) quando pontua sobre o problema da “formação incompleta” do ator:

A grande maioria dos atores que se inscrevem e que passaram por algum curso de formação artística, seja de nível médio ou superior, ainda apresentam inúmeras dificuldades quanto ao desempenho das habilidades artísticas fundamentais, principalmente quando convidados a realizar várias ações simultâneas. Mesmo no caso da Música ou das Artes Corporais, por mais que os currículos dos cursos de formação incluam disciplinas direcionadas a cada uma dessas habilidades – como comprovam as grades curriculares, programas e ementas das disciplinas –, há que se observar, tendo em vista as dificuldades que a maioria dos atores apresenta, que o aprendizado de tais disciplinas não tem sido suficiente para a real incorporação de seus fundamentos, muito menos para exercitar o diálogo entre elas. Ou seja, não estaria sendo realmente efetivada uma prática inter/transdisciplinar que, ao que tudo indica, seria imprescindível à formação polifônica do ator (p.54).³

O autor, colocando o Teatro como a arte que engloba conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas em inter-relação, define a *polifonia cênica* como a simultaneidade de “múltiplos discursos e pontos de vista que, muitas vezes, só se expressam implicitamente”; sendo que, a “corporeidade, a musicalidade e a plasticidade, por exemplo, podem estar *invisíveis*, mas plenamente presentes na constituição do discurso do ator em cena” (*Ibidem*, p.50).

A partir da conceituação acima, a pesquisa elegeu como objeto de estudo um dos discursos dentre os vários que compõem o fazer teatral: a musicalidade – priorizando-se a relação dialógica entre a Música e o Teatro e não o estudo das funções musicais de maneira isolada. O termo *dialógico* é empregado na pesquisa conforme a concepção de Mikhail Bakhtin (1895-1975), teórico da literatura, na qual o dialogismo é princípio constitutivo da linguagem. Para Bakhtin, de acordo com BARROS (1999), as várias vozes (enunciados) coexistentes em um discurso podem “produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir” (p. 6). No tecido formado pelos vários discursos cada voz “traz em si a perspectiva de outra voz” (p. 3), o que estabelece o conceito de espaço de interação ou *dialogismo interacional*.

³ Maletta, em sua tese de doutorado (2005), investigou cursos de graduação em Artes Cênicas de dez Universidades Brasileiras.

Nesse sentido, TRAGTENBERG (1999) propõe a necessidade de a linguagem musical encontrar meios adequados para sua real interação com o Teatro e encontra no conceito de “incompletude”, de Peter Brook, um meio passível de promover essa ação interacional:

O encenador Peter Brook destaca a idéia de *incompletude* como fator importante na constituição do elemento presente no jogo cênico. Ou seja, os elementos componentes da cena – texto, cenografia, figurino, sons, gestos e imagens – se completam em interações momentâneas e transitórias. Para a música de cena a idéia de *incompletude* também é essencial [...]. Pois quando a motivação e o sentido de existência da música são as suas próprias relações internas, ela isola o material sonoro em seu próprio universo, encerrando-o em sua lógica interna (p. 52).

A presença da Música no contexto teatral expressa-se de duas maneiras. Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação – dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente) –, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros. Nesse segundo tipo de manifestação, a Música rompe sua “lógica interna”, reconfigurando seus materiais em função das interações com os demais discursos presentes no âmbito cênico.

Como já mencionado anteriormente, a formação musical de um ator, de maneira geral, se aproxima ou contém parte do repertório tradicional de escolas de música, sendo a musicalidade do ator prevista de maneira semelhante à de um instrumentista. É importante ressaltar que, sem dúvida, aprender um instrumento ou qualquer outra atividade de natureza melódica ou rítmica alimenta a musicalidade do ator. A questão é verificar se essa formação capacita o ator a estabelecer conexões dialógicas entre os conceitos ou habilidades musicais adquiridos e a realidade do fazer teatral. O desenvolvimento dessa capacidade leva ao que MALETTA (2005) denomina *atuação polifônica*, na qual o ator,

tendo incorporado os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, se apropriar deles, construindo um discurso polifônico através do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos: os outros atores, o autor, os diversos diretores (cênico, musical, vocal, corporal), o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e os demais criadores do espetáculo (p. 53).

Barba indica que a desconexão característica do ator ocidental tem causas históricas e, nesse sentido, aponta algumas questões, dentre as quais se destacam as de cunho musical:

Por que ao contrário do que sucede em outros lugares, nosso ator-cantante se especializou, separando-se do ator-bailarino, e por sua vez este último do ator [...] Como chamá-lo? Aquele que fala? Ator de prosa? Intérprete de textos? [...] Por que em outros países quase todas as formas de teatro clássico aceitam aquilo que entre nós só é admissível na Ópera: a musicalização das palavras cujo significado a maioria dos espectadores não pode decifrar? (BARBA *apud* BURNIER, 2001, p. 22)⁴.

É interessante notar que, paradoxalmente, o Teatro apresenta, em sua trajetória histórica, várias concepções em que a Música ou determinados elementos musicais são fatores significativos. Cada uma dessas poéticas teatrais requer o desenvolvimento de aspectos diferenciados de *musicalidade* e apesar desse termo constar vez por outra na literatura teatral ou na prática e discurso dos artistas, não foi encontrada no âmbito da pesquisa uma explicitação efetiva desse conceito.

Nessa condução de pensamento, o presente trabalho levanta a hipótese de que a musicalidade no Teatro possui sua própria especificidade e, para atender a seus propósitos, é insuficiente a prática de atividades musicais isoladas. Sendo assim, a pesquisa detecta a necessidade de responder à seguinte questão, que se tornou central para seu desenvolvimento: em que consiste, afinal, a musicalidade no contexto teatral? Esta questão pode ser desdobrada, ainda, nos seguintes apontamentos:

- Quais são os percursos, características e demandas da musicalidade no Teatro?
- Como as propostas estéticas teatrais apresentam a inter-relação com a música?
- Quais conceitos básicos da Música são fundamentais para uma atuação que integra os diversos discursos presentes na linguagem teatral?
- De que maneira esses conceitos musicais dialogam com a linguagem múltipla do Teatro?
- Qual a amplitude de atuação da Música no fazer teatral?
- Como deveria ser a formação musical de um ator, apto a lidar com as possibilidades da música e sua integração com os demais discursos artísticos presentes na linguagem teatral?

⁴ BARBA, Eugenio. *La canoa di carta*: tratado de antropologia teatral. Bologna: Il Mulino, 1993. p. 70.

Visando responder a essas questões, no intuito de investigar a natureza dessa musicalidade e em busca de “caminhos operativos” que contribuam para a formação musical do ator, bem como para sua prática, a presente dissertação propõe o delineamento da musicalidade no contexto teatral. Cabe ressaltar que, por *delineamento*, considera-se o processo de rastreamento, identificação e mapeamento dos elementos de musicalidade e não o *estabelecimento* cabal desse conceito⁵. Para tal objetivo, adotou-se um percurso metodológico constituído dos seguintes instrumentos: pesquisa bibliográfica, estudo da literatura teatral, análise e estruturação de dados pela técnica denominada *Análise de Conteúdo*.

Pesquisa bibliográfica

A primeira fonte de pesquisa bibliográfica deu-se por meio de consultas nas produções acadêmicas da área de Artes Cênicas, por intermédio dos Anais dos Congressos e Reuniões Científicas promovidos pela ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Objetivou-se, nessa consulta, a busca por pesquisadores e trabalhos com temas afins a essa pesquisa, ou seja, em torno da presença da Música no Teatro ou da musicalização do ator. Especificamente em relação a esses temas, foi encontrado apenas um trabalho, centrado no estudo do ritmo em uma estética teatral do século XX⁶.

Com vistas a ampliar o espectro de busca, também foi realizado o acesso, via *Internet*, ao acervo de Teses e Dissertações das bibliotecas das universidades brasileiras que oferecem curso de Artes Cênicas, além dos demais *sites* de busca. Para tal, foram utilizadas as palavras-chave *música, musicalidade, musicalização, formação, preparação, treinamento, teatro, ator, cena* e seus adjetivos derivados *cênica/cênico*, em diversas possibilidades de cruzamento. Com temas próximos ao da presente pesquisa foram encontrados treze trabalhos acadêmicos, sendo duas teses de doutorado, dez dissertações de mestrado e um trabalho de iniciação

⁵ DELINEAR: 1. Fazer os traços gerais de; traçar, esboçar. 2. Traçar as linhas gerais, projetar 3. Descrever de modo sucinto; expor em linhas gerais 4. Demarcar, delimitar. In: FERREIRA, Aurélio B.H. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1986. 1838 p.

⁶ Trata-se da seguinte dissertação: DIAS, Ana C. M. *A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo*. 2000. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro.

científica⁷. Os trabalhos encontrados apresentam aspectos musicais, relacionados ao Teatro, a saber:

- Sete trabalhos voltados para a voz do ator, com relação a aspectos fonoaudiológicos ou à expressão vocal⁸;
- Quatro trabalhos relacionados à questão rítmica: um deles dedicado ao *Tempo-ritmo*, de Stanislavski (o mesmo encontrado nos Anais da ABRACE), outro que estuda o ritmo na ação do ator, a partir da obra de Jacques-Dalcroze e outros dois, propondo a utilização dos ritmos da capoeira como treinamento corporal⁹;
- Um trabalho voltado para a educação musical do ator, tendo como referência a montagem da peça *Macbeth*, de Shakespeare¹⁰;
- Um trabalho que estuda a aplicação de exercícios de musicalização ao trabalho do ator¹¹.

Verificou-se, em primeiro lugar, que a produção acadêmica relativa às contribuições musicais no Teatro é ainda incipiente. Observou-se, ainda, que a maioria dos trabalhos encontrados se detêm em um tema de caráter musical específico e, confirmando uma constatação anterior, concentram-se em questões rítmicas e vocais. Apesar da inegável contribuição desses trabalhos para o meio teatral e da afinidade com o campo de investigação da presente pesquisa, corroborou-se a necessidade de um estudo da musicalidade no Teatro de caráter panorâmico, que não se detenha em um foco determinado, mas que possibilite uma visão geral da realidade e das possibilidades dessa relação.

⁷ Dados referentes ao período da consulta, realizada no mês de setembro de 2006.

⁸ CAMPBELL, P. *A Voz Integrada: Uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator*. 2005. Mestrado. UFBA; GUBERFAIN, J. C. *A expressão vocal na paixão da dor em Medéia de Eurípedes*. 2003. Mestrado. UNI-RIO; MARTINS, J. T. *A Ressonância Vocal: Jogos Vocais de Preparação e Criação do Ator*. (Em andamento). Doutorado. UFBA; MARTINS, J. T. *A integração corpo-voz na arte do ator - a função da voz na cena, a preparação vocal orgânica, o ato criativo vocal*. 2004. Mestrado. UDESC; MASOERO, P. C. *Voz Ativa*. 2005. Mestrado. ECA-USP; OLIVEIRA, D. F. *A explosão da voz no teatro contemporâneo: uma análise espectrográfica computadorizada da voz de grande intensidade no espaço cênico*. 1997. Mestrado. UNI-RIO; RIBEIRO, A. C. *Modelagem e tessitura da voz para o ator: memória da experiência de "a voz em off" e sua aplicação na interpretação de texto*. 2006. Mestrado. UFBA.

⁹ ANDRADE, M. L. *O ritmo na ação do ator: um fenômeno no espaço*. 2005. Mestrado ECA-USP; BREDA, M.A.D. *Elementos de capoeira na preparação do ator*. 1999. Mestrado. UNI-RIO; DIAS, A. C. M. *A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo*. 2000. Mestrado. UNI-RIO; LIMA, E. T. *Capoeira angola como treinamento do ator*. 2002. Mestrado. UFBA.

¹⁰ CINTRA, Fábio C. M. *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. 2006. Tese de Doutorado. ECA-USP.

¹¹ FERREIRA, Ivini Vaneska R. Ferraz. *Musicalização de atores*. (Em andamento). Graduação: Iniciação Científica. ECA-USP.

Estudo da literatura teatral

Como uma segunda fonte de pesquisa bibliográfica, foi realizado um estudo da literatura teatral referente ao tema do trabalho, com ênfase nos encenadores do século XX. O objetivo do estudo foi detectar recursos e estratégias consolidadas historicamente, passíveis de oferecer indicações quanto à relação dialógica Música-Teatro. Esse estudo consistiu na principal fonte de informações para a investigação desenvolvida, cujo levantamento dos dados resultou no primeiro capítulo da presente dissertação. A pesquisa também contemplou a literatura referente às questões da estruturação da linguagem musical, tendo em vista, além da fundamentação teórica, o cruzamento de informações, voltado à interpretação dos dados coletados.

Análise de Conteúdo

A *Análise de Conteúdo* constituiu o instrumento metodológico empregado no levantamento, organização e estruturação dos dados coletados nesta pesquisa. Essa metodologia, utilizada no campo das Ciências Humanas, consiste em uma técnica empregada em fenômenos de natureza variável. Segundo LAVILLE e DIONNE (1999),

a análise de conteúdo pode se aplicar a uma grande diversidade de materiais, como permite abordar uma grande diversidade de objetos de investigação: atitudes, valores, representações, mentalidades, ideologias, etc. Pode-se assim usá-la no estudo de embates políticos, de estratégias ou, ainda, para esclarecer fenômenos sociais particulares (p. 214).

A técnica permite uma abordagem sistemática sobre materiais refratários a instrumentos de quantificação. Segundo os autores, visa proporcionar meios para uma organização sistemática dos dados, evitando tolher a interpretação, sem que se perca, todavia, o controle sobre a objetividade. Seu princípio consiste em decompor a estrutura ou o conteúdo investigado, esclarecer as características de seus elementos e extrair sua significação. A técnica desenvolve-se por meio das seguintes etapas:

1. Primeira organização do material, orientada pela hipótese do projeto;

2. Percepção do fenômeno investigado, pelo levantamento de suas características e especificidades;
3. Decomposição desse material, por meio de recortes dos conteúdos que definem as *categorias analíticas*: agrupamentos, categorias, subcategorias e *unidades de análise* ou *unidades de registro*;
4. Composição da *grade de análise* a partir do material alcançado.

Sendo assim, esta dissertação está organizada, além da presente Introdução, em dois capítulos, apresentados da seguinte forma:

No capítulo 1, serão apresentadas as estéticas teatrais elencadas pela pesquisa, ressaltando sua relação com a Música. Os critérios de seleção utilizados na escolha das estéticas passaram pelas seguintes questões: o grau de referência para o pensamento artístico atual, a representatividade facultada por suas diferentes contribuições ao Teatro e a sua localização cronológica no decorrer do século XX, proporcionando uma visão desse decurso. Sendo assim, serão apresentadas propostas que representam o pensamento estético-teatral por todo o século XX, a saber: a pedagogia de Émile Jacques-Dalcroze e as estéticas teatrais dos encenadores Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Etienne Decroux, Bertold Brecht, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba e Robert Wilson. Durante o desenvolvimento do capítulo, serão apresentadas as características das propostas dos encenadores citados, em seus aspectos históricos e estéticos, e ao final da explanação, será apresentada uma síntese dos aspectos de musicalidade identificados, bem como sua função nas estéticas teatrais às quais pertencem.

No Capítulo 2, será descrito o processo de delineamento da musicalidade no Teatro, realizado por meio da técnica de *Análise de Conteúdo*, e que consistiu nos seguintes procedimentos: partindo-se de uma visão geral das estéticas teatrais (primeiro item da metodologia)¹², foram levantadas, primeiramente, as características da musicalidade em cada uma delas (segundo item da metodologia). Em seguida, foi realizado um processo de filtragem dos conteúdos e sua sistematização por recortes de categorias, subcategorias e unidades de análise (terceiro

¹² Conforme descrição da *Análise de Conteúdo* na página anterior desta dissertação.

item da metodologia). Finalmente, foi elaborado e apresentado o mapeamento dos dados identificados e analisados (quarto item da metodologia).

Consta, ainda, desta dissertação, a exposição das considerações finais relativas à pesquisa – que incluem a reflexão sobre a possibilidade de futuros desdobramentos –, e um glossário com a definição de termos da linguagem musical. Esses termos apresentam-se destacados em negrito no texto do trabalho. Uma vez apresentados esses aspectos introdutórios, será realizada, a seguir, a explanação do primeiro capítulo desta dissertação.

CAP. 1: A MUSICALIDADE NAS ESTÉTICAS TEATRAIS DO SÉCULO XX

Os princípios do universo musical sempre estiveram presentes no Teatro desde os primórdios rituais da Pré-História, passando pelo coro grego, os atores-músicos da Idade Média e demais manifestações séculos afora. Dada a impossibilidade de abranger o Teatro em toda a sua extensão histórica, tendo em vista os limites deste trabalho, foi dado um enfoque nas estéticas do século XX que caracterizaram momentos-chave da história do Teatro ocidental e que ainda constituem referências para a atualidade. Também foram incluídas na pesquisa algumas propostas que se encontram, hoje, em plena atuação.

O presente estudo teve como objetivo identificar os elementos de musicalidade presentes em cada concepção teatral e a sua função nesse contexto, por meio do levantamento das estratégias e recursos musicais utilizados pelos seus respectivos encenadores. Sendo assim, neste capítulo serão apresentados esses aspectos, ressaltando-se que a explanação não pretende esgotar o assunto, abordando as poéticas teatrais em seu pensamento essencial.

1.1 A relação Música-Teatro no início do Século XX

O século XX traz uma série de transformações no mundo ocidental, mudanças essas que, no dizer de TEIXEIRA (2007), “repercutiram em todos os âmbitos da sociedade, modificando o ser humano e suas relações com o mundo” (p. 66). Caracterizando uma fase de transição, as duas primeiras décadas do século apresentam uma grande efervescência, em função do convívio e embate de forças tecnológicas, ideológicas e econômicas¹³. Valores românticos, remanescentes do século XIX, superpõem-se ao culto à velocidade e à máquina, pregados pelo Futurismo, e demais apelos da chegada do novo século. Em contrapartida, o Expressionismo, em torno do indivíduo macerado pelo mundo moderno, e o Surrealismo, voltam-se para os “mistérios do mundo interior” (CARLSON, 1997, p. 336). Inclui-se, nesse

¹³ De acordo com Hauser, o século XX, propriamente dito, tem seu início após a Primeira Guerra Mundial, sendo que, as orientações artísticas do novo século, ainda com vínculos no século XIX, encontram seu desenvolvimento a partir de certa “estabilidade” na história social e econômica (HAUSER, 1972, p. 1115).

quadro, o desenvolvimento da Psicologia e da Psicanálise, que vieram a constituir mais uma contribuição nas mudanças de concepção e de visão do mundo.

Para TEIXEIRA (2007), em meio a esse ambiente, as artes lançaram mão de novas possibilidades técnicas e expressivas e, em busca de redefinição e renovação, “influenciaram-se mutuamente, interpenetraram-se, ao mesmo tempo em que afirmavam sua autonomia” (p. 66). Assim ocorre com a Música e o Teatro, que encontram, nesse período, princípios orientadores dos fundamentos de uma relação que irá percorrer todo o século XX. Como representantes desses princípios, destaca-se o *Système*, de François Delsarte, em relação ao Teatro, e a ópera wagneriana, em relação à Música, cujos elementos alimentam a transitoriedade entre os séculos XIX e XX.

François Delsarte (1811-1871), pesquisador e professor de Estética Aplicada, a partir de seu trabalho *Ciência da Expressão Humana*, elaborou um sistema teórico-prático no qual relacionou diversas possibilidades expressivas do ser humano e codificou inúmeras variações de movimento, gestos e voz. Seu trabalho, como pontua ASLAN (2003), valoriza os processos expressivos interiores e os relaciona com a expressão das dimensões físicas:

Para Delsarte, o gesto representa mais que a palavra. Exprime mais, e vem do coração. Está ligado à respiração, desenvolve-se graças aos músculos, mas só pode existir sustentado por um sentimento ou uma idéia. Os gestos são emanados de nove regiões diferentes, divididas em três focos (abdominal, epigástrico e torácico). Todas as suas observações levam ao número três ou a múltiplos de três, de onde deduz a Lei da Trindade (p. 38)¹⁴.

BONFITTO (2002, p. XVIII) afirma que a contribuição de Delsarte para o Teatro do século XX consiste na substituição conceitual do “pólo da representação para o pólo da expressão”, construindo a “conexão interno-externo”, numa época em que o Teatro caracterizava-se pela cristalização de gestos e poses. Conforme ASLAN (2003), uma das causas dessa cristalização foi o crescente interesse pelo virtuosismo, fato este percebido também na Dança e na Música, representada por seu gênero que faz uso da cena: a ópera. Ainda segunda a autora, a relação entre a expressão interna e externa, proposta por Delsarte, constituiu ponto de partida para a investigação nessas áreas, a saber:

¹⁴ No princípio filosófico da *Lei da Trindade*, a *Tríplice Natureza Divina* apresenta *Três Componentes Constitutivos*: Vida (Estado Sensível-sensações), Alma (Estado Moral- sentimentos) e Espírito (Estado Intelectual- pensamento). Sensações, Sentimentos e Pensamento constituem os *Estados Interiores* que em sua *Modalidade Expressiva Exterior* correspondem à Voz, Gesto e Palavra (BONFITTO, 2003, p. 3).

O cantor e o bailarino se depararam com problemas análogos aos do ator. Após a codificação estabelecida por Noverre, no século XVIII, o bailarino acabou conquistando extremo virtuosismo, de que abusou. Havia perdido o elo necessário entre a motivação interior e a linguagem do corpo. O cantor cultivava a voz e considerava o corpo apenas como uma caixa de ressonância. Gluck, que colaborava com Noverre, condenava a falta de emoção interior dos cantores¹⁵. Por fim veio Delsarte e, depois dele, Jacques-Dalcroze. Foi interessando-se pelas experimentações de ambos que Copeau e Dullin, em sua época, e Grotowski, em nossos dias¹⁶, puderam imprimir progresso à técnica corporal do ator (ASLAN, 2003, p. 37).

Quanto à Música, nesse período, dentre os fundamentos que constituem sua relação com o Teatro, ressalta-se a ópera wagneriana. Com seu conceito de *Gesamtkunstwerk*¹⁷, traz para o teatro o pensamento de construção da encenação e a presença do *régisseur*, que vislumbra o fortalecimento do papel do encenador¹⁸. PICON-VALLIN (2006) comenta a importância do momento em questão para a consolidação da inter-relação Música-Teatro no decorrer do século XX:

As interações da linguagem dramática com a linguagem musical no século XX merecem ser consideradas mais detidamente. As “revoluções cênicas” do início do século não estão ligadas somente às revoluções cenográficas, elas estão em relação direta com uma reflexão sobre a música no teatro. As propostas de *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte comum”, geralmente traduzida como “obra de arte total”) realizadas por Richard Wagner tiveram uma influência essencial nos destinos do teatro europeu [...] A reflexão sobre a ópera e a reforma de sua encenação alimenta paralelamente o pensamento sobre a utilização e o lugar da música no teatro (PICON-VALLIN, 2006, p. 7-8).

Vários nomes como Adolphe Appia, Gordon Craig, Constantin Stanislavski e Vsevolod Meyerhold trabalharam na montagem de óperas, trazendo princípios desse gênero musical

¹⁵ Jean-Georges Noverre (1727-1810): bailarino, coreógrafo e teórico da Dança. Cabe notar que o excessivo virtuosismo técnico da dança clássica não se deve especificamente à codificação de Noverre. AZEVEDO (2002, p. 51-57), afirma que o coreógrafo já questionava o balé de sua época, propondo a inclusão de idéias dramáticas e expressivas na coreografia. A autora aponta o trabalho de Noverre como análogo aos de Delsarte e Dalcroze, pedagogo suíço cuja proposta trouxe renovação pedagógica para a Música. (O trabalho de Dalcroze será explanado no próximo item deste capítulo). De acordo com MAGNANI (1996), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), músico e compositor alemão, propôs uma reforma da ópera que consistia nos seguintes pontos: retorno à unidade poesia-música-gesto de Monteverdi (1567-1643); valorização dos **recitativos**, nos quais condensava o sentimento dramático; eliminação da exibição virtuosística das **árias**; exigência de atores com “verdade dramática e seriedade musical” (p. 180). A reforma de Gluck não prosperou, devido aos partidários da ópera vigente, entretanto, foi referência para a posterior reforma wagneriana.

¹⁶ A primeira edição do livro de Odette Aslan, *O Ator no Século XX*, data de 1974, portanto, anterior à morte de Grotowski.

¹⁷ Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão, considerado um dos expoentes do Romantismo na Música, escreveu um tratado sobre o teatro musical intitulado *Wort, Ton und Drama* (palavra, música e ação), onde propunha a integração, baseada na Grécia antiga, de poesia, música e teatro. O termo *Gesamtkunstwerk*, é atribuído a Wagner e consiste na conjugação operística de música, teatro, canto, dança e artes plásticas.

¹⁸ *Régisseur*: regente ou diretor de cena de uma ópera. In: DOURADO, Henrique A. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 384 p.

para o âmbito do teatro. Conforme CARLSON (1997), a proposta wagneriana propõe uma nova abordagem cênica diferente tanto da ópera convencional, quanto do teatro falado. Apesar de *Gesamtkunswerk* propor a integração das artes, há uma inequívoca supremacia da Música, que se torna, dessa forma, a referência principal para a estruturação do espetáculo. Stanislavski, por exemplo, ao apresentar suas propostas sobre o *Tempo-ritmo*¹⁹, manifesta-se quanto à falta de um mecanismo de regulação rítmica para os atores, afirmando:

Felizes os músicos, os cantores e bailarinos! Contam com metrônimos²⁰, diretores, chefes de coro, regentes! Têm resolvida a questão do tempo-ritmo e têm consciência de sua excepcional importância para o trabalho criativo (STANISLAVSKI, 1997, p. 158. Tradução minha).

Adolphe Appia (1862-1928), arquiteto e encenador suíço, ressalta a Música como uma arte de precisão e o texto musical como o único disponível na organização do tempo cênico. Segundo CARLSON (1997, p. 286), Appia trouxe inovações para a arte teatral ao propor o espaço cênico neutro “requerido pelos movimentos da música”. Cada espetáculo deveria ter seu próprio espaço, inspirado em sua obra de origem e não pré-determinado segundo as convenções da época²¹. Para tal, eliminou a pintura dos cenários, substituindo-a pela iluminação, e introduziu a flexibilidade de pisos, teto e paredes atrás do proscênio. Em sua proposta, a iluminação tem uma função mediadora entre “ator vivo e cenário inanimado” e o movimento, cuja essência é o ritmo, atua como mediador entre o texto e o ator (*Idem*). Sendo assim, ritmo e iluminação são mecanismos de interação e de controle ao mesmo tempo, uma vez que garantem o condicionamento do espetáculo à Música, como explicita CARLSON (1997), a seguir:

Ator e cenário não devem acrescentar informação, mas simplesmente expressar a vida que já existe na obra. O ator, aliviado da tarefa de “completar” o papel com sua própria experiência, torna-se outro intermediário (embora o mais importante) para a expressão do dramaturgo. Evidentemente, o ator como artista original é

¹⁹ Este conceito será abordado adiante, na explanação sobre o encenador Constantin Stanislavski.

²⁰ O metrônomo, aparelho que determina o andamento musical, surgiu no início do século XIX visando proporcionar medidas precisas na indicação das diversas velocidades empregadas na Música. (SADIE, 1994). Antes de sua existência, o controle do tempo relacionava-se a padrões fisiológicos, daí termos como **andamento** e **pulsação**. Conforme MAGNANI (1996), compositores como Bach (1685-1750) indicavam o andamento por meio das expressões “mais rápido” ou “menos rápido que o coração” (p. 98).

²¹ Jacques Copeau (1879-1949) também manifestou a necessidade do *palco nu*, uma vez que o Teatro da época apresentava-se “poluído de sensacionalismo e exibicionismo barato, por cenários extravagantes, objetos cênicos requintados e parafernálias de todos os tipos”. (LOUIS, L. *O Corpo Pensante na Mímica e no Teatro Físico*. <http://cialuislouis.com.br>. Acesso em: 28/10/07).

rebaixado nesse sistema, ficando subordinado ao conjunto expresso na partitura (a *partitur*) e controlado pela música (p. 287)²².

Ainda segundo esse autor, Appia relaciona elementos de “pura expressão” a elementos de significação racional. Ou seja, a luz e a música (elementos expressivos) correspondem, respectivamente, à apresentação e à *partitur* (elementos racionais) (*Ibidem*, p. 286).

Sendo assim, sem a intenção de reduzir os fenômenos, mas procurando atê-los aos limites desta pesquisa, é possível constatar que a expressividade e a precisão são demandas do Teatro no início do século XX. A integração desses princípios é encontrada nas propostas de Jacques-Dalcroze, pedagogo suíço que aliou práticas corporais ao ensino da Música. Apesar de ser um representante da área musical, Jacques-Dalcroze é um nome significativo para o Teatro, uma vez que sua técnica envolve as duas matrizes acima citadas: advém do Sistema de Delsarte e foi utilizada por vários encenadores (Appia, Copeau, Dullin, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Grotowski), em óperas e em peças teatrais, como princípio de organização cênica ou na preparação do ator, sendo, portanto, uma referência importante para o estudo da relação entre o Teatro e a Música. Em função disso, Dalcroze abre, a seguir, a principal discussão deste capítulo, por meio da qual serão levantados os aspectos de musicalidade presentes na concepção estética de alguns encenadores do século XX.

1.2.Émile Jacques-Dalcroze

(1865-1950)

Émile Jacques-Dalcroze foi compositor, regente, ator e cantor. Porém, é como pedagogo que seu nome se destacou no campo da Música e, posteriormente, no Teatro e na Dança. Exercendo a atividade de professor de **Harmonia** e **Solfejo** no Conservatório de Genebra, percebeu uma série de dificuldades enfrentadas pelos alunos, as quais relacionou a um ensino

²² CARLSON (1997) aponta para o conceito de ator ideal, de cunho simbolista, defendido por Appia: “o corpo humano vivo se desfaz do acidente da personalidade e torna-se puramente um instrumento para a expressão” (p.287). Esse princípio também é compartilhado por Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Gordon Craig (1872-1931) na idéia de *Supermarionete* (*Über-marionette*): a marionete, ao inverso do ator que interfere na cena com seu “capricho pessoal”, retrata um pensamento mais emocional e poético, portanto, universal. É interessante notar a proximidade desses princípios com o *Übermensch* ou *homos superior* de Friedrich Nietzsche (1844-1900): “o *super-homem* nietzschiano não é um ser cuja vontade ‘deseje dominar’. Sua *vontade de potência* significa a força criadora de novos valores – criar, dar, avaliar” (Disponível em: <http://www.mundodosfilósofos.com.br>. Acesso em: 23/04/08). MAGNANI (1996, p. 373) afirma que alguns poetas simbolistas receberam influências do pensamento de Nietzsche.

musical equivocado. Identificou que a distorção do processo ensino-aprendizagem encontrava-se na imposição de procedimentos de leitura e de escrita, por meio de “raciocínios inúteis”, numa fase do desenvolvimento humano em que “corpos e cérebros desenvolvem-se paralelamente, comunicando incessantemente impressões e sensações” (JACQUES-DALCROZE, 1980, p. vii). A partir de então, empreendeu uma pesquisa que, em busca de melhorias para a percepção auditiva musical, chegou ao conceito de *audição interior*, que se efetiva por meio de dois princípios fundamentais: a consciência do som e a consciência do ritmo corporal.

Dalcroze observou que os alunos utilizavam batimentos ou movimentos com as mãos, como apoio para a execução dos exercícios teóricos. Em função disso, supôs, num primeiro momento, que a conexão que buscava fosse apenas de natureza tátil. Posteriormente, verificou que demais partes do corpo também são acionadas. Cita, como exemplo, o professor de piano que, para sanar o problema de ritmo de um aluno, bate o **compasso** para demonstrar o devido lugar dos **acentos**. Juntamente com o gesto de marcar o compasso todo o seu corpo reage, em sinergia ao movimento executado. Para Dalcroze, os gestos do professor e a energia de seus movimentos criam, para o aluno, uma imagem musical que este deveria sentir e executar. A partir de então, afirma:

Passei a considerar a musicalidade unicamente auditiva como uma musicalidade incompleta e passei a procurar as relações entre a mobilidade e as alturas auditivas, entre a harmonia dos sons e a duração dos mesmos, entre o tempo e a energia, entre a música e o temperamento, entre a arte musical e a arte da dança (DALCROZE, 1980, p. viii)²³.

Ao substituir um aprendizado mecânico e teórico pela experimentação sensorial dos fenômenos sonoros, a proposta de Dalcroze representou uma transformação no pensamento do ensino musical, que pode ser sintetizada pela seguinte afirmação: “o eu sinto substitui o eu sei” (DALCROZE *apud* COMPAGNON e THOMET, 1966). Seus trabalhos culminaram no que é hoje denominada a *Pedagogia Dalcroze*^{24 25}.

²³ **Altura e Duração:** ver glossário.

²⁴ Seu trabalho também é citado como *Método Dalcroze, Rítmica* ou *Euritmia*.

²⁵ Jacques-Dalcroze recebeu orientação de Édouard Claparède (1873-1940), médico e psicólogo suíço considerado um dos expoentes europeus da psicologia funcionalista. Claparède constituiu as bases de um pensamento sobre a educação, que se assenta na aplicação prática de uma antropologia biologista: o humano é uma realidade que funciona, uma realidade viva. Esse pensamento exerceu influência no desenvolvimento da pedagogia, uma vez que incentiva a atitude participante do educando (disponível em: <http://www.centrorefeducacional.com.br>. Acesso em: 06/06/08).

Segundo BONFITTO (2002, p.11), a proposta de Dalcroze parte da descoberta do corpo como instrumento de conexão entre o som e a mente e instaura, mais tarde, o ritmo como eixo de sua metodologia. A relação entre ritmo e a vitalidade física é assim descrita por LLONGUERAS (1942), educador e estudioso do trabalho de Dalcroze:

O ritmo é um princípio vital e é movimento. Está presente nos fenômenos naturais e no ser humano, em seus batimentos cardíacos, inspiração e respiração, estados de calma e agitação, trabalho e repouso. Também na música é um elemento fisiológico e fundamental (LLONGUERAS, 1942, p.13).

De acordo com esse autor, o trabalho de Dalcroze, ao proporcionar o estudo em conjunto dos ritmos naturais do corpo e dos ritmos artísticos da música, procura desenvolver a espontaneidade dos movimentos por meio da supressão das resistências de ordem intelectual ou física, otimizando os meios da realização expressiva²⁶. Nesse sentido, é fundamental, no trabalho de Dalcroze, que se estabeleça uma fluência entre mente, sentimento e corpo, como aponta GUÉRIOS (1958)²⁷:

Todas as graduações de tempo (allegro, andante, accelerando, ritenuto), todas as graduações da energia (forte, piano, crescendo, diminuendo), podem ser realizadas com o nosso corpo, e a sensibilidade de nosso sentimento musical depende da sensibilidade de nossas sensações corporais. E, para se executar um ritmo com precisão corporal, não é suficiente ter compreendido intelectualmente este ritmo e de possuir um aparelho muscular capaz de assegurar a boa interpretação. É preciso ainda estabelecer as comunicações rápidas entre o cérebro que percebe e analisa e o corpo que executa (p. 4).

ASLAN (2003), aponta que os exercícios dalcrozianos despertam o sentido muscular, rítmico e auditivo, ao mesmo tempo em que proporcionam “o senso de ordem e de equilíbrio” (p. 41). A consolidação da *consciência rítmica*, para Dalcroze, efetiva-se por meio do seguinte processo: o *sentido rítmico* deve ser adquirido, primeiramente, via *sentido muscular*, que é desenvolvido por meio da execução de dinâmicas de movimento, realizadas no tempo e no espaço, a partir de estímulos sonoros específicos. Com a prática constante dos exercícios, o corpo desenvolve uma *memória muscular*, da mesma forma que o ouvido desenvolve uma *memória do som*, sendo criada, mentalmente, uma *imagem* e conseqüentemente, uma

²⁶ A espontaneidade, nesse caso, está relacionada à quebra de resistências mentais e físicas e à conseqüente fluência de reações e proposições físico-musicais. Portanto, vincula-se mais a uma disponibilidade e vitalidade corporal, que a uma liberdade criativa propriamente dita, uma vez que os exercícios são codificados e previamente direcionados.

²⁷ Apesar de representarem uma referência bibliográfica de meados do século XX, tanto Llongueras quanto Guérios trazem informações mais próximas à época em que vigorou a metodologia Dalcroze, ainda sem adaptações para a atualidade.

representação rítmica. Uma vez desenvolvidos o *sentido rítmico* e a sua representação física e mental, instaura-se, finalmente, a *consciência rítmica*, que permite ao ouvido “perceber o ritmo sem o socorro dos olhos”, e uma vez estabelecida esta *audição interior* alcança-se “ouvir o som sem o recurso do ouvido” (JACQUES-DALCROZE, *op.cit.*, p. 44). Dalcroze ressalta que, em todo o processo, intelecto e sentidos devem estar presentes, envolvendo impulsos da emoção e do pensamento (BONFITTO, 2002, p.12-13).

Visando o alcance de seus objetivos, Dalcroze, ao longo de suas pesquisas, estruturou sua pedagogia, dividindo-a nas seguintes modalidades:

- Rítmica: desenvolvimento do sentido métrico e rítmico;
- Solfejo: desenvolvimento das faculdades auditivas e do senso tonal;
- Improvisação ao piano: combinação das noções adquiridas na Rítmica e no Solfejo e sua exteriorização musical por meio do sentido tátil-motor;
- Plástica Animada: estudo detalhado dos matizes do movimento corporal em relação aos movimentos sonoros.

A *Rítmica* tem como exercício básico a *marcha*, por meio da qual são trabalhadas as leis fundamentais do ritmo musical, a coordenação motora e o equilíbrio corporal. Além das *marchas*, outros exercícios são propostos visando os seguintes aspectos: contração e descontração muscular; respiração; divisão e memorização **métrica**; concepção rítmica pelos sentidos da visão, audição e sentido muscular; exercícios de concentração; exercícios relacionados à volição espontânea, automatismos e inibição; contraponto de movimentos; improvisação; dentre outros. Na *Plástica Animada* ocorre a representação corporal dos fenômenos sonoros. O corpo constitui o intérprete “imediate e completo” da música, ao estabelecer relações entre os elementos musicais (**dinâmica**, **agógica**, matizes de força e velocidade) e a dinâmica corporal (GUÉRIOS, 1958, p. 10).

O desenvolvimento rítmico é realizado nos processos de coordenação, precisão e flexibilidade do gesto. O encadeamento dos gestos ou a passagem “de uma atitude a outra” constrói a frase corporal ou plástica, elaborando-se sua correspondência com a frase musical (*Ibidem*, p. 26). As frases plásticas são separadas umas das outras por *paradas* ou “intervalos de duração entre os movimentos a ritmar ou a medir” (JACQUES-DALCROZE, 1980, p.44). Esses intervalos, no entanto, não significam a finalização definitiva da frase, uma vez que o corpo permanece

em estado de atenção ativa, visando o discernimento das faculdades de representação que serão acionadas pelo executante no retorno ao movimento. Nesse sentido, os movimentos são elaborados em uma seqüência específica onde é necessário preparar, atacar, prolongar e retornar à preparação do movimento. A transferência de peso que ocorre, por exemplo, entre a movimentação dos pés no caminhar, deve ser utilizada conscientemente como preparação, ataque e prolongamento de um passo a outro. Todo o trabalho é integrado à respiração e peças musicais executadas ao piano acompanham as atividades, de acordo com o objetivo didático a ser trabalhado.

Os exercícios compõem séries organizadas por dificuldades gradativas, que partem da simples reação corporal a um estímulo sonoro e culminam em uma técnica complexa e altamente codificada. São trabalhados matizes de duração e de energia em todas as dimensões do espaço (polimobilidade), chegando ao alcance da polidinâmica (execução simultânea de movimentos com diferentes gradações de tensão) e da polirritmia (execução simultânea de diferentes ritmos em diferentes partes do corpo). Para a execução dessa gama de movimentos e todas as suas variantes, o corpo parte de uma posição de repouso (em pé), considerada o eixo de uma esfera imaginária. Essa “esfera” possui três pontos de partida para os movimentos, sendo que cada um deles se divide em nove graus de orientação no espaço: um grau inicial, três graus intermediários, um grau horizontal, três graus intermediários e um grau vertical²⁸. Essa precisão é avaliada por Dalcroze da seguinte maneira:

Nós exigimos de nossos alunos a virtuosidade corporal. E esta consistirá na especialização dos meios físicos que irá ao encontro de nossas idéias. Nós pedimos aos alunos que se conheçam e nosso Método os ajudará a se descobrirem (JACQUES-DALCROZE, 1916, p. 5).

O pedagogo ainda afirma: “É precisamente o conhecimento aprofundado de nossas sinergias e antagonismos corporais que nos darão a fórmula da arte futura” (JACQUES-DALCROZE, 1980, p. xi). Também AZEVEDO (2002), descrevendo os procedimentos da pedagogia dalcroziana, comenta sobre a relação entre as habilidades corporais e o auto conhecimento:

²⁸ Verifica-se, por meio dessa divisão corporal, uma semelhança com a *Lei da Trindade*, de Delsarte. Cada um desses itens comporta, ainda, variações de movimento em cada membro do corpo e em diferentes posições. AZEVEDO (2002, p. 57) afirma que Dalcroze conhecia o sistema de Delsarte e aplicou-o na criação de sua técnica. ASLAN (2003), cita um possível contato de Dalcroze com um discípulo de Delsarte, o que poderia ter influenciado a criação da *rítmica* dalcroziana mais tarde. Segundo a autora, “ligados ou não na origem, o sistema de Delsarte e a *rítmica* de Dalcroze pesaram muito na estética contemporânea” (p. 40).

O aluno prepara-se para esses exercícios por meio de outros que envolvem a conscientização da postura e da própria energia e mostram, sobretudo, aquelas resistências que devem ser superadas para que o ritmo possa fluir por todo o organismo. O movimento apenas quando livre de tensões, pode servir aos pensamentos e imagens. A flexibilidade (muscular e articulatória) assegura rapidez e segurança nos reflexos, movimentos realizam-se articulados conscientemente à inspiração e à expiração, aprende-se a conter e a igualmente liberar impulsos [...] O acento personalizado (ou seja, a interpretação pessoal da seqüência) pode ser colocado depois que toda a série é dominada: os últimos exercícios propostos são interpretativos (p. 58).

Por suas inovações pedagógicas, o *Método Dalcroze*, como também ficaram conhecidas suas práticas, influenciou, além dos pedagogos musicais que se seguiram, alguns representantes do Teatro e da Dança²⁹. A partir da Alemanha, onde Dalcroze foi levado pela dançarina Mary Wigman (1886-1973), sua proposta obteve grande propagação na Europa e mais tarde na América do Norte. No Teatro, o método foi introduzido por intermédio de Adolphe Appia e Jacques Copeau. De acordo com ASLAN (2003), Appia e Dalcroze partilharam uma pesquisa em comum, entre 1906 e 1926, a qual visou estabelecer uma relação entre a consciência corporal do ator e o espaço, os volumes e a luz. Jacques Copeau, em sua escola *Vieux Colombier*, em busca da renovação da arte do ator, experimenta afastar os alunos do texto teatral, proporcionando-lhes um trabalho baseado nos princípios da *Commedia dell'Arte* e nas investigações de Dalcroze³⁰. Paul Claudel (1868-1955), poeta e dramaturgo francês, defensor da aplicação da rítmica dalcroziana no Teatro e na formação do ator, assim se manifestou: “Nenhum passo, nenhum gesto do ator, deve ser realizado sem a ajuda de um ouvido interior prestado a músico” (CLAUDEL *apud* ASLAN, 2003, p. 44)³¹.

Apesar da grande propagação que sua pedagogia alcançou ao longo dos anos, vigorando até os dias de hoje, Dalcroze inicialmente encontrou grandes dificuldades de aceitação de suas propostas, por parte da sociedade e dos educadores musicais, principalmente em função do

²⁹ Além dos encenadores teatrais citados no item anterior, adotaram os princípios dalcrozianos, na área de dança, os Balés Russos de Serge Diaghilev (1892-1929), por meio de seus coreógrafos Massine, Nijinsky e Balanchine. A coreografia de Nijinsky para *A Sagração da Primavera* foi elaborada a partir do método dalcroziano, na qual um assistente do próprio Dalcroze analisou os ritmos da composição de Igor Stravinsky. Também há referências a Dalcroze nos trabalhos de Rudolf Laban, e nos balés expressionistas de Kurt Jooss (AZEVEDO, 2002, p. 58-59).

³⁰ É interessante notar a utilização do *Método Dalcroze* associada à *Commedia dell'Arte* como treinamento do ator. Conforme ASLAN (2003), Charles Dullin, depois de ter atuado com Copeau, também funda sua própria escola, *Atelier*, em 1921. Além de aplicar a rítmica dalcroziana, Dullin também reportou à *Commedia dell'Arte* alegando a contribuição desta para a plástica do movimento e para o ritmo do espetáculo (p. 49). Verifica-se que as atribuições da *Commedia dell'Arte* ressaltadas por Dullin são semelhantes às desenvolvidas pela técnica de Dalcroze: ritmicidade e plasticidade do movimento.

³¹ CLAUDEL, Paul. L'Oeil écoute. In BERCHTOLD, A. *et alli. Emile Jacques-Dalcroze, l'homme, le compositeur, le créateur de la Rythimique*. Neuchâtel: Baconnière; 1965, p.101.

preconceito da época quanto à utilização do corpo. A respeito disso, o pedagogo pronunciou-se, em 1905:

Os homens se recusam a toda idéia nova desde que as idéias anteriores lhes dêem alguma satisfação. Todo ato liberador e toda verdade de amanhã lhes aparece hoje como uma falsidade. E, entretanto, o pensamento humano se desenvolve pouco a pouco, a despeito das resistências, as idéias se abrem, as vontades se afirmam, os atos se multiplicam [...] Sonho com uma educação musical na qual o corpo desempenhará o papel de intermediário entre os sons e o nosso pensamento [...] traduzindo enfim o que lhes ditam as emoções musicais [...] Ai de mim, há tantos homens que não sonham e se contentam em dormir! (JACQUES-DALCROZE, 1980, p. 46).

1.3 Constantin Stanislavski

(1863-1938)

Ator e diretor russo que, juntamente com Niemiróvitch-Dântchenko, fundou o Teatro de Arte de Moscou. Desenvolveu técnicas de interpretação e de criação do ator, com o objetivo de renovar práticas tradicionais de encenação, cujas bases concentravam na reprodução de modelos, isto é, na “repetição de procedimentos e códigos que caracterizavam as personagens e as situações” (BONFITTO, 2002, p. 22). Segundo GUINSBURG (2001, p. 4), a proposta de Stanislavski caracteriza-se pela busca da expressividade por meio de uma “edificação calculada da encenação”. Seu trabalho é dividido em duas fases ou períodos, que são retratados pela seguinte terminologia: *Linha das Forças Motivadas* e *Método das Ações Físicas*.

A *Linha das Forças Motivadas* constitui a fase em que predomina a construção psicológica da personagem – processo esse denominado por Stanislavski como “estado interior da criação” –, por meio de elementos estimuladores das emoções³². Cada um desses elementos constitui técnicas e procedimentos próprios. São eles: o *Se*, as *Circunstâncias Dadas*, a *Imaginação*, a *Concentração da Atenção*, a *Memória Emotiva*, os *Objetivos e Unidades*, a *Adaptação*, a *Comunhão*, a *Fé Cênica/Sentimento da Verdade*³³.

³² De acordo com BONFITTO (2002) o desenvolvimento das *Forças Motivadas* recebeu a influência da Psicologia, especialmente das teorias do psicólogo S. L. Rubinstein.

³³ A descrição detalhada de cada um desses elementos e suas funções específicas são encontradas nas seguintes obras de Stanislavski : *A Preparação do Ator*; *A Construção da Personagem* e *A Criação do Papel*. Há uma descrição sucinta de cada um deles em BONFITTO, *op.cit.* , p.27-30.

No *Método das Ações Físicas* (segunda fase), o processo de criação, anteriormente focado no plano interno (memória, emoção, imagem), que gera a execução da ação, adota também a possibilidade inversa; ou seja, “a repetição das ações adquirem a função de resgate das circunstâncias ficcionais e de seu sentido” (BONFITTO, *op. cit.*, p.32). Sendo assim, os procedimentos da primeira fase, que são baseados em processos unicamente mentais, ganham implicações de ordem física: a *Imaginação* é acrescida de exercícios práticos com os *Objetos Imaginários* e a *Memória Emotiva* é ampliada para a memória física ou dos sentidos, como indica Stanislavski em seu *Plano de Direção de Otelô*, no qual o diretor ressalta,

a distinção entre a memória das sensações [...] – ligada aos nossos cinco sentidos – e a memória das emoções. O sentido da visão é a mais receptiva das impressões. A audição é também extremamente sensível (STANISLAVSKI *apud* BONFITTO, 2002, p.32)³⁴.

A Música é um fator de importância na construção do pensamento de Stanislavski. Como ator e diretor, participou de companhias de *vaudeville* e operetas, sendo que essas últimas contribuíram para sua percepção quanto à importância do ritmo para a construção das ações. Anos mais tarde, numa colaboração entre o Teatro Bolshoi e o Teatro de Arte de Moscou, é fundado o Estúdio de Ópera, no qual Stanislavski aprofunda as questões vivenciadas anteriormente com as operetas, desenvolvendo um trabalho de ação rítmica com os cantores-atores. De acordo com BONFITTO (2002), essa experiência foi fundamental para a passagem do modelo da *Linha das Forças Motivadas* para o *Método das Ações Físicas*, uma vez que o ritmo é colocado como elemento unificador entre música, canto, palavra e ação (p. 22-24).

No trabalho de Stanislavski, o conceito-chave em termos de musicalidade é o *Tempo-ritmo*, que constitui um vetor da construção cênica, onde se integram ação e linguagem. Em sua obra intitulada *A Construção da Personagem*³⁵, Stanislavski discorre sobre os princípios que compõem o *Tempo-ritmo*, considerando que esse conceito manifesta-se externamente por meio das ações físicas e internamente pelas vivências interiores. Cabe notar que no processo de construção desse conceito, descrito no livro acima citado, Stanislavski utiliza diversos elementos musicais, tanto nas explicações dadas aos atores quanto na aplicação de exercícios,

³⁴ STANISLAVSKI, C. *Manual do Ator*. SP: Martins Fontes; 1989, p. 104.

³⁵ STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. 16.ed. RJ: Civilização Brasileira; 2006. Segundo Elizabeth Reynolds Hapgood, tradutora da versão norte-americana da obra de Stanislavski, *A Construção da Personagem* constitui uma continuação do livro *A Preparação do Ator*, publicado nos Estados Unidos, em 1936 antes mesmo de chegar à Rússia. Os livros foram traduzidos a partir de manuscritos do próprio autor. Entretanto, a morte de Stanislavski, em 1938, e o desvio do material em função da Segunda Guerra Mundial fizeram com que *A Construção da Personagem* fosse publicada treze anos após o primeiro livro, em 1949.

nos quais foram vivenciados aspectos como pulso, acentuação e compasso, passando por sonorizações, até a construção de cenas utilizando diversos padrões rítmicos. A seguir serão listados alguns elementos musicais identificados, juntamente com palavras utilizadas por Stanislavski nas explicações sobre o *Tempo-ritmo*:

- Duração, andamento e agógica: “O **tempo** é rapidez ou lentidão. O *tempo* encurta ou prolonga a ação, acelera ou retarda a linguagem” (STANISLAVSKI, 1997, p. 138-139. Tradução minha);
- Compasso: “o compasso é uma medida de tempo. Um conceito convencional, relativo. Não é como o metro com o qual se mede um comprimento. O metro é sempre o mesmo. Não é possível mudá-lo. Mas o compasso, que mede o tempo, é absolutamente diferente. Compasso constitui-se de tempo. Tempo se mede com tempo” (*Ibidem*, p.139)³⁶;
- **Pausas**: “no processo de atuação devemos preencher o tempo com os mais diversos movimentos, alternados com pausas. Na linguagem, o tempo presente se preenche com a pronúncia de sons com as mais diversas durações, e com pausas entre elas” (*Ibidem*, p. 165);

³⁶ A palavra metro, em música, possui um sentido de mensuração, e está relacionado à métrica musical. Entretanto, Stanislavski refere-se ao metro, nesse caso, como objeto de medida de comprimento (bastão ou fita métrica, por exemplo), ou seja, algo inadequado para medir o tempo, cuja natureza é relativa e variável. Na interpretação da presente pesquisa, ocorre um equívoco na tradução para o português, que emprega a palavra metro em seu sentido musical, traduzindo-o por compasso, o que gerou uma leitura confusa das definições apresentadas nesse trecho. Comparando a versão argentina (STANISLAVSKI, 1997) e a brasileira (STANISLAVSKI, 2006), verificou-se que as palavras compasso e metro, na tradução em espanhol, apresentam-se, respectivamente, como batida e compasso, na versão em português. Isto pode ser visualizado no seguinte trecho: “*El compás es un concepto convencional, relativo. No es como el metro con el que se mide una longitud. El metro es siempre el mismo*” Na versão brasileira o mesmo trecho apresenta-se da seguinte maneira: “A batida é um conceito convencional, relativo. Não é o mesmo que o compasso que determina o tamanho de uma superfície material. Esse compasso ou trecho é sempre o mesmo”. Verifica-se, assim, que foram atribuídos sentidos antagônicos à palavra compasso. A opção deste trabalho pela versão argentina se deve ao fato desta apresentar maior clareza e coerência, o que é reforçado pela continuação do texto, na qual Stanislavski coloca o metro como objeto de medição, como a seguir (será colocada a frase em espanhol seguida da mesma frase na versão em português, de 2006, entre parêntesis): “*El metro es siempre el mismo* (Esse compasso ou trecho é sempre o mesmo). *No se lo puede cambiar* (Não podemos alterá-lo). *Per el compás, que mide el tiempo, es algo absolutamente distinto* (Mas a batida, como medida de tempo, muda constantemente). *El compás no es un objeto, como el metro* (Frase cortada). *El compás es lo mismo que el tiempo* (Frase cortada). *El tiempo se mide con el tiempo*. (Frase cortada). *¿Qué significa entonces los demás metrónomos...?* (O que representa todos os outros metrônomos...?)”. Na versão em português três frases foram cortadas do texto. Presume-se que as dificuldades da tradução tenha provocado a insustentabilidade da fluência do texto. É fato conhecido o problema da tradução da obra de Stanislavski. É provável, também, que o engano tenha sido reforçado pelo significado dessas palavras em inglês: compasso (*measure, beat*) e metro (*meter, meter stick, measure of a verse*), uma vez que a versão em português provém da tradução norte-americana. A versão argentina foi traduzida diretamente do idioma russo por Salomón Merecer.

- **Intensidade, densidade e timbre** (sobre exercícios rítmicos com palmas): “fomos variando infinitamente as formas, força e características das acentuações: ora resultavam substanciosas, densas, ora secas e cortantes, fáceis, pesadas, com muita sonoridade, suaves”. (*Ibidem*, 142);
- Sonorização: “não é possível enumerar tudo o que estivemos percutindo. Ali havia tormentas no mar, nas montanhas, ventos, granizo, trovões e relâmpagos. Havia também tanger de sinos ao entardecer, alarmes, incêndios nas aldeias, grasnidos de patos, pias que gotejam...” (*Ibidem*, 144);

Em seus experimentos, Stanislavski demonstrou que uma mesma situação, realizada em andamentos diferentes ou a partir de combinações rítmicas diferenciadas, gera novos estímulos e imagens mentais, produzindo, conseqüentemente, diferentes respostas cênicas. Entretanto, o *Tempo-ritmo*, para o diretor russo, ultrapassa a mera aplicação de recursos rítmicos à cena, havendo uma estimulação recíproca entre esse conceito musical e os demais componentes de sua proposta. A respeito disso Stanislavski pronuncia:

Não se pode recordar ou sentir o tempo-ritmo sem haver criado as imagens correspondentes, sem representar mentalmente as circunstâncias dadas e sem ter a sensação dos objetivos e ações. Encontram-se tão relacionados entre si, que um origina o outro, ou seja, que as circunstâncias dadas evocam o tempo-ritmo, e este faz pensar nas circunstâncias correspondentes [...] O tempo-ritmo estimula não somente a memória emotiva como também ajuda a reviver nossas recordações visuais e suas imagens. Por isso é incorreto conceber o tempo-ritmo só no sentido da velocidade e da medida (STANISLAVSKI, 1997, p. 146. Tradução minha).

Para o encenador russo, o *Tempo-ritmo*, por sua capacidade de “estimular cada uma das forças motrizes de nossa vida psíquica”, constituiu uma “aquisição de suma importância” para o desenvolvimento do que ele denominava *psicotécnica*, tendo sido aplicado em aspectos fundamentais da sua concepção teatral (STANISLAVSKI, 1997, p. 177).

O trabalho realizado com a linguagem falada, por exemplo, volta-se para a excelência da expressão e da comunicação – *a arte de falar em cena*. Stanislavski compara a falta de domínio das “leis da linguagem” a um instrumento musical de má qualidade, nas mãos de um excelente músico: “De que serviriam os delicados matizes das emoções, se é deficiente a linguagem que os expressa em cena? (*Ibidem*, p.81). Sendo assim, visando o apuramento da linguagem cênica, o encenador desenvolve uma minuciosa técnica de estudo do texto que se apóia no potencial musical das palavras, sobre o qual manifesta-se:

A índole de certas letras, sílabas e palavras requer uma pronúncia recortada, à semelhança das colcheias e semicolcheias em música; outros sons devem transmitir-se com maior duração e peso, como as mínimas e semibreves³⁷. Igualmente, certas letras e sílabas recebem uma acentuação rítmica mais forte ou mais fraca; outras podem não ter acento algum. [...] Às vezes, esses sons se mesclam com pausas e contenções respiratórias das mais diversas durações. Tudo isto constitui o material e as possibilidades da linguagem, com os quais se forma o tempo-ritmo fonético. [...] Uma forma de falar moderada, sonora e fluida tem muitas qualidades e elementos afins com o canto e a música (STANISLAVSKI, 1997, p.165. Tradução minha).

Nesse sentido, são trabalhados os seguintes componentes da relação entre sonoridade e interpretação:

- Dicção/Pronúncia: consciência e correção dos defeitos da fala e valorização da língua literária russa, pela eliminação de dialetos (normalização da língua) e supressão da declamação artificial (realismo da dramaturgia russa e particularidades estilísticas dos literatos);
- Entonação: construção de *esquemas fonéticos* pelo estudo das inflexões e das sonoridades características dos sinais de pontuação (ponto, vírgula, exclamação, interrogação);
- Acentuação: estudo da intensidade das palavras e das frases. Construção de planos e qualidades de acentos, em perspectiva entre os de maior ou menor importância, visando alcançar as diversas nuances de expressividade e destacar a essência do subtexto.

De acordo com KNÉBEL (2000), a entonação para Stanislavski “nasce do conhecimento das leis do idioma” e “do desejo de transmitir de maneira exata o conteúdo da obra” (p.149). A análise da obra é realizada por meio dos *compassos de linguagem* ou *compassos do discurso*, isto é, a divisão do texto e a ordenação das palavras em grupos, idéias, frases e suas inter-relações (STANISLAVSKI, 1997, p. 95). O objetivo desse trabalho é evitar a recitação mecânica, não somente pela destreza vocal, mas pelo entendimento e pela ressonância com a proposta dramática. Sobre tal fato, Stanislavski comenta:

As letras, sílabas e palavras são as notas musicais da linguagem, com as quais se formam os compassos, árias e sinfonias completas. Não é em vão que se diz que uma bela forma de falar é musical [...] Transmitam corretamente a duração das letras, sílabas e palavras, a precisão do ritmo. Ao combinarem as partículas sonoras, formem os compassos com as frases, regulem as correlações rítmicas destas entre si, amem as acentuações corretas e nítidas, que são típicas do sentimento ou paixão que vive na personagem criada (STANISLAVSKI, 1997, p. 167. Tradução minha).

³⁷ Stanislavski se refere a figuras musicais: colcheias e semicolcheias, que geralmente constituem células mais rápidas ou ligeiras, e mínimas e semibreves, que representam sonoridades mais longas e lentas.

A divisão dos grupos, no texto, é dada pela pausa, que, nesse processo, possui três funções distintas, a saber:

- *luftpausa* ou pausa de respiração: breve interrupção para tomar ar ou retenção do ritmo do canto ou fala sem interromper o fluxo da frase;
- pausa lógica: tem a função de dividir o discurso e também realçar alguma idéia específica;
- pausa psicológica: instrumento de comunicação sutil que transmite o que é “inacessível à palavra”; tem o objetivo transmitir o subtexto (STANISLAVSKI, 1997, p. 105)³⁸.

Além do trabalho voltado especificamente para a interpretação e a cena, elementos musicais também são encontrados nas questões relativas ao treinamento do ator. A preparação vocal é composta por aulas de canto lírico, que proporcionam o conhecimento do aparelho vocal e da colocação correta da voz, e pelo trabalho de dicção, proveniente das pesquisas de Stanislavski direcionadas para a adaptação dos recursos da voz cantada para a voz falada. Stanislavski, que estudou canto lírico na juventude, tinha conhecimento dos diversos timbres vocais relativos à colocação da voz (na cabeça, na laringe, no peito, no occipício, *etc*), mas ressalta, como ponto de importância para suas investigações, a “vantagem das vozes colocadas *na máscara*, onde estão situados o céu da boca, as fossas nasais, os seios nasais e outras câmaras de ressonância” (STANISLAVSKI, 2006, p 143-144). Stanislavski aponta, ainda, para o fato de que a transposição das técnicas de canto para a fala funcionava até certa medida. Sua determinação e espírito investigativo o levaram ao estudo da função da boca, dos lábios e da língua na articulação da palavra, a partir da observação dos movimentos utilizados na fala de um de seus discípulos, que, segundo o encenador, se dispôs a ser pacientemente examinado por “horas a fio” (*Ibidem*, p 151).

No que tange à preparação corporal dos atores, Stanislavski cita a ginástica – para o desenvolvimento do porte e correção postural –, a acrobacia – visando a agilidade e a capacidade de decisão – e a dança – para a definição e acabamento dos movimentos. Entretanto, a expressividade corporal deve estar em função do papel e não do gesto em si. Nesse sentido, outro aspecto importante é o desenvolvimento da plasticidade dos movimentos, cujos exercícios descritos apontam para a presença do pensamento de Jacques-Dalcroze,

³⁸ STANISLAVSKI (1997) cita as palavras de um orador, Mitronolit Filaret, que dizia: “que teu discurso seja discreto e teu silêncio eloqüente”, em seguida, afirma que a pausa psicológica tem justamente essa propriedade: a eloqüência do silêncio (p. 104).

apesar do nome do pedagogo não ser citado diretamente nas obras de Stanislavski³⁹. Algumas atividades, com denominações e procedimentos semelhantes aos da *Pedagogia Dalcroze*, são citadas como, por exemplo, a ginástica rítmica trabalhada paralelamente às aulas de movimento plástico (STANISLAVSKI, 2006, p. 85). Nessas atividades, na constituição da *linha de movimento*, que para Stanislavski era a base da plasticidade, são desenvolvidos conceitos dalcrozianos como fluência e energia. Também nesse ponto o *Tempo-ritmo* atua, coordenando a *linha de movimento* exterior (movimentos dos braços, pernas, corpo) e interior (senso interior do movimento e da energia). Nos exercícios relacionados ao *Tempo-ritmo*, além do metrônomo, que enfatiza pulso e andamento, alguns exercícios também são realizados com acompanhamento musical de um piano, à maneira de Dalcroze, cujo estímulo sonoro, **melódico-harmônico**, “cria uma disposição interior [e] influi sobre o sentimento” (STANISLAVSKI, 1997, p. 150-151). A proximidade entre o *Tempo-ritmo* e aspectos das propostas dalcrozianas pode ser detectada no seguinte trecho:

A energia, aquecida pela emoção, carregada de vontade, dirigida pelo intelecto [...] manifesta-se na ação consciente, cheia de sentimento, conteúdo e propósito, que não pode ser executada de modo desleixado e mecânico, mas deve ser preenchida de acordo com os seus impulsos espirituais. Fluindo pela rede do nosso sistema muscular, despertando nossos centros motores interiores ela nos incita à atividade interior (STANISLAVSKI, 2006, p. 87).

BONFITTO (2002), comenta que os impulsos, indicados na citação acima, são, ao mesmo tempo, um recurso gerador e resultante das ações. Segundo esse autor, Stanislavski não chegou a esclarecer com precisão esse conceito, mas, ao que tudo indica sua função é “impedir a cristalização e a mecanização das ações não suficientemente elaboradas” (p. 34). Uma de suas falas a respeito disso encontra-se a seguir:

Provavelmente agora, através das vossas próprias sensações, vocês conheceram a relação existente entre as vossas ações físicas e a causa interior dos impulsos [...] Este é o caminho que vai do exterior para o interior. Confirmada esta relação, repitam muitas vezes a linha da vida física do corpo humano. Não somente fixareis com ela as suas ações físicas, como também os seus impulsos interiores; alguns deles com o tempo, tornar-se-ão conscientes [...] Porém, muitos dos impulsos interiores, e provavelmente os mais importantes, não se tornarão conscientes até o

³⁹ De acordo com THOMAS (2005), houve um contato entre Stanislavski e Dalcroze, quando o pedagogo suíço e seus alunos fizeram uma turnê de demonstração da Eurytmia na Rússia, em 1912, a convite de Sergei Wolkonsky, Superintendente do Teatro Imperial da Rússia. A partir desse ano, a técnica dalcroziana tornou-se parte do treinamento dos atores do Teatro de Arte de Moscou (1º. Estúdio), sob a assistência da professora de dança Nina Alexandrovna. (THOMAS, Natham. *Dalcroze Eurhythmics and Theatre*, 2005). In: Scene 4 Internacional Magazine of Performing Arts and Media. Disponível em: www.scene4.com/archivesqv6/may-2005/html/thomasmay05.html. Acesso em: 03/04/08.

fim. Não lamenteis tal fato: muitas vezes a consciência elimina o impulso interior nascido do subconsciente (STANISLAVSKI *apud* BONFITTO, 2002, p. 36).⁴⁰

Em torno do trabalho do ator, além de todos os elementos musicais acima referidos, Stanislavski utilizou, ainda, inovações sonoras na composição dos espetáculos. Ao fundar o Teatro de Moscou, criando novas práticas de encenação, propõe que a música seja composta especificamente para o espetáculo (BONFITTO, 2002), numa época em que a música de cena, de maneira geral, consistia em números musicais de abertura ou mudanças de cenário, com pouca relação com a dramaturgia. Também lançou mão da sonoplastia, à qual denominava *paisagem auditiva*, principalmente sobre os textos de Tchekhov, povoados de sonoridades e silêncios. De acordo com Roubine, Stanislavski elaborava verdadeiras “partituras sonoras”, cheias de minúcias e precisão⁴¹. Porém, não se tratava apenas de ilustrar um ambiente, “mas sobretudo de revelar a relação, o acordo ou a discordância, que liga o personagem ao que está em torno dele” (ROUBINE, 1998, p.155). A riqueza dos recursos sonoros não visava proporcionar efeito somente sobre os espectadores, mas como outro meio de estímulo para os atores, “calculados para criar uma ilusão de vida real e da intensidade de seus estados de espírito” (STANISLAVSKI, 2006, p.83).

Conforme KUSNET (1985), tanto as sonoridades (relógio, barulho do mar, trovoadas, *etc*), quanto a música que acompanha a cena, são organizadas pela direção do espetáculo “para fixar os ‘tempo-ritmos’ da peça” e que estas devem ser utilizadas pelos atores como apoio ou para “materializar o ‘tempo-ritmo’ interior” (p. 95)⁴². A “ação coletiva sobre a cena”, feita pelo *Tempo-ritmo* da linguagem, pelo *Tempo-ritmo* dos movimentos, pelo *Tempo-ritmo* individual e coletivo, compõe uma espécie de trama de ritmos, a qual Stanislavski denomina “caos organizado” e no qual o ator deve orientar-se (STANISLAVSKI, 1997, p. 140). De acordo com KNÉBEL (2000), a necessidade de se ajustar o *Tempo-ritmo* entre o ator e a cena leva Stanislavski a pronunciar-se sobre grandes atores russos, que considerava portadores de um domínio preciso sobre o *Tempo-ritmo*. Revela que esses atores trabalhavam sua percepção

⁴⁰ STANISLAVSKI, C. *El Trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Ed. Quetzal; 1977.

⁴¹ Roubine chama atenção para o fato de que aplicada às peças de Shakespeare, cuja “essência da dramaturgia não é realista”, a teoria da *paisagem auditiva* não funcionou de maneira tão eficiente. TRAGTENBERG (1999, p. 135), sugere que estas intervenções sonoras são uma influência do cinema. O autor afirma que o detalhismo de Stanislavski chegou a tal ponto que o próprio Tchekhov o teria interpelado: “Escuta ! Escreverei uma peça nova que começará deste modo: ‘Que maravilha! Que silêncio! Não se ouvem pássaros, nem cães, nem cucos, nenhuma coruja, nenhum rouxinol, nenhum relógio, nem grilos, um grilo sequer!’”. Tragtenberg indica, como fonte deste trecho, o autor RIPELLINO, Ângelo M. *O Truque e a Alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁴² Eugênio Kusnet (1898-1975): ator de formação stanislavskiana que migrou para o Brasil em 1926. Integrou o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Atuou também como professor nas décadas de 60 e 70.

antes de entrar em atuação, escutando mentalmente todos os eventos da cena. Stanislavski julgava que estes atores conservavam mentalmente a sensação dos ritmos e “a medida de ação de cada cena e da obra em sua totalidade” (p. 185, 186).

Constata-se, portanto, a importância do *Tempo-ritmo* nas propostas de Stanislavski, pela presença desse conceito em aspectos preponderantes de sua estética, atuando tanto nas estratégias de preparação e criação do ator, como na estruturação do espetáculo.

1.4. Vsevolod Meyerhold

(1894-1940)

Ator e diretor russo, Meyerhold conviveu com Stanislavski como integrante do Teatro de Arte de Moscou. Posteriormente, criou sua própria concepção teatral buscando no que denominou *Teatro da Convenção*, em oposição à cena ilusionista, o que considerava a identidade estética do Teatro: a teatralidade (BONFITTO, 2002, p. 40; PICON-VALLIN, 2006, p. 12). Buscou na Música, na Pintura e na Escultura estruturas para a construção de novos códigos de sentido, sendo a Música, em particular, considerada um dos principais elementos de organização e estruturação cênica em sua proposta⁴³. Para PICON-VALLIN (2006, p. 8), a relação entre a Música e a encenação meyerholdiana se desenvolve pela necessidade de organização do tempo, sendo a “gestão do ritmo” um fator que atua na precisão da encenação e na qualidade da percepção que se deve despertar no espectador. Nesse sentido, a Música é, para Meyerhold,

não um fundo, mas a grade de interpretação de uma dramaturgia, um ponto de apoio para a composição cênica, um meio de triunfar sobre o naturalismo, uma vez que ela coloca em cena um ritmo que rompe com o mundo cotidiano” (PICON-VALLIN, 1989, p. 2).

Os estudos que alimentaram a estética de Meyerhold são as obras de Wagner, Craig e Appia – sobre a encenação de óperas – e princípios do teatro oriental, principalmente o Kabuki japonês e a Ópera de Pequim. Visando afastar uma concepção teatral de cunho introspectivo ou estritamente psicológico, Meyerhold desenvolveu uma técnica que denominou

⁴³Bonfitto (2002) associa o processo de construção teatral de Meyerhold às formulações teóricas dos formalistas russos, as quais, “deixando de lado as implicações semânticas da linguagem [...] extraíam dela determinados códigos, a partir de suas propriedades lógico-sintáticas e rítmicas. Daí a importância do termo ‘estrutura’, central também nas reflexões e práticas de Meyerhold” (BONFITTO, 2002, p. 40-41).

Biomecânica, na qual, segundo PAVIS (1999), o ator aborda seu papel a partir do exterior, antes de apreendê-lo intuitivamente. Na *Biomecânica*, os gestos são fixados e os meios expressivos seguem o princípio de *economia*, visando garantir a precisão dos movimentos. Além da sistematização da *Biomecânica*, Meyerhold desenvolve os princípios do *Grotesco*, cuja técnica, segundo BONFITTO (2002, p. 41), baseia-se na “exageração e transformação intencional de dados”, visando agir na percepção do espectador e revelar “estruturas profundas da realidade”. A respeito disso pontua CAVALIERE (1996):

Meyerhold vê nos princípios do teatro de feira, nas suas marionetes e no poder mágico de suas máscaras, a revitalização do teatro contemporâneo [...] Mas se o grotesco nasce da face cômica das farsas populares representadas nas feiras pelos atores ambulantes de todos os tempos, ele corresponde também à outra face do riso, o silêncio que oculta a tragédia eterna da humanidade e que esconde seu sofrimento atrás das gargalhadas para, talvez, contrabalançar de forma audaciosa a decadência trágica dos tempos (p. 89)⁴⁴.

Bonfitto considera ainda, como um dos recursos do *Grotesco*, o mecanismo denominado *composição paradoxal*, que consiste na utilização de contrastes – por exemplo, a utilização simultânea do cômico e do trágico ou a substituição de informações por outras inesperadas. Nesse âmbito, a música ganha outra dimensão no trabalho de Meyerhold agindo na composição da cena e no trabalho do ator. PICON-VALLIN (1989, p. 3) pontua como “teoria do contraponto” uma espécie de “rede rítmica” estabelecida entre a música e os movimentos dos atores, cada qual em seus respectivos planos. A autora afirma que uma das melhores aplicações dessa estratégia ocorreu na encenação de *A Dama de Espadas*, de Puchkin-Tchaikovski, e cita uma das críticas teatrais da época que comenta sobre o ator meyerholdiano:

Ator autenticamente musical, conservando exteriormente a liberdade de seu comportamento teatral, mas de fato ligado à música durante todo o tempo em um complexo contraponto rítmico. Seus movimentos podem ser invertidos em relação ao metro da música, acelerados ou ralentados; entretanto, mesmo sua pausa estática sobre o fundo de um movimento rápido da orquestra e, digamos, um gestual rápido sobre o fundo de uma pausa geral na música devem estar estritamente apoiados sobre a partitura da encenação, concebida como o contraponto cênico da partitura do compositor (SOLLERTINSKI *apud* PICON-VALLIN, 1989, p.3).⁴⁵

⁴⁴ Cavaliere cita como exemplo o “jogo irônico” da cena final de *O Inspetor Geral*, na qual manequins foram dispostos na cena minutos antes ocupada por atores, que “congelaram” posturas e expressões de horror e espanto diante da notícia da chegada do verdadeiro inspetor. A autora cita, ainda, alguns escritos em que Meyerhold comenta as críticas à sua técnica: “Dizem que Meyerhold cometeu um sacrilégio porque eliminou aquele riso do qual, de repente, todos têm saudade, e que com este riso ter-se-ia suprimido o próprio Gógol! Mas de que riso se trata? Se for o riso vazio do *vaudeville*, da farsa, este riso Gógol jamais o desejou” (Meyerhold *apud* CAVALIERE, 1996, P. 130).

⁴⁵ SOLLERTINSKI, I. *Meyerhold e o teatro musical*. Leningrado, 1935. Reunião de artigos.

A autora exemplifica, com um trecho da obra, a cena em que uma das personagens, Hermano, sobe as escadas juntamente com a entrada dos violinos. Seus passos acompanham a música que nesse momento soa em colcheias. Porém, quando a música tem seu andamento acelerado, pelo emprego de semicolcheias, a personagem interrompe seu movimento. Em nota anexa ao exemplo, a autora comenta que no sistema de Dalcroze, o movimento também seria acelerado nas semicolcheias⁴⁶. Esse exemplo ilustra um dos recursos da *composição paradoxal*, que, neste caso, utilizou informações diferenciadas ou imprevistas entre movimento e música, porém, em função de um significado expressivo comum. Provavelmente, o propósito desse trecho da encenação tenha sido a criação de tensão, gerada pela aceleração do ritmo musical em simultaneidade com a interrupção inesperada do movimento. Ainda de acordo com PICON-VALLIN (1989, p. 3), Meyerhold, a partir de um determinado período, passa a recusar as teorias de Dalcroze quanto à simetria entre movimento e música. Na realidade o encenador amplia as possibilidades expressivas dessa relação, ao adotar princípios do *Kabuki* e da Ópera de Pequim, onde os atores dialogam com a música criando, também, tensões e contrastes (BONFITTO, 2002, 116)⁴⁷.

A influência oriental, na estética de Meyerhold, manifesta-se também, segundo SANTOS (2002), no princípio de *economia*, aplicada na *Biomecânica* e no que Meyerhold denominou *ciclo de ação* ou *ciclo de realização*. Cada ciclo é composto de três etapas precisas – começo, desenvolvimento e fim – aplicadas nas macro e micro-estruturas da encenação, isto é, em cada gesto, na composição dos movimentos e na organização e estrutura rítmica como um todo. São ainda apontados por Picon-Vallin outros princípios orientais presentes na estética meyerholdiana, como a presença da Música no palco, executada por um pianista ou uma

⁴⁶ Na teoria musical, colcheias e semicolcheias são figuras rítmicas que indicam valores de duração. Uma colcheia dura o dobro do tempo de uma semicolcheia, ou seja, as semicolcheias são mais curtas em termos de duração do som, portanto soam mais rápidas. Na prática dalcroziana, que também era adotada por Meyerhold, a movimentação seguiria estritamente o que propõe cada grupo de figuras musicais. Se o ator estivesse andando nas colcheias, ele correria nas semicolcheias, por exemplo.

⁴⁷ É possível considerar, contudo, que Meyerhold afasta-se de Dalcroze quanto à simetria na relação música-movimento mantendo, porém, o princípio fundamental do pedagogo suíço: a fluência entre corpo-mente-afeto. BONFITTO (2002, p. 44) pontua que o objetivo do princípio biomecânico era proporcionar ao ator o domínio da própria expressividade levando-o à “compreensão de sua atividade psicofísica durante seu processo criativo”. O alcance desse domínio seria o desenvolvimento de um “estado de prontidão e a capacidade de reação a fim de diminuir ao máximo o tempo de passagem entre pensamento-movimento, pensamento-palavra e movimento-emoção-palavra”: princípios dalcrozianos. Em outro exemplo Meyerhold comenta a atuação de uma atriz que recorre aos gestos para melhor expressar a exaltação da cena. Ainda necessitando de maior carga expressiva a atriz integra sua atuação à música: “Conquistou o público. Não com as falas, nem com a mímica, mas somente quando fundiu a sua interpretação com a orquestra” (Meyerhold *apud* BONFITTO, 2002, p.116).

orquestra, e a importância da pausa no jogo do ator em cena. Segundo a autora, Meyerhold orientava os atores a escutar o silêncio, a compreender a significação da pausa e a vivê-la na ação cênica. Nesse sentido, a pausa é utilizada não como ausência de movimento, mas como um elemento ativo, “que guarda em si mesma um elemento de movimento” e de culminação da ação (PICON-VALLIN, 1989, p. 9). Além da pausa, o acúmulo e desencadeamento da ação também são dados pelo uso das relações harmônicas e pelo emprego do *rallentando*, mecanismos utilizados como geradores de tensão, tanto no conjunto da encenação, quanto no âmbito da cena. A utilização das tensões harmônicas pode ser identificada no seguinte exemplo dado por Meyerhold a seus alunos:

Em música há uma acumulação de acordes de sétima que o compositor introduz conscientemente e que por muito tempo, muito tempo, não se resolvem na tônica. [...] Há a alternância de momentos estáticos e de momentos dinâmicos, seguida de equilíbrios e de desequilíbrios. Estou a ponto de dar a resolução de uma cena, mas, conscientemente, não a resolvo, ponho mesmo obstáculos a esta resolução e depois, no fim, a permito (Meyerhold *apud* PICON-VALLIN, 1989, p. 5).^{48 49}

O emprego do *rallentando* está diretamente ligado ao conceito biomecânico *tormoz* (freio ou frenação), ou seja, o “ralentar da ação cênica antes de uma explosão, suscitado ou não por um obstáculo que surge sobre a linha de atuação de um movimento orientado” (*Ibidem*, p. 6). Meyerhold relacionava o *rallentando* às frenações rítmico-plásticas que articulavam o espetáculo⁵⁰. Além da contribuição nos mecanismos da encenação, a Música era utilizada também nas atividades da *Biomecânica* voltadas para o ator. Lev Sverdin, ator que trabalhou com Meyerhold, revela a presença de um pianista que executava peças de Bach, Schubert, Grieg, Rachmaninov, Tchaikovski, dentre outros nomes da literatura musical, acompanhando a prática dos exercícios. Citado por PICON-VALLIN (1989), aponta como exemplo a aplicação musical no exercício biomecânico intitulado *Tiro com Arco*: “era como se distribuíssemos nossos movimentos sobre a música. Sem ilustrá-la, vivíamos nessa música

⁴⁸ Curso ministrado por Meyerhold na Faculdade de Atores GEKTEMAS (Ateliês Teatrais Superiores do Estado). Arquivos Centrais de Estado de Literatura e de Arte, Arquivos de Meyerhold, Fundo 963, I, 1341.

⁴⁹ O **acorde** de sétima é uma combinação específica de notas e intervalos musicais que, no âmbito da **tonalidade**, gera suspensão ou tensão que, geralmente, é resolvida no repouso dado pela estrutura denominada tônica.

⁵⁰ Segundo PICON-VALLIN (1989), “Meyerhold tinha uma necessidade física da música para encontrar os *rallentandi* que procurava”. Cita que na montagem de *O Professor Bubus* fez o pianista tocar todas as grandes obras de Chopin e de Liszt para piano, das quais selecionou 40. O pianista tocava durante horas e por vários dias para que Meyerhold pudesse compor “as grandes linhas de encenação, representando todos os papéis e criando na música seus próprios acentos, os cortes, as repetições”. Em seus três atos, a peça contava com a execução das obras, ao vivo, pelo pianista Lev Arntcham. A música de *O Professor Bubus* foi construída a partir de 08 Prelúdios e 11 Estudos de Chopin e 21 peças de Liszt, sendo 25 músicas tocadas na íntegra (p. 7; 15). Cabe ressaltar que essas peças são de difícil execução, exigindo compreensão musical e grande capacidade técnica por parte do pianista.

[...] Como o violinista tem seu instrumento, o pianista seu piano, o ator tem a si mesmo” (*idem*). A autora também cita um comentário de Meyerhold sobre a concepção do movimento biomecânico sobre o modelo da frase musical:

Da mesma forma que a música é uma sucessão precisa de medidas que não rompem a integridade musical, nossos exercícios são uma sucessão de movimentos matematicamente precisos que devem ser precisamente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho de conjunto (*idem*).

Dentre os exercícios que relacionam elementos musicais à *Biomecânica* há referências à técnica denominada *znak otказа*, que é traduzida por *senal de recusa* e associa-se ao bequadro, um sinal musical que em russo possui a mesma significação. O bequadro cancela o efeito dos *acidentes* musicais chamados *sustenido* (alteração meio tom acima) e *bemol* (alteração meio tom abaixo). Segundo SANTOS (2002), sua utilização por Meyerhold está relacionada aos princípios do *Tratado da Arte do Baile*, de Guglielmo Ebreo⁵¹. PICON-VALLIN (1989) cita o conceito de *znak otказа* como “recusa provisória de uma alteração ascendente ou descendente da nota, sustenido ou bemol”, porém, a estratégia em termos musicais não é explicitada. A autora afirma que, na prática biomecânica, este mecanismo relaciona-se à fixação de pontos para os movimentos, seu começo e seu fim, e é acionado pelo ator como um movimento curto, com um sentido de oposição ao um movimento maior, como nos seguintes exemplos: “recuo antes de avançar, impulso da mão que se ergue antes de dar um golpe, flexão antes de ficar em pé” (p. 7).

Além dessas estruturas musicais, a precisão e a organização cênica pelo parâmetro musical de duração permite ao ator, por um lado, orientar-se na encenação, por outro, exigem deste o domínio do tempo teatral proposto⁵². Para ser capaz de estabelecer esse diálogo – e não somente com a Música, mas com todas as demais linguagens presentes na cena –, o ator meyerholdiano passa por um apurado trabalho técnico-corporal que engloba técnicas como *clown*, acrobacia, mágica, dança, e atletismo, visando “o domínio total do próprio corpo, na

⁵¹ Conforme SANTOS (2002, p. 106-107), Guglielmo Ebreo foi um coreógrafo e teórico da dança. Viveu entre os anos de 1400 e 1481 e seu tratado versava sobre princípios e formas coreográficas da dança de corte. A autora comenta que neste tratado o bemol e o bequadro, que atualmente são sinais musicais, estão relacionados à diferentes qualidades de movimento e ao improviso, cabendo ao executante decidir seu uso.

⁵² PICON-VALLIN (1989) cita um exemplo de construção cênica por meio de durações, retirado da peça *O Professor Bubus*: “O intérprete do papel do General Berkovets, que foi chamado ao telefone, passa de um movimento brusco que introduz uma primeira fase de jogo (8 segundos) a uma reação lenta, imóvel (ele se levanta e permanece de pé) (10 segundos) que se prolonga com uma inclinação lenta do busto (15 segundos), depois se resolve em 4 segundos com um movimento da mão (oculta em seu uniforme) e uma saída brutal. Os fragmentos temporais são materializados pelos fragmentos de jogo, mas é a combinação das durações que cria o impacto, que é o principal significante” (PICON-VALLIN, 1989, p. 11).

movimentação racional e num agudo sentido rítmico” (AZEVEDO, 2002, p.16). Quanto à formação musical dos atores, programas relativos aos cursos, em diferentes períodos, indicam a presença das seguintes disciplinas: solfejo, piano, canto, dicção, harmonia, teoria da forma, cultura musical e **contraponto**⁵³. Em sua classe-laboratório, denominada *Técnica dos Movimentos Cênicos* – que ministra entre 1913 e 1917 em um de seus estúdios –, Meyerhold conduz um trabalho sobre as relações entre a Música e o movimento. De acordo com PICON-VALLIN (1989), a pesquisa se apóia nas técnicas da *Commedia dell’Arte* e no papel da Música no teatro oriental, na dança de Isadora Duncan⁵⁴ e na proposta de Jacques-Dalcroze, dentre outros nomes e técnicas. Cavaliere indica que, para Meyerhold, os elementos musicais relacionam-se ao exercício do ator em cena, de acordo com as seguintes palavras do encenador:

Se o ator não percebe a diferença entre metro e ritmo, ele também não sabe a diferença que há entre *legato* e *staccato*. O que significa um pequeno ou grande gesto no palco, quais são as leis da coordenação do corpo e dos objetos que se tem nas mãos? O corpo e os objetos, o corpo e o figurino, *etc* (Meyerhold *apud* CAVALIERE, 1996, p. 127)^{55 56}.

Segundo Picon-Vallin, existe uma música audível e outra inaudível na estética de Meyerhold. A primeira, que provém da parceria diretor-compositor, não ilustra a ação, mas a estrutura. A segunda, extraída da obra literária, atua por meio da musicalização do texto, da palavra e do gestual (PICON-VALLIN, 2006, p. 10-12). Ambos os processos são resultado de uma análise criteriosa de todos os episódios da encenação, realizada com o auxílio da taxionomia musical, por meio da qual são atribuídos os temas, as sonoridades e os ritmos próprios de cada quadro (*Ibidem*, p. 25; 33)⁵⁷. Nesse sentido, Michail Gniéssin (1883-1957), compositor e colaborador

⁵³ Conforme PICON-VALLIN (1989), o próprio Meyerhold recebeu formação musical aprofundada, era pianista, violinista e regente e atribuía à sua educação musical a base de seu trabalho como encenador. Considerava que a Música deveria entrar no sistema de formação do ator e recomendava a seus atores, além de bibliotecas, museus e galerias de pintura, que freqüentassem concertos habitualmente.

⁵⁴ Isadora Duncan (1878-1927): bailarina americana que rompeu com o balé clássico no início do século XX. Conforme AZEVEDO (2002), a composição e a estruturação de sua dança recebeu influências de Delsarte e Dalcroze. Ainda segundo a autora, seu trabalho é caracterizado pela busca de referências na natureza e na Grécia antiga (p. 61).

⁵⁵ Palavras proferidas em uma conferência em Leningrado, em 1927, intitulada A Arte do Encenador.

⁵⁶ **Legato** e **Staccato**: ver Glossário.

⁵⁷ Quanto à organização dos temas, Meyerhold estruturou algumas de suas peças pelo andamento e pelo caráter musical de cada cena. Em alguns programas de peças foram listados os andamentos musicais das respectivas cenas ou personagens. No programa de *A dama das camélias*, de 1934, constava, por exemplo: Ato I; O Encontro; Adélia (*Capriccioso*), Cocardo (Lento-Trio), Saint-Gaudens (*Scherzando*), *etc*. Meyerhold também fez uso do **leitmotiv** ou motivo condutor, não apenas em forma de tema musical, mas em integração com os demais elementos de desenvolvimento da dramaturgia, no emprego de uma idéia recorrente que poderia ser uma entonação, uma réplica ou um gesto específico.

de Meyerhold⁵⁸, desenvolveu uma metodologia específica denominada *Leitura Musical do Drama*. Conforme SANTOS (2002, p. 91), Gniéssin analisava a obra a partir de suas estruturas (principais e subordinadas), de suas partes (instáveis e estáveis) e dos conteúdos (similares e contrastantes). PICON-VALLIN (1989, p. 5) aponta para a aplicação de uma “dramaturgia musical” na obra, na qual ocorre o emprego de procedimentos como introdução, exposição do **tema** principal, aparição de temas secundários, desenvolvimento, repetição do tema principal, culminação e final; proporcionando assim, uma configuração ao espetáculo baseada na estrutura musical denominada *forma sonata*⁵⁹. PICON-VALLIN (2006) afirma que, na encenação de *O Inspetor Geral*, de Gogol, em 1926, a Música adquire um papel preponderante dentre todas as linguagens artísticas presentes, pela função de assegurar “a continuidade da estrutura narrativa, desestruturada pelo uso particular que Meyerhold faz do procedimento de montagem” (PICON-VALLIN, 2006, p. 10)⁶⁰. Para a autora, essa montagem constitui um marco na história das relações entre a Música e o Teatro.

A aplicação da *Leitura Musical do Drama* ao texto do ator gerou uma notação específica com marcações rítmicas, melódicas e expressivas. O texto, transformado em partitura, ordena musicalmente os ritmos da fala, evitando sua “submissão aos ímpetos do ator” (SANTOS, 2002, p. 90). O processo, também denominado por alguns autores como *fala cênica*, é assim descrito por SANTOS:

A Leitura Musical do Drama era a construção, baseada nas leis da arte musical, de um texto poético que, sem deixar de ser fala e sem transformar-se em canto, anulava, no ator, o tipo de interpretação naturalista que lhe havia sido inculcado nas escolas tradicionais, e servia para modelar, profundamente, um ator ligado mais ao movimento e ao gesto do que ao conteúdo da palavra (p.89).

PICON-VALLIN (2006) também indica a elaboração de partituras de encenação, nas quais são registrados os elementos visuais e sonoros, ou seja, a estruturação do espaço e do tempo cênicos. Essas partituras consistem em uma grade que contém o texto e as notações referentes à altura, ritmo, intensidade e pausas, bem como a indicação dos momentos de entrada da

⁵⁸ Além de Gniéssin, Meyerhold trabalhou com compositores de renome como Serguei Prokofiev (1891-1953) e Dmitri Chostakovitch (1906-1975).

⁵⁹ Meyerhold empregava, na encenação, outras formas musicais como o *tema com variações*, com o objetivo de suscitar associações capazes de conectar partes dispersas da montagem, e formas de cunho contrapontístico, como a *fuga* e o *cânone*, visando proporcionar ao espetáculo, ao mesmo tempo, uma estrutura matemática e uma estrutura emocional (PICON-VALLIN; 2006, p. 25; 27).

⁶⁰ Segundo PAVIS (2003), a estética de Meyerhold foi influenciada pelo cinema soviético, sobretudo pelas técnicas de montagem propostas por Sergei Eisenstein (1898-1948). Ao mesmo tempo, as inovações de Eisenstein foram desencadeadas por sua experiência com o Teatro, como cenógrafo, figurinista e ator, tendo trabalhado, inclusive, com o próprio Meyerhold.

música. Ao lado desta grade, e acompanhando seu percurso, encontram-se desenhos e gráficos referentes ao espaço e aos deslocamentos executados em cena.

Quanto à aplicação de elementos musicais ao texto, outros pontos podem ser levantados no Teatro meyerholdiano. Em *O Inspetor Geral*, Meyerhold utilizou a idéia de *coral* no tratamento das sonoridades, empregando o material vocal das réplicas coletivas em face ao *solo* da personagem em destaque na cena. Essa estratégia não constitui um simples recurso de sonorização, mas vai ao encontro dos objetivos de Meyerhold, tanto cênico-musicais, como relativos à musicalidade do idioma e à valorização da dramaturgia russa, como explicitado, a seguir, por PICON-VALLIN (2006):

Os atores desdobram as palavras de Gogol: repetição coral das réplicas, cena final na qual os notáveis emplumados gritam, em uma cascata de números, as somas que lhes foram subtraídas pelo impostor. Às vezes, a percepção dos sons, através das aliteraões, prevalece sobre a compreensão intelectual do texto. [...] Reações em coro são distribuídas sobre uma dada nota a cada um dos convidados do Governador. À chegada do Chefe dos Correios (episódio 14), serão ouvidos “psius” acompanhados de ponderações abafadas convidando ao silêncio. Meyerhold procura aqui um fundo sonoro deduzido do princípio coral [...] O tratamento musical do texto conduz a uma polifonia na qual cada voz, corista ou solista, responde a exigências opostas: por um lado, encontrar as raízes concretas da língua, religá-la a seu solo, motivar as reações dos personagens, exaltar o caráter russo do texto, e, por outro, submeter-se às convenções da abstração musical, conferir por meio dela, uma forma sonora a um texto familiar (p. 19).

No recurso denominado por Picon-Vallin como *instrumentalização sonora* – isto é, a transposição oral de um texto escrito –, são exploradas as sonoridades presentes no texto (gritos, gargalhadas, gemidos), bem como a utilização de recursos como repetição de palavras, combinação de palavras com ruídos e onomatopéias. Sons dos objetos presentes na cena também são utilizados como golpes de cachimbo sobre a mesa, sapateado, sons das peças de jogos de tabuleiro, dentre outros. No episódio 1 da peça *O Inspetor Geral*, por exemplo, os sons dos cachimbos dos funcionários convocados pelo Governador sugeriam uma percussão de *jazz*, estilo que acabara de chegar à URSS. As sonoridades dos objetos, entretanto, não eram ressaltadas, mas executados “em surdina, nunca ouvidos plenamente” (PICON-VALLIN, 2006, p. 20). Ainda segundo a autora, Meyerhold enuncia, no final dos anos 30, uma das leis do jogo do ator, na qual, por meio da Música, relaciona o conceito de *auto-limitação* ao de improvisação. Para o encenador russo, assim como no *jazz*, o jogo do ator resulta da sua precisão de instrumentista e da sua capacidade de improvisação, porém dentro da estrutura do conjunto. Segundo PICON-VALLIN (1989, p. 13), “Meyerhold

afirmava que, quando viesse a encontrar com o ator do futuro, idealmente musical, imaginava poder deixar espaços vazios à sua disposição, para um jogo improvisado sobre o palco, diferente a cada noite”.

Finalmente, o valor da Música na estética de Meyerhold pode ser reforçado pelo seguinte apontamento de PICON-VALLIN (1989):

Em sua última e definitiva intervenção, na Conferência Pan-russa dos Encenadores, a 15 de junho de 1939 onde, sob a pressão ambiente, chega a renegar muito de si mesmo, [Meyerhold] não cede entretanto um centímetro em suas convicções sobre a importância da música na composição de um espetáculo e no jogo do ator (p. 14)⁶¹.

1.5 Antonin Artaud

(1896-1948)

Francês, nascido em Marselha, Artaud exerceu atividades de escritor, poeta, pintor, ator e diretor. Fundou o *Teatro da Crueldade*, cujos pressupostos são descritos a seguir:

Perdeu-se uma idéia do teatro. E na medida em que o teatro se limita a nos fazer penetrar na intimidade de alguns fantoches, a transformar o público em *voyeur*, é fácil entender porque a elite se afasta dele e porque o grosso da massa vai procurar no cinema, nos shows e teatros de revista ou no circo, suas satisfações violentas, e que não os decepcionam. No ponto de ruptura a que chegou nossa sensibilidade, está fora de dúvida que precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração [...] Sentimos a necessidade urgente de um teatro que os acontecimentos não superem, cuja ressonância em nós seja profunda, que domine a instabilidade dos tempos (ARTAUD, 1984, p. 108-109).

De acordo com CARLSON (1997), a encenação artaudiana é povoada pelas inquietações do Simbolismo e do Surrealismo “levadas à máxima radicalização” (p. 379). O autor comenta que Artaud, entretanto, afasta-se, posteriormente, da ênfase dada pelo Simbolismo ao poeta e

⁶¹ De acordo com CAVALIERE (1996), Meyerhold participou do movimento de “proletarização da arte e da cultura” deflagrado com a Revolução de 1917 (p. 128). Esse movimento era alimentado por várias associações livres, de caráter socialista, dentre elas a *Frente Revolucionária*, cuja revista *Liév Front*, fundada pelo poeta Vladimir Maiakowski (1893-1930), contou com a colaboração de Meyerhold. Ainda segundo a autora, as encenações do diretor russo causavam polêmicas e debates públicos. Sua estética, detentora de “extrema densidade estrutural e artística”, era acusada de “ambigüidade” e “formalismo” (p. 130). Em 1930, o Realismo Socialista foi estabelecido como a estética oficial da então União Soviética, rejeitando proposições que não se adequassem a seu perfil. Por suas idéias e inovações teatrais, Meyerhold teve seu teatro interdito, sendo, em seguida, preso. Foi assassinado pela ditadura stalinista, em 1940.

ao texto, rompendo com as idéias do *Cartel des Quatre*, seus contemporâneos⁶². Artaud defende que o Teatro deve “voltar à vida”, não pela visão naturalista, mas pela via de “reteatralizar o teatro”, ressaltando “o espírito e não a letra do texto” (ARTAUD *apud* CARLSON, *op.cit*, p. 379). Entre suas idéias, destaca-se a rejeição à predominância da palavra na encenação. Esse fato, segundo BONFITTO (2002, p. 55), provocou “um deslocamento de foco nas reflexões sobre o Teatro”, determinante para seu desenvolvimento posterior. Ao contrapor-se à imposição da palavra, Artaud evidencia os demais elementos componentes da encenação, promovendo o “alargamento das possibilidades de significação do teatro: o ator, com seu corpo e sua voz; as sonoridades da música e da palavra; o figurino; e o espaço” (*Idem*)⁶³.

Em sua obra *O Teatro e seu Duplo*⁶⁴, onde se encontram os dois manifestos do *Teatro da Crueldade*, Artaud propõe uma linguagem situada a “meio caminho entre gesto e pensamento” (ARTAUD, 1984, p. 114). Nessa linguagem, a palavra não é excluída, porém sua função é diferenciada, contribuindo para uma “ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade” (*Ibidem*, p. 115). Para tal, é necessário devolver às palavras sua possibilidade de “comoção física”, tomando-as de maneira concreta e “sob a forma de encantamento” (*Idem*, p.62).

Segundo ROUBINE (1998, p. 162), na lógica artaudiana, a voz humana é utilizada como puro instrumento de produção sonora. Sua materialidade é ressaltada por meio de entonações e pronúncias específicas, ressonâncias, repetição rítmica de sílabas, lamentações, gritos e onomatopéias (ARTAUD, *op. cit*, p. 115; 119). Em uma de suas cartas ao editor Henri Parisot, datada de 1945, Artaud expõe “alguns experimentos de linguagem”, cujos versos “só

⁶² *Cartel des Quatre*, ou Grupo dos Quatro: Associação formada, em 1927, por Louis Jouvet (1887-1951), Georges Pitoëff (1884-1939), Charles Dullin (1885-1949) e Gaston Baty (1882-1951), que dominou o palco francês dos anos 30. Sucessores de Jacques Copeau (1879-1949), são considerados representantes da renovação do teatro francês da época (CARLSON, 1997, p. 358-359).

⁶³ Cabe ressaltar que alguns conceitos e práticas consolidam-se com o tempo e com a contribuição paulatina de vários representantes. VIRMAUX (1990) afirma que outros nomes também apregoaram a supressão da palavra, ponderando que “algumas correntes são esquecidas porque fizeram menos alarde”. Aponta, dessa forma, o nome de Henry Bataille (1872-1922), autor dramático que já denunciava o abuso de um teatro de palavra nos primeiros anos do século XX. Cita Jacques Copeau (1879-1949), que “recusa a idéia de um teatro unicamente livresco” e Etienne Decroux (1898-1991), que trabalhou com Artaud, e que já em 1931 desenvolvera uma “violenta estilização gestual e de um teatro voltado para o ator” (a explanação sobre Decroux será realizada ainda neste capítulo). Menciona, ainda, o dramaturgo belga Michel Ghelderode (1898-1962), cuja produção poderia ser considerada em numerosos pontos, como precursora das teorias de Artaud, mas que, entretanto, somente chegou à França após a Segunda Guerra Mundial (VIRMAUX, 1990, p.153; 156; 165).

⁶⁴ ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984. Consiste em uma reunião de vários textos publicados em revistas, de 1931 a 1935, e que em 1938 foram reunidos em livro pela editora Gallimard.

podem ser lidos se escandidos num ritmo que o próprio leitor deverá achar para entender e para pensar”. Em seguida apresenta-os:

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara retara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna
pesti anti pestanum putara
pest anti pestanum putra (ARTAUD *apud* WILLER, 1986, p. 118)⁶⁵.

No exemplo acima, verifica-se um jogo sonoro e rítmico, que é estabelecido mediante a escolha dos fonemas, a organização dos versos, a repetição e a modificação das palavras.

À “linguagem auditiva dos sons” integra-se, no espetáculo artaudiano, a “linguagem visual” dos objetos, movimentos, luzes, atitudes, e gestos. Todos esses elementos constituem signos, formadores de uma nova “espécie de alfabeto” (ARTAUD, 1984, p. 114-115). É interessante notar que Artaud aponta para a necessidade de se desenvolver uma notação para o registro dessa nova linguagem. Os códigos, “aparentados com os da transcrição musical”, seriam eficientes tanto para registrar as vozes, quanto para a codificação das diversas possibilidades de expressão do rosto, dos gestos e dos movimentos (*Ibidem*, p.120-121). O apelo à precisão, aliado ao efeito delirante de sua estética, é visto por Grotowski como uma importante descoberta de Artaud, na qual “a espontaneidade e a disciplina, longe de se enfraquecerem, se reforçam mutuamente” (GROTOWSKI *apud* VIRMAUX; 1990, p. 254)⁶⁶. A respeito disso, afirma MALETTA (2005):

É imprescindível ressaltar que, se por um lado Artaud parece apresentar-se como um poeta visionário, por outro o seu trabalho fundamenta-se em um absoluto rigor e total precisão técnica – princípios que ele vai buscar especialmente no teatro oriental (p.109).

⁶⁵ Essa carta integra a série denominada *Cartas de Rodez*, escritas num dos manicômios pelos quais Artaud passou, localizado em Rodez, França. Dentre os diversos tratamentos psiquiátricos, foi considerado esquizofrênico por um dos médicos, uma vez que seus textos apresentavam palavras alteradas, repetidas e neologismos, considerados “confusão de linguagem” (RAPOSO, P. O caso Artaud e a (re) descoberta do oriente. Artigo PDF, disponível em <http://pip.raposo.googlepages.com>. Acesso em 28/04/08.

⁶⁶ GROTOWSKI, J. *Ele não era inteiramente ele mesmo*. Temps Modernes, abr. 1967, p. 1885-1893.

O Teatro de Bali, por exemplo, é citado por Artaud que evidencia, nessa forma teatral, a “superabundância de impressões”, formada pela “trama de gestos e modulações infinitamente variadas da voz”, apresentando, contudo, o rigor de “uma matemática refletida que tudo conduz” (ARTAUD, *op.cit*, p. 75-77). Artaud também destaca a integração entre som e gesto do teatro balinês, que se efetiva pelo “poder evocador” do ritmo e pela qualidade musical dos movimentos físicos (*Ibidem*, p.73). A interação entre gesto e ritmo se daria, para Artaud, por meio da respiração. De acordo com BONFITTO (2002), a respiração propiciaria uma conexão entre “a execução física e os processos interiores do ator” (p.59). Também CINTRA (2006), propõe a relação entre a respiração e a plasticidade rítmica do tempo teatral artaudiano. Sua proposição se baseia nos seguintes apontamentos de Artaud:

Penso usar o conhecimento da respiração não apenas no trabalho do ator como na preparação da profissão de ator⁶⁷. Não há dúvida de que se a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço. O esforço terá a cor e o ritmo da respiração artificialmente produzida. O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória da expiração tornará fácil e espontâneo esse esforço. Insisto na palavra espontâneo, pois a respiração reacende a vida, atíça-a em sua substância (ARTAUD, 1984, p. 165-166).

Virmaux, listando os principais procedimentos utilizados por Artaud em seu Teatro, cita o quesito *Dissonâncias*⁶⁸. A utilização de contrastes e desproporção aparece em vários aspectos na cena (objetos, manequins, sons) e caracteriza-se pelo seguinte processo: escolha de um dado realista e, em seguida, exacerbação desse dado até chegar à sua completa descaracterização. Um exemplo da busca pela desproporção é encontrado na encenação da peça *Victor ou as crianças no poder*, escrita em 1928 por Roger Vitrac (1889-1952), na qual um bolo de aniversário ocupou inteiramente a mesa e possuía velas, que, na realidade, eram grandes círios de igreja. No centro do salão havia um vaso com uma palmeira de três metros de altura (VIRMAUX, 1990, p. 55). O autor afirma que, entretanto, é no tocante aos ruídos e vozes que as pesquisas de Artaud se aprofundam. Como exemplo, cita a encenação da peça *Sonata dos Espectros*, de August Strindberg (1849-1912), onde os passos das personagens são ampliados produzindo seus próprios ecos, o que também ocorre com um som constante de água que aumenta progressiva e obstinadamente. Esse princípio é também aplicado às entonações, à dicção – “com efeitos violentamente contrastados” (*Ibidem*, p. 160) – e aos gestos dos atores, que devem ser propositalmente ampliados. Em ROUBINE (1998),

⁶⁷ Artaud utiliza princípios da Cabala no trabalho com a respiração: o tempo das diferentes respirações e a correspondência entre tipos de respiração e tipos de sentimento (ASLAN, 2003, p. 257).

⁶⁸ O sentido musical para o termo **dissonância** encontra-se no glossário, ao final da dissertação.

encontra-se outro exemplo da exacerbação sonora, na descrição das cenas finais de *Os Cenci*, apresentada em 1935. O assassinato de Francesco Cenci é sonorizado com fanfarras cada vez mais fortes. Na prisão da última cena, ocorre o contraste entre os gritos e os rangidos e uma “música muito suave e perigosa”, como pontua a rubrica de Artaud. O final é organizado como um ritual, no qual uma marcha para o suplício “explode num ritmo inca de sete tempos” (rubrica de Artaud) (ROUBINE, *op.cit.*, p. 159).

Virmaux chama a atenção para o fato de que o radicalismo da visão de Artaud, bem como a dificuldade para realizar alguns desses processos, fizeram com que o princípio das *dissonâncias* fosse motivo de um surpreendente desentendimento com Olivier Messiaen⁶⁹. Em função desse contratempo, a colaboração de Artaud a Louis Jouvet, na encenação de *A Doceira da Aldeia*, foi interrompida. O trecho de uma carta de Artaud a Jouvet demonstra seu ponto de vista:

Os ruídos puramente imitativos que o órgão⁷⁰ jamais imitará perfeitamente não serão compreendidos porque eles não são claros. Já que criamos dissonâncias, façamo-las, porém advertindo o público: nós fazemos dissonâncias. Ele contestará ou aplaudirá, mas não permanecerá nesse estado de constrangimento provocado pelas meias-medidas e pelas coisas mais ou menos bem sucedidas (Artaud *apud* VIRMAUX, 1990, p. 56)⁷¹.

A sonorização no teatro artaudiano é constante. Nesse aspecto, Artaud aponta para a necessidade de agir diretamente sobre a sensibilidade do espectador, por meio da busca de “qualidades e vibrações de sons inauditas” (ARTAUD, 1984, p. 121). Para tal, indica o uso de instrumentos antigos ou a criação de novos instrumentos, uma vez que para ele os instrumentos atuais são insuficientes – o que pode ser encontrado na seguinte exortação:

Procurem [...] instrumentos e aparelhos que, baseados em fusões especiais ou em renovadas alianças de metais, possam atingir um novo diapásão da oitava, produzir sons ou ruídos insuportáveis, lancinantes⁷² (*Idem*).

⁶⁹ Olivier Messiaen (1908- 1992). Compositor francês. Compôs obras nas quais prevalecia a irregularidade rítmica e um sistema modal criado pelo ele próprio, transitando, ainda, pelo **Atonalismo**. Também exerceu a função de diretor musical nos espetáculos de Jean-Louis Barrault (1910-1994).

⁷⁰ Provavelmente alguma questão ligada a esse instrumento tenha sido o ponto de contenda entre Artaud e Messiaen, uma vez que o compositor também era organista. Designado organista da Igreja da Trinitá de Paris, em 1931, Messiaen exerceu o cargo até sua morte, em 1992.

⁷¹ In: *Oeuvres Complètes*, Tome III, Galimard; 1964, p.296

⁷² É importante ressaltar que Artaud traz para o Teatro a idéia de experimentação e pesquisa sonora que se coaduna com princípios da vanguarda musical da época e que culminaram no surgimento da **Música Concreta** e da **Música Eletroacústica**. CINTRA (2006) aponta que a busca por novas sonoridades, pregada por Artaud, teve um grande espaço no Teatro, a partir de meados dos anos 60, tanto em termos da exploração do som, quanto do

Em sua proposta de encenação, de cunho encantatório, o público não deve permanecer no papel passivo do observador. No *Teatro da Crueldade*, o espetáculo envolve “materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimento e ruídos” (ARTAUD, *op. cit.*, p.158). No aspecto musical, Artaud chegou a desenvolver aparatos técnico-eletrônicos visando abranger a platéia pelas sonoridades do espetáculo, como descreve Virmaux, a seguir:

Com a ajuda de Roger Désormière⁷³, Artaud conseguiu instalar o espectador no ‘centro de uma rede de vibrações sonoras’ graças a alto-falantes distribuídos pela sala. Não estaríamos diante de uma das primeiras experiências relativas àquilo que na época ainda não se denominava estereofonia? Quanto mais o autor de *Os Cenci* se mostra rebelde às formas tradicionais da expressão musical, mais se percebe que ele se liga à ação revolucionária tentada pelos pioneiros da música contemporânea (VIRMAUX, 1990, p. 160)⁷⁴.

Sem dúvida, a utilização do som em sua materialidade, a apropriação do ruído, a utilização de princípios eletroacústicos, aproximam o trabalho de Artaud à vanguarda musical da época. Com relação ao contato de Artaud com compositores desse período, Virmaux cita, além do infértil encontro com Messiaen, um provável encontro com Edgar Varèse, em 1932, em função de um projeto de ópera denominado *Não há mais firmamento*, que, todavia, não foi concluído. Cita, ainda, o contato de Pierre Boulez com o trabalho de Artaud, sobre o qual o compositor declara⁷⁵:

Pude encontrar nos escritos de Artaud as preocupações fundamentais da música atual; tê-lo visto e ouvido, ler seus próprios textos, acompanhados de gritos, ruídos e ritmos, mostrou-nos como efetuar uma fusão do som e da palavra, como fazer explodir o fenômeno, quando a palavra nada mais consegue; em resumo, como organizar o delírio (Boulez *apud* VIRMAUX, 1990, p.160)⁷⁶.

emprego da tecnologia. Considera, ainda, que o Teatro, de uma certa forma, tornou-se “o local onde essa nova música pode fazer experiências e se desenvolver” (p. 40).

⁷³ Roger Désormière (1898-1963). Regente e Compositor francês.

⁷⁴ VIRMAUX (1990, p. 160), afirma que a repugnância de Artaud pela música tradicional já era evidente por volta de 1925. O autor acrescenta que essa repugnância também aparece em um texto dos últimos anos, publicado em *Cahiers Renaud-Barrault*, III, 1954, p.66.

⁷⁵ Edgar Varèse (1883-1965). Compositor franco-americano. A partir de influências de Debussy e Stravinsky, passa a explorar novas possibilidades sonoras, compondo para *Theremin* e *Ondas Martenot*, ou seja, instrumentos elétricos que operam com osciladores de frequência. Compôs e realizou pesquisa no campo da percepção do som como fenômeno físico-acústico, princípios que irão desencadear a Música Concreta e Eletrônica. Pierre Boulez (1925) Compositor e regente francês, um dos representantes da vanguarda musical europeia dos anos 40 e 50. Atua nos campos do **Serialismo** e na Música Eletrônica e Digital.

⁷⁶ Ainda segundo Virmaux, o movimento em torno de Artaud, ocorrido nos anos 60 (remontagens de peças, teses literárias e médicas, estudos e colóquios) também alcançou a Música, envolvendo nomes de peso nesse âmbito. Nas *Jornadas de Música Contemporânea* (Paris, 1968), consagradas a Edgar Varèse (1883-1965), Iannis Xenakis (1922-2001), Luciano Bério (1925-2003) e Pierre Henry (1927), foi apresentada, por esse último compositor, a peça intitulada *Homenagem a Antonin Artaud*. Algumas de suas peças se tornaram temas para

Alguns autores apontam que Artaud jamais conseguiu realizar concretamente o que expunha em seus postulados. A respeito disso, Grotowski tece algumas reflexões: “Artaud era um sonhador extraordinário, mas seus escritos têm pouco significado metodológico porque não são frutos de longa pesquisa prática. São uma profecia espantosa, não um programa” (GROTOWSKI, 1992, p.21). O diretor polonês afirma ainda que isso se deve em parte pela personalidade de Artaud e em parte pela falta de meios de que dispunha (*Ibidem*, p. 93). O próprio Artaud, após uma descrição das suas propostas para o Teatro, indica a possibilidade de não alcançar a totalidade de seus objetivos, sem tolher, entretanto, sua postura e sua pulsão criativa:

Existe um risco nisso tudo, mas acho que nas circunstâncias atuais vale a pena corrê-lo. Não creio que consigamos reavivar o estado de coisas em que vivemos e não acredito nem mesmo que valha a pena apegar-se a essa idéia; mas proponho alguma coisa para sair do marasmo, ao invés de continuar a gemer diante desse marasmo e desse tédio, diante da inércia e da imbecilidade de tudo (ARTAUD, 1984, p. 107).

1.6. Bertolt Brecht

(1898-1956)

Poeta, dramaturgo e encenador alemão, Brecht é o principal nome do Teatro Épico contemporâneo. Negando a *fatalidade* aristotélica, na qual o herói é conduzido pelos acontecimentos a um destino implacável, o encenador postula que, no Teatro Épico, o comportamento humano é suscetível de transformação (BRECHT, 1978, p. 185). A encenação deve levar o espectador a pensar e a refletir sobre sua realidade e, em lugar de se envolver nas ações, ser capaz de julgá-las. Para tal, deve se evitar a catarse, ou a purificação psicológica do espectador proporcionada pela expiação vivida pela personagem. A ação deve ser mantida em tensão permanente, evitando-se a progressão e a condução lógico-linear.

outros compositores como *O Monge*, que foi referência para *A Paixão segundo Sade*, do compositor italiano, Sylvano Bussotti (1931) e *Heliogábalo*, que inspirou um projeto de Stockhausen (1928-2007). Bussotti, admirador de Artaud, comenta que na obra *Não há mais firmamento* “se pode ver profeticamente descrito o que seria mais tarde um gerador eletrônico de som” (VIRMAUX; op.cit, p. 255; 264).

O teatro de Brecht recebeu influências de Erwin Piscator (1893-1966), na concepção do teatro como meio educativo e de divulgação ideológica⁷⁷. Em função desse cunho didático, os temas tratados nas peças concentravam-se em torno de problemas econômicos e da luta social. Outra influência importante provém do teatro oriental, especialmente o chinês, cujo ator, segundo AZEVEDO (2002, p. 23), “demonstra consciência de que está sendo observado, ao mesmo tempo que observa a si mesmo enquanto trabalha”.

Brecht utiliza, em sua proposta, uma técnica eixo, o *Verfremdung Effect* – ou *Efeito de Distanciamento* ou *Estranhamento* –, visando evitar o caráter ilusório da representação e impedir a fruição passiva por parte do espectador⁷⁸. Conforme BONFITTO (2002, p. 64), o Teatro para Brecht deve associar diversão e instrução, sendo essa última entendida como estimulação de um exercício crítico. Assim, o *Efeito de Distanciamento* permeia o espetáculo lançando mão de vários procedimentos como a interpretação que comenta o texto e a própria personagem; mudanças de cenário com o pano aberto; utilização de elementos narrativos como leituras e projeções, ressaltando estatísticas e informações, justificando ou refutando as falas das personagens; dentre outros. A presença dos títulos das cenas e das telas de projeção tem como objetivo fazer o espectador refletir sobre o decurso da ação. Segundo BRECHT (1978), além da pontuação histórica, esse recurso aproxima o Teatro de outras atividades intelectuais, sendo que “também na arte dramática há que se introduzir as notas de rodapé e a consulta de confronto” (p. 26). A Música é um dos mecanismos utilizados na efetivação do *Distanciamento*, de acordo com as afirmações do próprio encenador alemão:

No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.). O

⁷⁷ O teatro épico de Piscator e Brecht foi influenciado pelo movimento *AgitProp* comunista dos anos 20. O *AgitProp* (expressão formada pela junção das abreviaturas de Agitação e Propaganda), aplicado na Rússia após a Revolução de 1917, diz respeito à disseminação dos princípios do comunismo entre trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e formadores de opinião. O termo também se aplica ao tipo de Teatro a que essa campanha recorreu, que fez uso de alegorias didáticas baseando-se em estilos teatrais populares como a *Commedia dell'Arte* e teatros de feira. Disponível em: <http://pt.mondediplo.com>; <http://fcsn.unl.pt>; <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 06/06/08. Como visto anteriormente, Meyerhold participou desse movimento, entretanto, as inovações de sua estética foram interpretadas como um afastamento da causa socialista.

⁷⁸ CAVALIERE (2006, p. 131) aproxima o conceito brechtiano de *distanciamento* aos princípios do *grotesco*, de Meyerhold, no qual “a mescla ‘estranha’ do cômico e do trágico” tem como uma de suas funções “fazer com que o espectador tome consciência do sentido que a visão habitual das coisas nos oculta”. Segundo a autora, “pode-se filtrar no núcleo dessas coincidências teóricas e estilísticas as preocupações estéticas do grupo OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética), nascida em São Petersburgo, em 1916” (*idem*). Um dos representantes mais ativos deste grupo, Victor Chklóvski, apontava para a necessidade de desautomatizar a linguagem pela introdução de algo inusitado, tendo descrito o conceito *ostraniêne* ou “efeito de estranheza”, como fundamento da percepção artística. SANTOS (2002) afirma que, comprovadamente, Brecht conhecia as idéias cênicas do mestre russo (p. 3).

principal objetivo deste efeito era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados (Ibidem, p. 63).

Contribuindo com a interrupção da linearidade da ação e evidenciando uma representação não ilusionista, a técnica de utilização da Música se concretiza nos seguintes pontos:

- Presença do coro que comenta os episódios. O coro elucida o espectador acerca dos fatos para ele desconhecidos. Os atores são desconectados da cena e se posicionam próximos aos instrumentistas. Em algumas obras, como a *Ópera dos Três Vinténs*, há também formação de duetos e trios;
- Mudanças de luz nos momentos musicais, com o objetivo de não ocultar, mas ao contrário, destacar músicos e instrumentos. Presença da orquestra no palco, à vista do espectador⁷⁹. Na orquestra do Teatro Épico, ocorre uma redução do número de integrantes, sendo formada por, no máximo, 30 músicos. Na concepção de Brecht há que se evitar a música de influências wagnerianas, na qual os excessos da instrumentação produzem apenas efeitos e artifícios sonoros que não contribuem para a encenação⁸⁰;
- A ação do ator de distanciar-se da personagem para “cantar” os comentários sobre essa personagem. Os atores não realizam uma “mudança natural” da fala para o canto, mas destacam esse momento com nitidez, sendo auxiliados pela mudança da luz e projeção dos títulos e demais informações nas telas (BRECHT, *op.cit.*, p 131).

Outro fator de grande importância no teatro brechtiano é o conceito de *Gestus* ou *gesto social*, que consiste na “expressão mímica e gestual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 1978, p.84). Cabe ressaltar que o sentido de gesto, nesse caso, não é de ordem apenas corporal. O termo *gestus*, de acordo com Brecht, é um atitude global sendo aplicável aos demais elementos – o *gestus* da fala, o *gestus* dos figurinos, o *gestus* da música –, compondo, portanto, uma *linguagem-gestus*. (BONFITTO, 2002, p. 65). Nesse sentido, a Música também adquire um papel específico: *gestiche musik* ou *música-gestus*. Brecht coloca a canção, como um dos fundamentos de seu Teatro, salientando a finalidade social de suas inovações: a revelação das ideologias burguesas, ou seja, “patentear suas torpezas, provocar, denunciar” (BRECHT, *op.cit.*, 184). Assim, a canção colocada como o núcleo da *música-gestus* consiste em um mecanismo que possibilita ao ator

⁷⁹ Na Ópera, a orquestra permanece em um local abaixo do proscênio, denominado *fosso*.

⁸⁰ De acordo com Carlson, Brecht considera que a *Gesamtkunstwerk* wagneriana “submerge o espectador na obra de arte e afasta todo elemento de inquietação capaz de levá-lo a refletir” (BRECHT apud CARLSON, 1997, p. 371).

representar determinados *gestos sociais*. Nesse sentido, o encenador considera, como de suma importância, que o ator compreenda o *gestus* que a música encerra, caso contrário, desfigure-se sua finalidade didática⁸¹.

Da mesma maneira que elaborou um esquema, no qual indica as principais diferenças entre a forma dramática e a forma épica de Teatro, Brecht compara o funcionamento da Música em ambas as formas, cujas características constam no quadro a seguir:

FUNÇÃO DA MÚSICA NO TEATRO ÉPICO	
Forma Dramática	Forma Épica
Apresentar o texto	Facilitar a compreensão do texto
Intensificar o efeito do texto	Interpretar o texto
Impor o texto	Pressupor o texto
Ilustrar	Assumir uma posição
Retratar a situação psicológica	Revelar um comportamento

Fonte: BRECHT, 1978, p 17.

Para Brecht, no cumprimento de seu papel didático, a Música deve “resistir à sintonização, que lhe é geralmente exigida e que a degrada”. Sua função deve ser revelar algo e não “expressar-se” (BRECHT, 1978, p. 131). Nesse sentido, ao cantar, o ator efetua uma mudança de foco: não exterioriza o conteúdo sentimental da canção, nem canta “ao sabor da música”. Não se trata de um ator interpretando uma canção, mas de um ator que “fala”, por meio de uma canção. Sendo assim, as canções também são empregadas, conforme CAMARGO (2001, p. 127), como mais um recurso de narração. Esse processo requer do ator o desenvolvimento da capacidade de auto-observação, visando não se deixar sucumbir à empatia e à interpretação puramente musical. É interessante notar que, na intenção de levar o espectador a ser capaz de refletir e a tirar suas próprias conclusões, Brecht retira do ator a condição de único intérprete da mensagem e a compartilha com o espectador e, nesse sentido, indaga: “será lícito oferecer a outrem uma comida que já foi por nós mastigada?” (BRECHT, *op.cit.*, 27).

⁸¹ *Gestus* de algumas canções exemplificados por Brecht: Na canção *A Mãe*: confere ao espectador a atitude de observação crítica. Na canção *Elogio da Instrução*: *gestus* de amigável conselheira. Em *Proletariado ao poder*, *gestus* heróico e ao mesmo tempo jovial. Em *Elogio da Dialética*, mantém a racionalidade, sem apelar para o triunfal (BRECHT, *op. cit.*, p.189).

Além do canto, a voz falada do ator também evidencia um direcionamento técnico. Desenvolve-se um trabalho de estruturação das palavras, no intuito de distanciar o texto: frisar declarações, organizar variações na fala de acordo com o grau de importância das expressões, selecionar a relação entre dicção e *gesto* para ressaltar o significado político. Ao se dirigir ao público, por exemplo, o ator “deve fazê-lo francamente, e não [como] um mero aparte” (*Ibidem*, p. 83). Uma das formas utilizadas pelo ator brechtiano, no emprego do distanciamento, é recorrer à terceira pessoa ao referir-se à própria personagem. Essa técnica exige domínio dos recursos vocais, uma vez que provoca a coexistência de duas qualidades de voz: uma, quando o ator representa a personagem, e outra, quando o ator comenta sobre a mesma personagem. Nessa forma de representar, o ator deve revelar o objetivo da cena e não a sua própria emoção. Na descrição da primeira representação da peça *A Mãe* (1939), Brecht demonstra essa questão:

O efeito desta cena depende do fato de se indicar de forma decisiva o esgotamento de Pelagea Wlassowa. É-lhe extremamente difícil falar com clareza e em voz alta. Antes de principiar cada frase, reúne forças, fazendo uma longa pausa. Profere, de seguida, a frase, em voz clara e categórica, sem emoções. Evidencia, assim, o hábito que adquiriu ao longo de anos. A intérprete, ao reprimir a compaixão que sente pela personagem que interpreta, atua acertadamente (BRECHT, 1978, p. 36).

Verifica-se que a na proposta de anular a identificação com a personagem, Brecht aponta para uma interpretação diferenciada, na qual se observa a contribuição de recursos de ordem musical. Assim, quando Brecht diz que a atriz/personagem “antes de principiar cada frase, reúne forças, fazendo uma longa pausa”, refere-se às interrupções da fala que determinam fraseado e ritmo específicos e a utilização das pausas, como suspensão e retenção da ação. Ao dizer que a intérprete “profere, de seguida a frase...”, refere-se à fluência e ao ritmo. Ao sugerir que seja “em voz clara e categórica”, refere-se ao timbre, ao ritmo e à intensidade.

O sentido de *gestus* está presente na musicalidade como um todo, abrangendo não somente o conteúdo verbal das canções, mas também seu aspecto melódico-harmônico. Nesse sentido, destaca-se uma figura fundamental na estética brechtiana: o compositor. Sua função é estabelecer correspondência entre a música – incluindo as soluções dos problemas composicionais –, e o sentido político do poema. Ou seja, que o tratamento musical da obra

seja capaz de manifestar a atitude em relação à luta de classes⁸². Brecht destaca como “exemplar” a composição de Hanns Eisler (1898-1962) para a peça *Galileu Galilei* (1938)⁸³. Na cena onde ocorre um entrudo⁸⁴, a música, “triumfante e ameaçadora”, revela “como a plebe deu às teorias astronômicas do sábio um novo teor revolucionário” (BRECHT, 1978, p.131). Embora não haja uma descrição dos procedimentos técnicos e composicionais utilizados por Eisler, é possível deduzir que os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos do caráter musical *triumfante* em integração com os elementos do caráter musical *ameaçador* levaram-no a alcançar o *gestus* musical correto, na visão de Brecht. Lançando mão da carga sígnica, presente no senso comum, de cada caráter musical mencionado, verifica-se: *triumfante*: ritmicidade marcante, instrumentação expansiva; *ameaçador*: maior grau de introspecção, presença de elementos de tensão. Ou seja, observa-se que o efeito de *estranhamento* se deu, nesse exemplo, pelo fator contraste entre expansão e introspecção, entre algazarra e tensão.

ROUBINE (1998) ressalta o aspecto heterogêneo da “música épica”, construída pela justaposição de referências. Exemplifica sua afirmação com um trecho da peça *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941):

Cada episódio do oitavo quadro (o processo deturpado do incêndio dos depósitos) é pontuado por uma intervenção musical que Brecht descreve com as seguintes palavras: “Um órgão toca a *Marcha Fúnebre* de Chopin num ritmo de dança”. Desse modo vemos encaixar-se uns aos outros os conceitos de feira popular (realejo), religião (órgão de igreja), o culto da *grande* música (Chopin), o luto – a Justiça e a Liberdade são assassinadas – (a *Marcha Fúnebre*), a opereta, o teatro (o ritmo de dança) – esse assassinato é uma vitória para alguns” (p. 162-163).

Segundo Phippe Ivenel, citado por Roubine, a *Marcha Fúnebre*, de Chopin, e os *Prelúdios*, de Franz Liszt, que também fazem parte da peça, são referências a temas explorados pelos nazistas. Há também, intercaladas aos textos, canções de *gangsters*, que foram colhidas pela produção do espetáculo (ROUBINE, *op.cit*, p. 163). O ecletismo musical reflete a intenção do

⁸² Brecht afirma que o interesse do Teatro Épico é de ordem prática e de significação histórico-social. Postula a necessidade de uma posição política na Arte, sendo que o princípio artístico ultrapassa o âmbito meramente estético, uma vez que o *gesto social* está relacionado a um significado para a sociedade. Nesse sentido, faz uma crítica ao “destino puro e simples” da música de vanguarda, que em termos de função social “é tão iguaria como as revistas da Broadway” (p. 190-191). Cita o exemplo de Kurt Weill (1900-1950), um dos compositores que o acompanhou em diversas obras, que conseguiu romper musicalmente com o “preconceito próprio dos compositores sérios: canções com textos banais”. De fato, Weill desligou-se da música erudita de teor sinfônico e dramático. No teatro brechtiano, sua música subordina intencionalmente critérios estéticos a outros, chegando a empregar a estética da música comercial como instrumento de crítica social.

⁸³ Hanns Eisler (1898-1962): compositor alemão. Estudou com Schoenberg, mas rejeitou, posteriormente, a música atonal e **dodecafônica**, em nome de suas posições políticas. Cabe pontuar que, em 1948, em Praga, no *Congresso dos Compositores Progressistas*, um dos postulados ali definidos foi a “condenação da música moderna-dodecafônica como produção burguesa decadente” (KATER, 1997, p. 14).

⁸⁴ Entrudo: antigo carnaval, manifestação carnavalesca.

autor, uma vez que a peça, escrita em 1941, durante o exílio na Finlândia, é uma paródia sobre Hitler e seus generais, utilizando as figuras de Al Capone e seus comparsas⁸⁵. Nesse sentido, a música composta para peça, por Dietrich Hosalla (1919-1995), utiliza o procedimento técnico denominado *citação paródica* ou *paródia musical*, que, de acordo com TRAGTENBERG (1999), consiste em ironia ou “desajuste entre conteúdo textual e expressão musical”⁸⁶.

Por todos os aspectos descritos acima, verifica-se que a Música, em Brecht, vincula-se a dois pilares fundamentais de sua proposta: o *distanciamento* e o *gestus*, contribuindo, dessa maneira, para a consolidação do pensamento central de sua estética.

1.7. Etienne Decroux

(1898-1991)

Considerado o pai da mímica moderna, Decroux nasceu em Paris, tendo trabalhado com os diretores Jacques Copeau, Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin, Antonin Artaud e Marcel Herrand e, no cinema, com Jacques Prévert e Marcel Carné. Sua experiência como ator e pedagogo, aliada a seus estudos e pesquisas, culminaram na criação de uma gramática corporal para o ator denominada *Mímica Corporal Dramática*.

Na mímica clássica, há a predominância de temas cômicos, sendo a expressão centrada nas mãos e no rosto do ator, que permanece silencioso. No gênero Pantomima, o ator apresenta luvas e rosto pintado de branco, ilustrando ações cotidianas. A partir de Jacques Copeau, de Etienne Decroux e de seu discípulo e colaborador Jean Louis Barrault, a arte da Mímica desenvolveu novas possibilidades⁸⁷, apresentando as seguintes características: palco vazio ou

⁸⁵ Com a ascensão nazista, Brecht exilou-se em vários países até fixar-se nos Estados Unidos, onde permaneceu até 1947. Acusado de atividades antiamericanas foi forçado a voltar à Alemanha e em 1949 fundou, juntamente com Helene Weigel, o *Berliner Ensemble*, companhia teatral que vigora até os dias de hoje.

⁸⁶ A paródia consiste em uma técnica polifônica renascentista, que emprega materiais de composições pré-existentes. Segundo TRAGTENBERG (1999), “no século XX observa-se uma retomada da paródia musical como procedimento técnico, utilizado predominantemente através de canções no teatro (Brecht-Weill, Dessau-Eisler, Maiakóvski-Shostakovski), no cinema (os musicais norte-americanos), na ópera (Alban Berg, Ernest Krenek, George Gershwin) e na televisão (seriados e desenhos animados)” (p. 68).

⁸⁷ Segundo ASLAN (2003), no início do século XX, não havia educação corporal para os atores. A participação do corpo no teatro consistia em algumas marcações relacionadas à palavra e desvinculadas da situação cênica. A autora, citando uma carta de Paul Claudel, de 1912, registra o espanto de uma atriz diante da proposta do dramaturgo, na qual os gestos deveriam ser estudados tão cuidadosamente como as entonações (p. 35). Jacques Copeau utilizou a mímica como recurso de consciência corporal na Escola do *Vieux-Colombier*, da qual Decroux

com elementos essenciais; corpo praticamente nu; rosto eventualmente coberto por um véu; presença da voz em cena; caráter plástico; expressão focada no tronco e coluna vertebral; predominância de temas dramáticos. A Mímica moderna prioriza, ainda, o uso da metáfora à descrição de acontecimentos, valorizando movimentos de caráter subjetivo, relacionados a sentimentos e emoções⁸⁸.

Conforme TEIXEIRA (2007), Decroux empreende um projeto de renovação teatral, no qual o texto perde a sua preponderância, posição que é alcançada, então, pelo ator, por meio do absoluto “controle de seu instrumento de expressão: seu corpo” (p. 70). Sendo assim, na elaboração da *Mímica Corporal Dramática*, Decroux edificou um treinamento técnico e sistemático do movimento e do gesto, cujos exercícios “visam ao completo conhecimento dos órgãos de expressão do corpo, ao controle das articulações, do ritmo e das tensões da musculatura” (*Ibidem*, p. 71). Segunda a autora, a *Mímica Corporal Dramática* constitui-se das seguintes disciplinas: estudo dos contrapesos (a relação entre o corpo humano e a força da gravidade), das articulações intercorporais, das marchas e deslocamentos, dos *dinamoritmos* (combinações entre energia e ritmo do movimento), das *figuras* e peças (seqüência de movimentos), e das improvisações. Na técnica desenvolvida por Decroux, o corpo é dividido em dois elementos – coluna vertebral (tronco) e rosto/braços –, bem como em três planos: frontal, lateral e rotacional. Desses elementos e planos deriva-se um sistema de subdivisões do corpo. Assim, o tronco, por exemplo, é dividido em partes denominadas *órgãos de expressão*, que são: a cabeça, o pescoço, o peito, a cintura, a pélvis, auxiliados pelas *pernas-peso*. Desenvolve-se a autonomia de cada uma dessas partes, que, trabalhadas nos planos frontal, lateral e rotacional, isolada ou simultaneamente, compõem diversas combinações e variações de movimento.

Esses aspectos são desenvolvidos por meio de exercícios ginásticos e de expressão, nos quais constam os seguintes tópicos: oposição, equivalência, imobilidade ativa, espasmos (impulsos), equilíbrio precário, ondulações, deslocamentos, movimentos isolados ou intercorporais, movimentos simples, bidimensionais ou tridimensionais⁸⁹. Além dos exercícios preparatórios,

foi aluno. Entretanto, para Decroux, a Mímica não deveria ser apenas um recurso de preparação do ator, mas uma arte autônoma.

⁸⁸ LOUIS, L. *O Corpo Pensante na Mímica e no Teatro Físico*. Disponível em <http://cialuislouis.com.br/tf-decroux.htm>. Acesso em 28/10/07).

⁸⁹ Segundo Corinne Soum, Decroux utiliza procedimentos próximos aos do Cubismo, como o uso da estrutura óssea em articulação geométrica tridimensional, bem como a apresentação de diversos ângulos de um mesmo tema, proporcionando diferentes pontos de vista. In: DECROUX; 2000, p. 35.

Decroux desenvolveu estratégias de expressão, como as estatuárias móveis, e uma série de quadros de curta duração, denominados *figuras de estilo* – ou simplesmente *figuras* –, nos quais são trabalhados temas como *Saudação, A Oração, O Narciso, O Beijo*, dentre outros⁹⁰. Em torno do trabalho, perpassam princípios técnico-expressivos entre os quais se destacam: o estudo do ritmo e das frases do gesto; o papel dos olhos e do rosto; “fazer sem olhar, olhar sem fazer”; “que a mão esquerda esqueça o que faz a mão direita”; “maior esforço para o menor efeito”; e, ainda, “primeiro o tronco, depois os braços e por fim o rosto” (BURNIER, 2001; LOUIS, s.d.; DECROUX, 2000⁹¹). De acordo com Burnier, a primazia do tronco sobre o rosto e os braços do ator é explicitada por Decroux da seguinte maneira:

Se eu pedir a um ator que me expresse alegria ele me fará assim [ele fazia uma grande máscara de alegria com o rosto], mas se eu cobrir o seu rosto com um pano, ou com uma máscara neutra, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudo! (DECROUX *apud* BURNIER, 2001, p 67).

Corinne Soum aponta outra razão para uma mímica centrada no tronco, desta vez de ordem filosófica: o tronco representa o corpo oprimido e Decroux “outorgou ao tronco o direito à expressão” (In: DECROUX, 2000, p. 26). A autora afirma que Decroux se expressou muitas vezes sobre esse tema e cita uma de suas falas: “o corpo é quem paga, o corpo é quem sofre, quando vejo o corpo levantar-se é como se sentisse levantar a humanidade” (*Idem*. Tradução minha)⁹².

Quanto aos aspectos musicais, três pontos destacam-se na proposta de Decroux: o *dinamoritmo*, a utilização do tempo e do ritmo na reconstrução da realidade e a presença do som no universo silencioso da mímica. Cada um desses pontos será explanado a seguir.

Conforme BURNIER (2001), Decroux trabalhou a ação a partir dos impulsos internos. No trabalho de conscientização desses impulsos, surgiu o conceito de *dinamoritmo* em sua

⁹⁰ Decroux admirava a Escultura desde a sua infância e incorporou a essência dessa arte na Mímica: “Nosso pensamento empurra nossos gestos assim como o polegar do escultor empurra as formas; e nosso corpo, esculpido do interior, se estende. [...] O mímico é ao mesmo tempo escultor e escultura” (DECROUX *apud* TEIXEIRA, 2007, p. 68).

⁹¹ Prefácio de Corinne Soum para a edição mexicana de DECROUX, E. *Palabras sobre el Mimo*. 1.ed. México: El Milagro/CNCA, 2000. 291 p.

⁹² Decroux tinha intenções políticas na juventude. Freqüentava círculos anarquistas franceses e procurou o Teatro para desenvolver-se como orador. Mesmo abraçando a carreira teatral, lutou pelos direitos do ator frente aos desmandos dos autores e das associações teatrais da época. Conforme Corinne Soum, mudar o ator e a sua maneira de utilizar o corpo representa, também, sua tomada de poder frente ao Teatro e ao mundo: “O que caracteriza nosso mundo é que está sentado. A mímica corpórea se levanta, se diverte representando o mundo, estar na mímica corpórea é ser militante do movimento em um mundo que está sentado” (In: DECROUX, 2000, p. 26. Tradução minha).

técnica. Em seus estudos, criou uma série de ritmos específicos para os movimentos e constatou que o ritmo se traduz, no trabalho do ator, em diferentes dinâmicas – daí o termo *dinamoritmo*⁹³. Burnier indica a seguinte definição de *dinamoritmo* dada por Corinne Soum:

estudo da velocidade ou da lentidão do deslocamento de um órgão, do grau de intensidade da contração, do relaxamento deste órgão e da relação de causalidade entre a alternância da contração e relaxamento (SOUM *apud* BURNIER, 2001, p. 46).

Para, BURNIER (2001) essa definição indica que o *dinamoritmo* é a inter-relação de força, quantidade, duração e intensidade e, na condição de ex-aluno de Decroux, propõe também uma definição a partir da sua vivência com o mestre:

O *dinamoritmo* é a musicalidade ou a densidade musical do movimento. Com efeito, as aulas de Decroux eram todas cantadas. Para a execução dos exercícios, desde os ginásticos até os de expressão, ele cantava velhas canções populares francesas ou inglesas, cuja musicalidade determinava a *dinâmica de ritmo* dos movimentos (p.46).

É interessante notar que, em meio à complexidade e à codificação da técnica de Decroux, surge a canção como elemento de expressividade. O fato das canções serem tradicionais e populares traz o fator espontaneidade para o âmbito de exercícios fundamentados em tão minuciosa precisão. Partindo das palavras de Burnier, a musicalidade dessas canções é que conduziam a dinâmica dos ritmos e não apenas as complexas combinações de movimento em si. Apesar da escassez de material sobre o trabalho de Decroux dificultar o aprofundamento dessas questões, é possível detectar, no conceito de *dinamoritmo*, não somente os elementos musicais relacionados à intensidade, andamento ou variações rítmicas, bem como o que é chamado em Música de caráter expressivo⁹⁴. O ator Luis Louis⁹⁵, especialista na técnica de Decroux, comenta sobre a ação do *dinamoritmo*:

⁹³ Cada uma das dinâmicas de ritmo, desenvolvidas por Decroux, foram codificadas e receberam um título específico, a saber: Toc global, toc moteur, toc boutoir, ponctuation, saccades, dyptongues, triolets, fondues, ralentis, absence d'acent statique, antennas d'escargot, gaze, gravure, violon, resort spiroide, pression (BURNIER, op.cit., p.46).

⁹⁴ O caráter musical de uma peça é dado não pelos elementos estruturais em si, como compasso, andamento, tonalidade, mas pelo tratamento desse material como um todo, o que gera uma qualidade musical específica. Peças musicais diferentes podem apresentar o mesmo compasso, por exemplo, mas pela conjugação de seus demais componentes podem apresentar-se de maneira enérgica, marcial ou jocosa. Ou podem indicar o andamento lento, mas essa lentidão pode ser solene, dramática ou de acalanto. Nisso consiste o caráter musical de uma peça ou o seu caráter expressivo.

⁹⁵ Nome artístico do ator Luís Eduardo César Maldonado. Fundador da Cia. Luis Louis, é formado na *Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre*. Notório Saber e Mestre pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, foi professor de mímica no *Royal National Theatre* e na *The School of the Science of Acting*, em Londres. Especializou-se na técnica Decroux com Steve Wasson

O dinamorítmo encontra-se na base do ato de corporificação da vida, trazendo diferentes impulsos, tensões, tempos da expressão. Cada idéia, pensamento, emoção, traz diferentes dinamorítmos ao tornar visível o invisível⁹⁶.

A partir dessa afirmação, reforça-se o pensamento de que a canção, portadora de uma emoção ou uma idéia, estimula, no corpo, os diversos “tempos da expressão”, como indica Louis na citação acima.

Um segundo aspecto de musicalidade na proposta de Decroux é a utilização que ele faz do tempo e do ritmo na cena. De acordo com Corinne Soum, as obras de Decroux desenvolviam-se em ritmos variados e contrastados. A intenção por trás da utilização desse efeito é trazer para a cena uma estilização ou “reconstrução da realidade” (In: DECROUX, 2000, p. 34). Essas elaborações são realizadas por meio do tratamento do tempo e do espaço, que podem ser verificados nos exemplos abaixo, referentes à montagem das seguintes peças:

- *A limpeza* (1931): na seqüência da costura, a linha nas mãos de uma costureira apaixonada, executada, em mímica, pelo ato de costurar, cresce gradativamente em lugar de diminuir. O alongamento anormal do fio, executado pelo estiramento do gesto do braço e por um arqueamento corporal, representa o tempo que se dilata, em função da fantasia amorosa da costureira;

- *O carpinteiro* (1937): os movimentos do operário, ao trabalhar a madeira, aceleram ou são ralentados de acordo com as etapas mentais que aparecem na cena: reflexão, dúvida, urgência;

- *A Passagem dos homens sobre a terra* (1942): os intérpretes, mediante uma disposição específica no espaço, representam, simultaneamente, diferentes tempos cronológicos (passado, presente, futuro) (DECROUX, 2000, p. 34-36).

Corinne Soum apresenta, ainda, outros recursos utilizados por Decroux de acordo com a idéia de reconstrução da realidade: a *metáfora do inverso* – por meio da qual ele apresenta ao espectador idéias contrárias à sua aparência – e o emprego de cortes e edições nas cenas, à semelhança do cinema. Segundo a autora, esses mecanismos proporcionam, ao espectador,

e Corinne Soum, diretores da *Ecole de Mime Corporel Dramatique*. Dirigiu e atuou em vários teatros da Europa. Leciona, desde 2001, no curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo, oferecido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (Disponível em <http://cialuislouis.com.br/tf-decroux.htm>. Acesso em 28/05/08).

⁹⁶ Informação colhida via mensagem eletrônica, em 05/04/08.

“uma grande liberdade de interpretação”, além de caracterizar o desenvolvimento não linear das suas obras (*Ibidem*, p. 35-36).

O último aspecto de ordem musical a ser apresentado, presente na proposta de Decroux, é a utilização de sons em seus processos mímicos. Ao contrário de outras correntes, Decroux não defende a idéia de que o silêncio é uma condição fundamental para o mímico. A música, as sonoridades e a voz do ator podem ser empregadas na cena. Na peça *A Fábrica* (1945), o próprio Decroux compôs a música, utilizando diferentes fontes sonoras como serras, pistons, objetos metálicos, *etc.* Em algumas cenas ocorrem intervenções vocais e, às vezes, o revezamento entre intervenções faladas e intervenções silenciosas. Entretanto, o procedimento requer regulação, como ressalta Decroux:

Mas é possível mesclar mímica e palavra? Sim, já que ambas são pobres, porque então, uma completa a outra. Privadas de sua música, as palavras de uma agradável canção parecem pobres; igualmente a música da dita canção privada de suas palavras. Portanto, é possível mesclar palavra e mímica na condição que sejam pobres. Mas alguma delas pode mostrar-se com riqueza? Sim, na medida em que a segunda se mostre pobremente. Dito de outra maneira: quando duas artes se produzem juntas, uma deve retroceder quando a outra avança e vice-versa (DECROUX, 2000, p. 94).

Decroux ressalta, ainda, que a fala não deve ser um elemento predominante, mas um dos recursos da cena: “trata-se da expressão mediante a voz e não da voz” (*Idem*). As inovações de Decroux reverberaram nos procedimentos teatrais posteriores, como comenta LOUIS:

A mímica de Decroux já aponta um pensamento que será desenvolvido mais tarde, com a mímica contemporânea (ou Teatro Físico), de romper a divisão de corpo e voz e aplicar os elementos trabalhados corporalmente, também na voz, sem distinção. A voz, utilizada como elemento participante do corpo, não possui vocabulário autônomo, mas constitui mais um recurso expressivo nas composições corporais. A voz é corpo, um prolongamento do corpo visível. Um corpo-voz.⁹⁷

Em Decroux verifica-se, ainda, o princípio do *corpo-pensante*, que irá se desenvolver, posteriormente, em algumas vertentes do Teatro e da Dança contemporânea. Corinne Soum, citando BEHEIM (1992), indica que esse conceito perpassa toda a obra de Decroux, na qual

⁹⁷ Informações colhidas via mensagem eletrônica (05/04/08) e In: LOUIS, L. *O Corpo Pensante na Mímica e no Teatro Físico*. Disponível em <http://cialuislouis.com.br/tf-decroux.htm>. Ainda segundo Luis Louis, a *mímica vocal* surgiu com improvisações de Jacques Copeau, desenvolveu-se com Decroux e ganhou novas possibilidades com Jean-Louis Barrault (1910-1994), como comenta: “Barrault definia a mímica vocal como a poesia completa da respiração e, em seu livro *Réflexions sur le théâtre* podemos visualizar essa técnica: ‘uma longa seqüência de respirações calculadas causaram um efeito aterrador, correspondendo com o raspar da serra do filho carpinteiro, que seguindo as instruções de sua mãe, no momento de sua agonia, construía seu caixão’ (BARRAULT, 1957: 39)”.

“o material é o próprio corpo do homem e esse material é o que serve para mover as idéias”⁹⁸. TEIXEIRA (2007) afirma que Decroux acreditava que o ator poderia aproximar-se da *supermarionete*, proposta por Gordon Craig, tendo adotado alguns de seus princípios. Para BONFITTO (2002), entretanto, Decroux reconhece as diferenças entre as duas propostas, principalmente no que concerne às possibilidades de relação entre o corpo e a mente. Ainda segundo TEIXEIRA (2007, p. 74), o treinamento decrouxiano propicia captar as informações sem intervenção da comunicação verbal, desenvolvendo uma “inteligência física”. Isso pode ser relacionado ao que Decroux chama de “harmonia” e “ouvido interno”, expressões utilizadas na seguinte proposição:

Nosso corpo tem necessidades [...] a harmonia é uma satisfação de uma necessidade muscular [...]. Por que o ouvido interno permanece tão surdo às queixas do corpo? Por que, quando queremos dormir em um trem, necessitamos de tanto tempo para saber se estamos bem ou mal sentados? [...] Limito-me a dizer que obter essa harmonia de um aluno custa trabalho (DECROUX, 2000, p. 161-164. Tradução minha).

Para TEIXEIRA (2007), a proposta de Decroux promove, ainda, uma sintonia entre “espírito e corpo, pensamento e movimento, emoção e imaginação”, o que leva ao desenvolvimento, não apenas de um corpo cênico, mas um de “comportamento cênico”, ou seja, de “uma lógica de agir e pensar cenicamente” (p. 72-74).

1.8. Jerzi Grotowski

(1933-1999)

Diretor teatral polonês, fundador do Teatro Laboratório de Wrocław e que, em um primeiro momento de sua trajetória artística, propôs um *Teatro Pobre*, por ele assim descrito:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, *etc.* Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando

⁹⁸ BEHEIM, G. *La mima corpórea según Decroux*. Facultad de Niza, Francia. 1992

rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas idéias vulgares sobre teatro (GROTOWSKI, 1992, p.16-17).

O trabalho de Grotowski desenvolveu-se a partir do estudo e adaptação de algumas práticas, sem, no entanto, constituir “uma combinação de técnicas” (GROTOWSKI, 1992, p.14). O próprio diretor destacou, como referências para suas investigações, as seguintes propostas: as *Ações Físicas* de Stanislavski, a *Biomecânica*, de Meyerhold e algumas técnicas provenientes do teatro oriental, especialmente a Ópera de Pequim, o *Kathakali* indiano e o *Nô* japonês. Na preparação dos atores, eram também utilizadas técnicas acrobáticas, exercícios rítmicos de Dullin, práticas de Dalcroze (série de marchas, exercícios plásticos, vetores opostos), bem como algumas técnicas de Delsarte (reações extroversivas e introversivas e máscaras faciais)⁹⁹.

Contudo, a adoção de práticas de outros sistemas cedeu lugar, posteriormente, ao predomínio de uma investigação individual do ator, ou seja, o desenvolvimento de sua “técnica cênica e pessoal” (GROTOWSKI, 1992, p.14). Esse processo é desenvolvido pela *via negativa*, que consiste na erradicação de bloqueios emocionais, resistências e vícios de atuação, visando que o ator alcance o que Grotowski denominava *autopenetração*¹⁰⁰. Segundo AZEVEDO (2002), a técnica está calcada sobre o princípio fundamental da unidade psicofisiológica, segundo o qual o ator estabelece uma conexão consciente com seu corpo, com o espaço, com os objetos e com os demais atores. A eliminação do mascaramento cotidiano é imprescindível para que haja a plena fluência entre o surgimento de um impulso e sua realização exterior¹⁰¹. O trabalho é intenso e o virtuosismo corporal não é um fim em si mesmo, mas um meio de alcançar o despojamento e a conexão corpo/espírito (p.26). Para VIRMAUX (1990), o domínio perfeito do corpo e das emoções deve-se ao rigor do treino de várias horas por dia,

⁹⁹ Referências aos exercícios de Delsarte e Dalcroze são encontrados no capítulo intitulado *O Treinamento do Ator (1959-1962)*, em GROTOWSKI (1992).

¹⁰⁰ De acordo com GROTOWSKI (1992), “o ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo, deve ser capaz de expressar através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria sua linguagem própria de palavras” (p. 30). DE MARINIS (2004) acrescenta que na *autopenetração* o ator alcança a *essência*: a integridade e a indivisibilidade primitiva. Trata-se de um “ato de autenticidade e sinceridade total, no qual o ator se desnuda e oferece sua própria verdade” (p. 24).

¹⁰¹ Segundo DE MARINIS (2004), a função do impulso no trabalho de Grotowski é impelir a ação física desde o interior do corpo, sendo que o movimento por ele gerado envolve todo o organismo. Citando Thomas Richards (discípulo de Grotowski), indica que a questão do impulso consiste na diferença fundamental entre as propostas de Stanislavski e Grotowski. Para o diretor polonês, a ação física situa-se em uma “dimensão vital profunda e não cotidiana”. Em Stanislavski, as ações físicas voltam-se para situações cotidianas, realistas e em função do texto, onde a relação entre impulso e corpo é estabelecida de maneira periférica, em nível gestual (p. 61; 67).

durante anos, voltado para o auto conhecimento – o que inclui a prática da ioga e da psicanálise (p. 53).

De acordo com ROUBINE (1998), os eixos conceituais do Teatro Laboratório de Wrocław passam pelo absoluto predomínio do ator sobre todos os outros elementos do espetáculo e pela intransigente rejeição de qualquer intervenção mecânica capaz de escapar do controle do ator (p. 163). MALETTA (2005) ressalta que a redução dos elementos cênicos a um ponto essencial, proposta pelo *Teatro Pobre*, não indica, todavia, a supressão das relações entre as linguagens artísticas presentes na cena. A respeito disso comenta:

Quanto mais Grotowski recusa a utilização concreta dos diversos recursos cênicos exteriores ao ator, mais necessária se torna a atuação polifônica do ator, levando-o a extrair de seu próprio corpo todos os elementos plásticos e musicais necessários – o que só é possível se ele tiver incorporado os conceitos fundamentais dessas linguagens, e, a partir disso, apropriar-se de tais elementos (p. 89).

Sendo assim, em lugar do palco tradicional, para cada montagem é criada uma nova possibilidade de espaço, privilegiando a relação ator-espectador. Os efeitos tradicionais de luz e cor são abandonados, permanecendo a iluminação essencial e as possibilidades de contraste entre sombras e zona iluminada. A composição de uma expressão facial fixa e a transformação à vista do público substitui a maquiagem, os adereços e os elementos postícios tradicionalmente usados pelos atores. Do mesmo modo, o figurino é um traje sem valor autônomo e que pode ser transformado perante a platéia. Qualquer elemento plástico que possa representar algo independente da ação do ator é eliminado, privilegiando-se objetos elementares, cujo significado pode ser recriado pelo ator em cena.

Quanto à música, em específico, assim manifesta-se Grotowski:

A eliminação de música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrecchoque de objetos. Sabemos que o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, a associações de sons, à musicalidade da linguagem (GROTOWSKI, 1992, p.16-17).

Qualquer aspecto de sonoplastia obtido por meios externos à encenação é excluído. Portanto, os elementos sonoros na cena centram-se apenas nas possibilidades “que o ator possa manejar, ou melhor, possa ter necessidade de manejar para sustentar o seu *ato de*

desvendamento”, ou seja, essas possibilidades concentram-se na sua voz e na sua capacidade de tocar um instrumento (ROUBINE, 1998, p. 164).

Nesse sentido, o ator grotowskiano desenvolve uma pesquisa de emissão de sons, onde é orientado a ouvir-se – ouvir seu próprio eco, falar para a parede, para o teto ou “atacar o espaço” (ASLAN, 2003, p. 286). Grotowski descreve uma série de exercícios vocais utilizados no treinamento do ator e em seus espetáculos, dentre os quais se destacam: ações vocais imaginárias (usar a voz para embrulhar um objeto, para varrer o chão, para acariciar, para empurrar, *etc*); sonorizações integradas ao texto (gotejar da água, ruído de um motor, sons de pássaros, *etc*, visando “colorir as palavras”); dicção como meio de expressão (explorar dicções cotidianas e artificiais, para “caracterizar, parodiar ou desmascarar o papel”) (p. 139-140).

Além desses exercícios, a proposta das *caixas de ressonância* tornou-se um ponto referencial dentre as técnicas de Grotowski para o ator. Incluindo a produção vocal convencional, propõe ampliar as possibilidades de emissão a partir das potencialidades expressivas do corpo e da voz¹⁰². Dependendo da capacidade física do ator é possível alcançar inúmeras possibilidades de ressonância corporal: cabeça, tórax, plexo solar, coluna vertebral, occipício, maxilar, além de combinações entre elas e seu uso simultâneo. ASLAN (2003) comenta que os princípios vocais das *caixas de ressonância* partiram da observação dos timbres de diversas culturas. Os chineses, por exemplo, apresentam uma vibração atrás da cabeça, os russos, no ventre, os alemães nos dentes e um pouco na laringe, já os africanos utilizam a laringe como ponto de ressonância (p. 285). O trabalho com as *caixas de ressonância* permite ao ator grotowskiano dispor de uma “paleta sonora” mais rica, capacitando-o a explorar timbres e “vozes inauditas” (ROUBINE, 1998, p.164). A princípio, utilizadas apenas como exercício vocal, passaram a integrar, também, os processos de criação, relacionando-se aos impulsos e aos estímulos exteriores, que compõem os chamados *pontos de contato* (GROTOWSKI, 1992, p. 103; 108). A respeito disso Grotowski faz a seguinte observação: “O objetivo dos exercícios é tornar o ator dono do seu diapasão potencial. É essencial, para ele, explorar espontaneamente e quase

¹⁰² De acordo com GROTOWSKI (1992), “o termo “caixa de ressonância” é puramente convencional. Do ponto de vista científico, não está provado que a pressão subjetiva da inspiração de ar para uma determinada parte do corpo (criando assim uma vibração externa no local) faça com que essa área funcione objetivamente como uma caixa de ressonância. Contudo, é inegável que essa pressão subjetiva, juntamente com seu sintoma óbvio (a vibração), modifica a voz e seu poder de emissão” (GROTOWSKI, 1992, p. 126). Posteriormente Grotowski substituiu o termo *ressonadores*, relativos às caixas de ressonância, por *vibradores*, uma vez que a atuação da vibração no corpo é perceptível e passível de comprovação.

subconscientemente, estas possibilidades enquanto executa a partitura do seu papel” (Ibidem, p. 130).

A articulação entre esses *pontos de contato* promove a configuração da *partitura*, que segundo, ASLAN (2003), não é concebida no sentido musical, mas como construção de uma conduta psicofísica. De acordo com AZEVEDO (2002), após a improvisação sobre determinado tema, registram-se por escrito as motivações, as ações, o uso de objetos, o relacionamento dos atores entre si e com o espaço. A partir desses dados, novas improvisações são acionadas até que se configure a *partitura*, que é composta por um material objetivo (formas e direções corporais) e um material subjetivo (material íntimo do ator). A partir desse ponto, essa configuração é trabalhada experimentando-se novas dinâmicas: acelerando, ralentando ou se alternando os ritmos trabalhados. Em todo esse processo, no qual o ator se entrega inteiramente, o silêncio é fundamental, tanto nos procedimentos, que exigem rigorosa concentração, quanto na filosofia do trabalho – o silêncio exterior que faculta o silêncio interior (p.29, 30).

Sendo assim, a função da partitura, para Grotowski, é exercer uma regulação do processo de *autopenetração*, que, em caso contrário, poderá tornar-se apenas um “caos biológico”. Partindo do princípio oriental de ideograma, os signos que compõem a *partitura* constituem um meio para a realização da artificialidade, sobre a qual reflete o diretor:

Fator essencial neste processo é a elaboração de um controle para a forma, a artificialidade. O ator que cumpre um ato de autopenetração empreende uma viagem que é registrada através de vários reflexos sonoros e gestuais, formulando uma espécie de convite ao espectador. Mas tais sinais devem ser articulados. [...] A elaboração da artificialidade é um problema de ideogramas – sons e gestos, que evocam associações no psiquismo da platéia. [...] Aqui reside todo o processo da expressividade (GROTOWSKI, 1992, p. 33-34).

Em 1970, retornando de uma estadia na Índia e após uma fase na qual foram edificadas suas principais peças e técnicas, Grotowski afasta-se da atividade teatral como encenação de espetáculos. Passando por períodos denominados *Parateatro*, *Teatro das fontes* e mais tarde, *Arte como veículo*, Grotowski estabelece investigações na fronteira entre o Teatro e o ritual. Com a participação de atores e a contribuição de representantes de diversas etnias, realiza pesquisas sobre técnicas ritualísticas tradicionais¹⁰³. Nesse momento, destaca-se o trabalho

¹⁰³ Segundo DE MARINIS (2004), Grotowski se inclinava à idéia do teatro-espetáculo como produto da decadência do ritual, cuja força originária foi esvaindo-se até dar origem às formas de encenação. O autor

com os cantos rituais, principalmente os de origem afrocaribenha, pela capacidade destes em determinar uma corporeidade – modos de mover, de caminhar, de dançar¹⁰⁴. Constituiu-se, como foco de investigação, a possibilidade de contribuição desses cantos para o desenvolvimento de técnicas performáticas, por meio da recuperação de uma memória ancestral, do desenvolvimento de movimentos codificados, e, ainda, pela propriedade vibratória dos cantos em exercer uma ação sobre os centros energéticos do corpo, liberando os “nós de expressividade” (DE MARINIS, 2004, p. 73)¹⁰⁵.

Os *cantos vibratórios* foram denominados por Grotowski como *cantos-corpos*, uma vez que, interpretados por todo o corpo, não apresentam distinção entre canto e dança, sendo passíveis, assim, de promover uma integridade psicofísica ou uma fusão total de corpo e mente (*Idem*). A atuação performática baseada nesses antigos cantos vibratórios gerou um dos processos da *Arte como veículo*, denominado *Action*. Essa técnica propicia a experimentação de diferentes qualidades de energia, visando o alcance da *verticalidade*: passagem de um nível energético cotidiano para uma conexão com níveis sutis de energia, voltando, em seguida, para a densidade corpórea¹⁰⁶. A partir dos relatos de Thomas Richards, discípulo que desenvolveu esse trabalho juntamente com Grotowski, DE MARINIS (2004) descreve como o canto vibratório desencadeia o processo criativo, a saber: em primeiro lugar, o canto é trabalhado tecnicamente, com precisão melódica e rítmica. Os atuantes executam o canto coletivamente em sincronia com o líder¹⁰⁷. As vibrações sonoras atuam no corpo, iniciando o processo de transformação da energia que estimula a memória, a criação de imagens e associações

ressalta, contudo, que, antes mesmo do interesse de cunho antropológico, a idéia de ritual está presente em toda obra de Grotowski, pela herança da tradição teatral polonesa, de teor cristão, mas repleta de apelos ao sagrado e ao sobrenatural, e pela relação organicidade-artificialidade, presente já em sua fase de encenação de espetáculos (p. 20-23).

¹⁰⁴ Além do vodu haitiano, DE MARINIS (2004) faz algumas referências ao candombe brasileiro, a respeito dos estudos de Grotowski sobre os rituais de transe e possessão (p. 21; 73; 77).

¹⁰⁵ Conforme DE MARINIS (2004), o aspecto chamado “vibratório” consiste na capacidade de atuação sobre o corpo e a energia. A energia, nesse caso, não se relaciona ao esforço muscular ou força, aspectos que podem ser definidos em sentidos quantitativos, mas vincula-se a uma dimensão qualitativa, como ao tônus muscular e à vitalidade (2004, p. 78).

¹⁰⁶ Para DE MARINIS (2004), essa transformação da energia aproxima-se dos estados de alteração da consciência vivenciados nos fenômenos de transe, denominados pelos antropólogos como “perda do eu”. O autor afirma, entretanto, que Grotowski sempre enfatizou a distinção entre esses processos e os ritos, uma vez que não há apelo a forças religiosas, nem às divindades que “possuem” o indivíduo, como se dá na crença dos rituais por ele estudados (p. 73; 82).

¹⁰⁷ Ainda segundo DE MARINIS (2004), atuante ou, em inglês, *doer*, é o termo atribuído à pessoa que atua, mas não em um contexto de espetáculo. Na fase final da estética de Grotowski, o trabalho consiste em uma ação voltada apenas para a pessoa que a exerce, não para a platéia. Esse fato alterou as funções do ator, do espectador e do espetáculo em sua proposta. O espectador, representado por grupos restritos de pessoas, convidadas eventualmente, torna-se *testemunha* e a montagem, destituída do objetivo da apresentação, porém portadora de técnicas e fruto de um processo criativo, torna-se, então, uma obra ou *opus*.

mentais. Estas, por sua vez, influenciam na composição da corporeidade. DE MARINIS (2004), acrescenta que o processo de recordação não é totalmente voluntário, sendo acionado mais pela via corporal do que pela mental, apresentando, portanto, o conceito de um corpo que lembra – ou o *corpo-memória*. A partir desse ponto, os atuantes constroem linhas de impulsos e ações, eliminam o que não consideram necessário e estruturam a *partitura*, que é memorizada e repetida sem a interrupção do canto. Sendo assim, o trabalho se configura em uma dupla dimensão: a elaboração e fixação das ações físicas (*Acting Score*, partitura exterior, visível) e as ressonâncias internas que desencadeiam a ação interior (*Inner Action*, partitura interna, invisível). Verifica-se, portanto, que o trabalho com os cantos vibratórios mantém alguns aspectos provenientes da fase de encenação de espetáculos e os integra em uma nova perspectiva.

Para DE MARINIS (2004), Grotowski opera “uma transformação por meio da qual o teatro deixa de ser um fim em si mesmo para converter-se em um meio, um instrumento eficaz de conhecimento, nesse caso, de busca espiritual” (p. 15, 16). Segundo o autor, esse tipo de transformação, que põe em crise o teatro como entretenimento e demais categorias utilizadas para pensá-lo, consiste, na realidade, a “verdadeira revolução teatral do século XX”. Contudo, Grotowski é quem representa, de maneira mais eficaz e radical, essa característica da contemporaneidade: a superação ou a transcendência do espetáculo (*Ibidem*, p. 16).

1.9. Peter Brook

(1925)

Diretor inglês radicado na França, Peter Brook é responsável por encenações referenciais no teatro contemporâneo em termos de criação e pesquisa teatral. Além da direção de obras para televisão e cinema, como *Marat-Sade* (1966), e de óperas, como *Carmen* (1981), Peter Brook assina dezenas de encenações teatrais, dentre elas: *Titus Andronicus* (1955), *Rei Lear* (1962), *Ubu Rei* (1977), *A conferência dos pássaros* (1979), *Mahabharata* (1985), *O homem que confundiu sua esposa com um chapéu* (1993), *Tierno Bokar* (2004), dentre outras. De acordo com ASLAN (2003, p. 304), sua estética teve como principais influências o pensamento de Artaud e Brecht.

A partir de 1962, Peter Brook dirigiu, ao lado de Peter Hall (1930), um grupo experimental associado a *Royal Shakespeare Company*. Visando neutralizar nos atores desse grupo a psicologia naturalista proveniente da escola stanislavskiana, Brook propôs exercícios inspirados em Artaud, utilizando a linguagem de sons e gestos¹⁰⁸. Dentre os exercícios, ASLAN (2003) pontua as seguintes práticas:

- criação de novas significações para a palavra: *palavra-grito, palavra-choque, palavra-mentira, palavra-paródia*;
- exploração de sonoridades: emissão de sons sem se servir da linguagem articulada; narração de histórias apenas por meio dos ruídos presentes no contexto;
- desenvolvimento de uma linguagem corporal que inclui a palavra como parte do movimento.

Além das práticas referidas acima, o treinamento lançou mão da *Colagem*, técnica por meio da qual eram realizadas várias cenas ou situações justapostas, em descontinuidade ou tomadas em *flashes*. Também eram utilizados exercícios coletivos, nos quais, em lugar de cada ator exercer seu papel, vários atores representavam as qualidades e tendências de apenas um e falavam por ele. E, ainda, a utilização de cores durante as improvisações: ao sentir uma emoção ou ter uma reação, o ator deveria exprimi-la em cores, sobre cavaletes preparados para esse fim (ASLAN, 2003, p.304). Ainda quanto ao treinamento do grupo, AZEVEDO (2002) acrescenta a aplicação de técnicas desenvolvidas por Grotowski e pelo grupo teatral *Living Theatre*¹⁰⁹, além da prática do *T'ai chi chuan*¹¹⁰, com o objetivo de aumentar a consciência corporal e desenvolver a sensibilidade dos atores. Em seu livro intitulado *A Porta Aberta*¹¹¹, Peter Brook declara que o ator, para alcançar uma total clareza de intenções, deve trabalhar a perfeita harmonia entre pensamento, sentimento e corpo, o que se traduz por meio de três estados: “vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível” (BROOK, 2002, p.15). O diretor ilustra essa premissa com a seguinte comparação:

¹⁰⁸ ASLAN (2003) comenta que o treinamento desenvolvido com o grupo partiu da identificação dos problemas enfrentados pelos atores. Dentre eles, destaca-se o desejo de “agir o mais naturalmente possível” – fato que levava o ator a lançar mão de clichês, no caso, “seu próprio condicionamento gestual” (ASLAN, 2003, p. 303).

¹⁰⁹ Grupo norte-americano fundado em 1947 por Julian Beck e Judith Malina. Com influências advindas de Artaud, Brecht e do *happening*, os espetáculos do *Living Theatre* são voltados, segundo AZEVEDO (2002), para a improvisação coletiva, em lugar do texto, incluindo a participação do público por meio da comunhão ou do confronto, e privilegiando a ocupação de espaços diferenciados (ruas, garagens, terrenos baldios), em lugar dos limites do palco (p. 30-31).

¹¹⁰ Arte marcial chinesa que busca o “equilíbrio físico, psíquico e energético, integrando o corpo e a mente, a respiração e o movimento” (Disponível em: <http://www.artechinesa.com>. Acesso: 10/02/08).

¹¹¹ BROOK, P. *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2002. 103 p. (1ª. Edição: 1993)

Um maestro faz movimentos que começam pela curvatura do torso, embora não encare isso como exercício. Como os japoneses, precisa de um ventre firme para que o resto do corpo possa realizar movimentos altamente expressivos. Não são movimentos como os do acrobata ou do ginasta, que partem da tensão, mas movimentos nos quais emoção e precisão de raciocínio estão entrelaçadas. O maestro necessita dessa precisão de pensamento para acompanhar cada detalhe da partitura, enquanto seus sentimentos dão qualidade à música, e seu corpo, em permanente mobilidade, é o instrumento através do qual ele se comunica com os músicos (*Idem*).

A partir dos anos 70, Brook assume a direção do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, em Paris, instituição que lidera ainda hoje. Formado por atores de diversas nacionalidades, esse grupo realizou apresentações em espaços não convencionais e “não considerados teatro”: ruas, parques, aldeias africanas, hospitais, cafés, pátios de escolas, *etc* (BROOK; *op. cit.*, p. 5.). Essas experiências buscaram uma nova postura para o ator e re-significaram a sua relação com o espectador em um espaço compartilhado. BROOK (2002) cita o depoimento de Bruce Myers, um dos atores do grupo, demonstrando o impacto dessa novidade:

Passei dez anos de minha vida no teatro profissional sem jamais ver as pessoas para quem fazia meu trabalho. De repente, posso vê-las. Um ano atrás, teria entrado em pânico pela sensação de desnudamento. Teria perdido a mais importante de minhas defesas. Eu pensaria: “Que pesadelo é ver o rosto deles!” (p. 5).

A importância do espectador no teatro de Peter Brook é pontuada no que ele denomina *tríplice relação* ou *tríplice equilíbrio*: do ator consigo próprio, com o outro ator e com a platéia. Brook postula que o público é um elemento ativo no teatro e que, por meio da prática da improvisação, os atores devem chegar diante de uma platéia “preparados para estabelecer um diálogo, não para dar uma demonstração” (BROOK, 1995, p. 153). Basarab Nicolescu, físico que estuda as relações entre a Arte e a Ciência, em artigo sobre o trabalho de Peter Brook, comenta que a pesquisa teatral do diretor inglês está estruturada em torno dos seguintes pólos: a energia, o movimento e a relação. Para Nicolescu, esse último pólo trata da relação entre os atores, o texto e o público. Esses três aspectos constituem o que o autor chama de *evento teatral*, ou seja, uma estrutura não linear e de interconexão. O conjunto texto-atores-público constitui um sistema natural, no qual cada parte integrante é um subsistema e cuja integração é maior que a soma das partes, revelando-se um elemento novo (NICOLESCU, 1994, p. 25)¹¹². Brook indica o ator como figura de articulação entre o texto e

¹¹² NICOLESCU (1994) utiliza como referência para a definição de Sistema os conceitos de Ervin Laszlo, filósofo e cientista húngaro. Afirma ainda que *Evento* é uma expressão-chave no trabalho de Peter Brook e acredita não ser mero acaso a semelhança de sua estética com o pensamento quântico e a Teoria da Relatividade. Segundo KOELLREUTTER (1987), a Mecânica Quântica desenvolvida por Max Planck e Karl Heinsberg, em

o espectador, citando, como exemplo, os contadores de histórias com os quais teve contato em viagens ao Afeganistão, Irã e Índia. Comenta ainda que esses contadores relacionam-se diretamente com os ouvintes, “não para agradá-los, mas para partilhar as qualidades do texto”, uma vez que não perdem contato com a grandeza dos mitos que estão fazendo reviver. Para o encenador, esses homens “têm um ouvido voltado para o seu interior e outro para fora. É o que deveria fazer todo ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo” (BROOK, 2002, p. 26). NICOLESCU (1994) acrescenta que, em sua visão, o treinamento no Centro Internacional de Pesquisas Teatrais tem como propósito a abertura e a troca. Citando palavras de Brook, completa:

Os exercícios e as improvisações oferecem a possibilidade de “ligar os níveis mais habituais e os mais ocultos de experiência”, de descobrir as equivalências de uma poderosa potencialidade entre os gestos, as palavras e os sons [...] São então como muletas, eles não têm valor em si, mas eles permitem a afinação do “instrumento” teatral que é o ser do ator e a circulação do “fluxo dramático vivo” dentro do grupo de atores. O “milagre” teatral se produz depois, na presença ativa do público, quando a abertura em direção ao “desconhecido pode se realizar “plenamente” (p. 26-27).

Nesse sentido, o autor ressalta a importância do silêncio na estética de Peter Brook. Para ele, a concepção do diretor de “espaço vazio”¹¹³ manifesta-se tanto no desenvolvimento do silêncio interior, necessário ao ator, quanto no silêncio em si, que faz “germinar a potencialidade do real” (NICOLESCU, 1994, p. 43). E ainda, o silêncio que alimenta a sinergia entre ator e público, como no exemplo a seguir:

Enquanto a *Royal Shakespeare Company* fez uma turnê na Europa, com *O Rei Lear*, o espetáculo melhorava constantemente [...] A qualidade de atenção desse público se exprimia pelo silêncio e pela concentração: uma sensação que influenciava os atores como se uma luz brilhante clareasse seu trabalho (BROOK *apud* NICOLESCU, *op. cit.*, p. 35)¹¹⁴.

Quanto à preparação e à construção do *evento teatral*, Nicolescu destaca algumas estratégias vivenciadas em montagens de peças, que serão descritas a seguir. Trata-se de exercícios e jogos, alguns semelhantes aos trabalhados na *Royal Shakespeare Company*, que estimulam o desenvolvimento de possibilidades expressivas. Cabe ressaltar a presença de elementos musicais dentre os exemplos citados:

1930, introduz no pensamento científico o *Princípio da Incerteza* ou da *indeterminação* (p. 19). Cabe ressaltar, que a proximidade de Peter Brook com a arte oriental traz para seu trabalho aspectos que se coadunam com o pensamento científico contemporâneo, como o conceito da *não-permanência*.

¹¹³ Nicolescu refere-se ao livro de Peter Brook intitulado *The Empty Space*, editado em 1977.

¹¹⁴ BROOK, P. *The Empty Space*. Penguin Books, 1977, p. 25.

- Visando assegurar a unidade entre pensamento-corpo-sentimento, os atores, na preparação do espetáculo *La Tragédie de Carmen*¹¹⁵, circulam pelo espaço emitindo um determinado som. Em seguida os atores emitem o som passando do *piano* ao *fortíssimo* sem variar a velocidade do passo. Também realizam exercícios de polirritmia, nos quais os pés marcam ritmos em compasso quaternário, enquanto as mãos marcam ritmos em compasso ternário;
- Ainda na preparação de *Carmen* foram desenvolvidos jogos entre os participantes. Nesses jogos, os cantores se relacionam de costas um para o outro e os atores, em círculo, tentam transmitir imagens por gestos e palavras, descobrindo, assim, novas possibilidades de significação e de comunicação;
- Dentro do princípio de *colagem*, na peça *Orghast* (1971), vários atores representam uma faceta de uma mesma personagem, incluindo a “via do inconsciente”;
- um monólogo de Shakespeare, em lugar de ser recitado pelo ator responsável, é executado a três vozes, na forma musical *cânone*.

Uma visão mais aprofundada desses trabalhos é alcançada nos próprios relatos do diretor. Em sua obra *O Ponto de Mudança*¹¹⁶, Brook descreve o processo de construção da peça *Orghast* (1971) em uma seção do livro intitulada *Estruturas de Som*. O trabalho partiu da proposta de eliminar o sistema básico e funcional de comunicação teatral – palavras, signos, referências comuns –, com vistas a “descobrir de modo mais amplo o que constitui a expressão viva” (BROOK, 1995, p. 149). O intuito era descartar a forma cerebral da compreensão, tanto para o ator quanto para o público, a fim de que outra compreensão pudesse emergir; “da mesma forma que certos filtros são usados para eliminar determinados raios a fim de que outros possam ser vistos mais nitidamente” (*Idem*). Nesse sentido, o processo foi alimentado pelas seguintes questões: “Qual é a relação entre teatro verbal e não-verbal? O que acontece quando gesto e som se tornam palavra? Qual é o lugar exato da palavra na expressão teatral? Como vibração? Conceito? Música?” (p.152).

O material que serviu de ponto de partida para o trabalho foi um trecho em grego arcaico, sem divisão por versos, nem mesmo por palavras. Apenas uma sucessão de letras para que os atores trabalhassem “escandindo-as com sua sensibilidade” (p. 150). Como primeiros

¹¹⁵ Partindo da Ópera *Carmen*, de Georges Bizet (1838-1875), o espetáculo foi construído em torno da história original de Prosper Mérimée. Enfatizando as relações entre os protagonistas, foram cortados os ornamentos visando “preservar as relações mais fortes e trágicas”. Neste sentido, a peça foi realizada com quatro cantores e dois atores, o coro foi retirado e a orquestra reduzida para quatorze músicos (BROOK, 2002, p. 48).

¹¹⁶ BROOK, P. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. RJ: Civilização Brasileira; 1995 (1ª Edição: 1994).

resultados alcançados, verificou-se que os ritmos ocultos no fluxo das letras começaram a se revelar, bem como os atores passaram a pronunciar o trecho dando forma às expressões, sem mesmo saber o sentido original do trecho ou das letras. O passo seguinte caracterizou-se pela presença do poeta inglês Ted Hughes (1930-1998), que continuou com as seções de grego arcaico e introduziu o *Avesta*, uma língua sagrada de origem persa¹¹⁷. Além disso, trabalhou com o grupo criando “raízes de linguagem e grandes blocos de som” (BROOK, 1995, p.150). A partir de então, desenvolveu-se, para a *Orghast* (a peça), a criação de uma linguagem fonética: *Orghast* (a linguagem). Segundo ASLAN (2003), essa linguagem, desprovida da retórica, caracteriza-se por sílabas ritmadas e respirações acentuadas. Peter Brook comenta sobre a tarefa de conduzir a criação de uma nova “língua”, tarefa essa dada a um poeta:

Ele [o poeta] percebe essas pré-palavras e pré-concepções como formas dinâmicas, às vezes como murmúrios ou padrões de som que ficam à beira de palavras, às vezes como valores musicais que vão se tornando reconhecíveis e precisos. Na verdade, porém, não lhe são estranhas – ele convive com elas todo o tempo (BROOK, 1995, p. 151).

NICOLESCU (1994) ressalta que, em *Orghast*, criou-se uma “língua orgânica, separada do encadeamento infernal da abstração pela abstração”, onde as palavras – “catalizadores da transformação recíproca entre o movimento e o som” – geraram significações que dispensam a utilização do filtro mental (p. 42-43).

Já no espetáculo *A Tempestade*, de Shakespeare¹¹⁸, Peter Brook relata que o processo foi iniciado sem nenhum contato prévio com o texto. Primeiramente, a equipe vivenciou um trabalho de preparação, visando torná-la “sensível e vibrante” (BROOK, 2002, p. 92), por meio do desenvolvimento da percepção coletiva. Foram realizados exercícios de reações rápidas e de contato de mãos, ouvidos e olhos, buscando envolver não somente o aspecto físico, mas também o entrosamento de pensamento e sentimento, bem como exercícios de voz e improvisações. Somente depois dessa fase é que o trabalho passou a incluir palavras. Primeiramente palavras soltas, depois seqüência de palavras e por fim frases inteiras. Essa etapa foi realizada utilizando-se dois idiomas, o inglês e o francês, com o intuito de

¹¹⁷ Brook descreve o *Avesta* da seguinte maneira: “O *Avesta* surgiu há cerca de dois mil anos como linguagem exclusivamente cerimonial, para ser declamada em rituais sagrados. Suas letras trazem em si indicações cifradas sobre o modo de pronunciar os sons específicos. Quando as indicações são seguidas, o sentido profundo começa a aparecer. De fato, as traduções levam-nos imediatamente para o mundo incolor e insosso dos clichês religiosos. Ao ser falado, porém, é pleno de significação, em razão direta da qualidade resultante do ato da fala” (BROOK, 1995, p. 152).

¹¹⁸ Peter Brook realizou duas montagens de *A Tempestade*, uma em 1956 e outra em 1990. A descrição refere-se à segunda montagem.

proporcionar tanto para os atores quanto para o tradutor, a vitalidade e a “natureza especial do texto shakespeariano” (*Idem*). É interessante notar que o tratamento dado às palavras por Peter Brook promove a relação entre a sonoridade e a criação de sentido. Se em *Orghast* foi criada uma nova “língua” a partir de sons e ritmos dos fonemas, em *A Tempestade*, mesmo tendo como material uma obra conhecida e idiomas tradicionais, as palavras foram utilizadas não somente como partes de um texto, mas, também, como “instrumento de descoberta” (*idem*).

Após a fase de preparação da equipe, Brook descreve a montagem em si, com todas as dificuldades inerentes a esse tipo de processo, a começar pela alta qualidade da obra de Shakespeare que, segundo o diretor, faz dela “um juiz implacável”, onde “qualquer invenção ou adorno parecem desnecessários e até vulgares”. Relata, por exemplo, as inúmeras tentativas e explorações para montar o naufrágio da primeira cena. A idéia inicial era sugerir a tempestade em lugar de encená-la. Utilizando objetos, escadas, barquinhos de brinquedo, tábuas, cordas, montes de terra, Brook revela que a cena foi improvisada, pelo menos, de vinte modos diferentes. Inclusive, numa das tentativas, os atores foram colocados em grupos estáticos, usando apenas as vozes para produzir o som do vento e das ondas. Entretanto, como tudo parecia excessivo e sem sentido, todas as possibilidades foram descartadas. O diretor ressalta, porém, que os vestígios desses jogos sempre permanecem e ressurgem de outra forma, às vezes de maneira simplificada e inesperada, como na solução encontrada para a cena, que assim é descrita:

Se um dos músicos não tivesse descoberto em sua sacola de “possibilidades” um tubo oco cheio de pedrinhas, que fazia uma espécie de marulho como as ondas do mar, talvez nunca tivéssemos descoberto o recurso mais simples para substituir todas as tentativas canhestras que havíamos feito para evocar a tempestade e indicar ao público, logo nos primeiros segundos, que o espetáculo vai se passar na ilha da imaginação (BROOK, 2002, p. 95)¹¹⁹.

Peter Brook finaliza a descrição da montagem de *A Tempestade* postulando que os processos de tentativa e erro, elaboração, rejeição e acaso estiveram presentes em todos os aspectos – na iluminação, na cenografia, no trabalho dos músicos, na interpretação dos atores –, forjando-os “num todo orgânico”. Segundo BONFITTO (2002), o processo de moldagem e definição dos elementos é denominada por Brook de *forma plasmável* (p. 80). Cabe notar a valorização da descoberta e da indeterminação na estética de Peter Brook, aspectos esses provenientes das

¹¹⁹ Visualmente, o naufrágio foi representado por um ator com uma caravela de papelão na cabeça, que bebia e se embriagava até cair. (Disponível em <http://www.geraldthomas.com> Acesso: 12/03/08)

influências orientais que permeiam sua obra. Tanto em ASLAN (2003), quanto em AZEVEDO (2002), há referências sobre o contato de Peter Brook com grupos de caráter performático, que se norteiam por princípios semelhantes. Em seu livro denominado *O Teatro e seu espaço*, de 1970¹²⁰, Brook tece algumas reflexões sobre o *happening*, apontando a proposta de Merce Cunningham (1919) como uma das referências para o desenvolvimento desse gênero artístico. Sobre o trabalho desse coreógrafo, Peter Brook comenta:

Os dançarinos de Merce Cunningham, que são altamente treinados, usam sua disciplina para ficarem mais conscientes das delicadas correntes que fluem, num movimento [...] Quando eles improvisam – enquanto noções nascem e fluem entre eles [...] – tudo é espontâneo, e entretanto há ordem. No silêncio existem muitas potencialidades; caos ou ordem, confusão ou organização, todos incultos: o invisível tornado visível é de natureza sagrada (BROOK, 1970, p. 57).

Mesmo não sendo citado diretamente por Brook, as considerações acima remetem ao nome do compositor americano John Cage, tanto pela parceria desse compositor com Cunningham, como por seu pensamento musical, impregnado pela filosofia oriental, que chegou ao Teatro por meio do *happening* e da *performance*¹²¹.

Outros fatores de ordem musical podem ainda ser destacados na concepção teatral de Peter Brook. Para o encenador, a compreensão do tempo e a utilização do ritmo são fatores essenciais na qualidade do espetáculo e no estabelecimento do elo palco-platéia. São questões relacionadas à intensidade de energia, sem a qual “o ritmo terá a flacidez de nossas atividades cotidianas mais elementares” (BROOK, 2002, p. 26), descaracterizando a vida teatral. Nesse sentido, o papel da música é indicado pelo próprio diretor:

Na maioria das formas de teatro de rua e de teatro popular [...] a música desempenha uma função essencial ao aumentar o nível de energia. O princípio da música é o ritmo. A simples presença de uma pulsação ou “batida” implica maior

¹²⁰ BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes; 1970. 151 p.

¹²¹ John Cage (1912-1992), compositor norte-americano e um dos pioneiros da Música Eletrônica, interessou-se pelas filosofias orientais, incorporando em sua música o princípio Zen-budista da não-intencionalidade – o que, posteriormente, gerou a denominação **Música Aleatória**. Suas peças relacionam-se ao uso não convencional das sonoridades e dos instrumentos e à valorização das potencialidades do silêncio. Foi compositor e diretor musical da *Merce Cunningham Company*. Cage e o coreógrafo Cunningham tiveram como referência comum o artista plástico Marcel Duchamp (1887-1968), quanto ao princípio de equivalência entre atividade e inércia, ruído e silêncio, imagem e objeto (SADIE; 1994; <http://jup.up.pt/aponte/index.php>. Acesso em: 02/06/08). AZEVEDO (2002) aponta Cage e Cunningham como expoentes do movimento performático, tendo exercido influência sobre os grupos teatrais *Living Theatre* e *Open Theatre*, e sobre a dança norte-americana (p 34-35). Segundo CARLSON (1997), alguns autores consideram John Cage como um “porta-voz do novo teatro” em função das seguintes características apresentadas por suas propostas: “preocupação com o impulso e o acaso, com o processo, de preferência ao produto, com o evento mutável e calculadamente ambíguo em vez da narrativa fechada” (p. 495).

densidade da ação e aguçamento do interesse. Depois surgem outros instrumentos para desempenhar funções cada vez mais sofisticadas – mas sempre relacionadas com a ação (*Ibidem*, p.26-27).

Peter Brook chama a atenção para o fato de que a Música, no espetáculo, deve estar relacionada à energia e não a questões estilísticas e composicionais estritas. Comenta que a percepção dessa função musical se dá de modo mais fácil entre os instrumentistas – que estejam disponíveis em acompanhar e desenvolver as energias de um ator – do que entre os compositores de maneira geral. Não descarta a contribuição do compositor, mas somente a considera válida caso esta se integre “à linguagem unificada do espetáculo” e não tente “encantar os ouvidos do espectador com uma linguagem própria e autônoma” (*Ibidem*, p.26). Verifica-se, nesse ponto, uma influência de Brecht em sua estética.

A importância da conexão entre o ritmo, a energia e o público também é descrita por Brook ao pontuar sobre apresentações realizadas em palco italiano, nas quais o contato com a platéia se dá apenas ao abrir das cortinas. Comenta que muitas vezes o espetáculo apresenta-se em um ritmo e o público encontra-se em outro, sendo que, ainda, cada espectador possui seu ritmo próprio. Segundo o encenador, a harmonização desses ritmos entre si é fundamental para que a estrutura rítmica do espetáculo se desenvolva plenamente (BROOK, 2002, p. 31). Afirma que, em sua experiência com espetáculos abertos, construídos nessa concepção, o movimento, o gesto ou o som constituem mecanismos utilizados para promover tal harmonização. Quanto aos recursos musicais, exemplifica: “basta a primeira batida do bumbo para que músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono [...] e num ritmo comum” (*idem*).

1.10. Eugenio Barba

(1936)

Diretor italiano radicado na Dinamarca, Eugenio Barba estudou Direção Teatral na Polônia, onde entrou em contato com Grotowski, em 1962. Trabalhou com o diretor polonês por três anos, tendo sido responsável por sua divulgação no ocidente. Em 1964, fundou em Oslo, Noruega, o *Odin Teatret*, grupo teatral que, recebendo apoio do governo da Dinamarca, transferiu-se para a cidade de Holstebro, em 1966.

A trajetória do *Odin Teatret* encontrou na Música um de seus veios de investigação. Esse processo é descrito no livro *Além das Ilhas Flutuantes*¹²², no qual Barba dedica um capítulo à questão musical, intitulado *O Instrumento adormecido no bosque. Voz, sons, música como teatralidade*. O diretor relata as experiências do grupo afirmando que, desde seu início, o *Odin Teatret* pesquisou a utilização da voz como sonoridade em detrimento das entonações e articulações cotidianas e do uso da palavra em seu âmbito semântico. A diversidade das nacionalidades dos atores, ao fazer com que o grupo lidasse com vários idiomas, foi um dos fatores que contribuíram para a busca de uma “lógica emotivo-sensorial na emissão dos sons e das frases [...] que ajudasse a potencializar a situação dramática” (BARBA, 1991, p. 79).

Em 1972, o trabalho foi acrescido da presença de instrumentos musicais. Mesmo sem saber tocá-los, dois caminhos de investigação foram percorridos pelos atores. Primeiramente, o instrumento foi utilizado como “fala”, dando ao som instrumental a função de voz para as personagens. Um dos exercícios praticados era a troca das funções: o ator que tocava o instrumento, como personagem, contracenava com um ator que usava sua própria voz, mas como “instrumento musical”, acompanhando melodicamente as “frases” e as “palavras” do primeiro (*idem*). O segundo processo constituiu-se da utilização do instrumento como acessório do corpo e da *persona* do ator. Barba comenta que várias possibilidades cênicas surgiram a partir de então. Ora, as “vozes” da flauta e do acordeom, por exemplo, eram servos que comentavam as atitudes dos nobres; ora, ambientavam as ações das personagens com sonoridades (o vento, a chama, os cavalos), ajudando na visualização das situações. Também contribuíram como recurso de definição das personagens – como a flauta, que projeta a expressão facial de uma personagem bisbilhoteira, procurando algo para pilhar, ou o acordeom, que podia se transformar em um biombo ou em um solene ventre de um nobre. Enfim, o instrumento tornou-se, nesse processo, um elemento teatral importante na composição visual, bem como na composição das ações e reações cênicas¹²³. Barba conclui que, na realidade, foi aplicada ao trabalho com os instrumentos uma regra fundamental da pesquisa do grupo como um todo: “tudo o que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro

¹²² BARBA, E. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991. 298 p.

¹²³ TRAGTENBERG (1999) define como *Instrumento-adereço* os objetos concebidos para exercer funções sonoras, dramáticas e cenográficas. O autor afirma que artefatos especiais criados para a produção sonora fazem parte da tradição teatral, estando presentes tanto na *Commedia dell'Arte*, no circo, quanto na estética do teatro Bauhaus (p. 146). É interessante notar que esse conceito está presente no trabalho do *Odin*. Porém, é o próprio instrumento que “perde” temporariamente seu *status* musical, expandindo, em compensação, suas funções como objeto cênico.

(encontrar sua voz) e tudo que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo)” (BARBA, *op. cit.*, p. 80).

Devido às limitações inerentes à execução instrumental precária, os atores concentraram-se na possibilidade musical que, no momento, era mais acessível: o ritmo. Instrumentos de percussão passaram a acompanhar o treinamento do grupo e, baseado nos princípios do teatro oriental, o trabalho voltou-se para a busca de uma interação entre a proposição musical e a proposição das ações dos atores. A intenção de “teatralizar” o instrumento musical, integrando-o à ação dramática, levou o *Odin* a aprofundar mais uma etapa nessa direção, de acordo com o comentário proferido por Eugenio Barba, a seguir:

O uso do ritmo criado pelos instrumentos nos permitiu entrelaçar a “voz” dos instrumentos com a dos atores, enriquecer e modelar, em inumeráveis matizes, o universo sonoro de um espetáculo (por isso é necessário falar de *ações sonoras* exatamente como se fala de *ações físicas*). Em nível de efeito dramático-musical, o ritmo preciso fazia ressaltar as ações do ator obrigando-o todo o tempo a uma precisão extrema. Daí o uso do ritmo como disciplina, rigor; em todo o seu trabalho, o ator, da mesma forma que procura seguir sua própria rota, deve ir ao encontro da música, ou então, criar um contraponto deliberadamente (BARBA, 1991, p. 80).

Ainda de acordo com o diretor, a introdução do ritmo musical permitiu alcançar o que é considerada uma das características específicas do *Odin*: “a dialética entre duas concepções do ritmo” – ritmo musical e ritmo individual do ator. O ritmo individual atua nas ações dos atores, tanto nos exercícios de treinamento, quanto nas complexas séries de ações e reações do espetáculo. Sendo assim, há, para o ator, duas maneiras de manifestação da presença física: “em relação a uma imagem pessoal ou em relação a uma imagem sonora procedente do exterior” (BARBA, *op. cit.*, p.81).

O espetáculo *Come! And the Day Will Be Ours*, montado em 1976, é colocado por Barba como uma peça que apresentou todos os aspectos da música que foram desenvolvidos pelo trabalho de pesquisa do grupo até então: teatralização do instrumento, sonoridade como contraponto, paralelismo, fusão entre a voz e a sonoridade do ator. O autor ressalta uma novidade característica desse momento: alguns atores já sabem tocar e possuem um maior domínio tanto instrumental quanto do uso da voz, que os leva a novas “relações associativas e de ações e teatrais”, revelando “relações sociais e concepções de mundo” – como se pode observar na descrição a seguir:

Um exemplo concreto: a cena na qual o índio começa a tocar o violão segundo uma concepção e uma emotividade musical que não lhe pertencem. É a imagem em nível visual e sonoro do primeiro passo para a aculturação, o primeiro sintoma de sufocamento da própria voz. Tomando este violão-fuzil nos seus braços, o índio empurra o seu feiticeiro e o leva aos pioneiros. E os acordes, por sua vez, ásperos e cristalinos deste violão-fuzil são como tiros mortais sobre o corpo vivo da tradição: o feiticeiro, que agora aparece como um velho que resmunga, incompreensível, ridículo, fora da realidade. A esta imagem se contrapõe a dos pioneiros, que cantam com ardor um canto “indígena”. Do qual se apropriaram, transformando-o num insípido folclore [...] até o canto final do xamã, expropriado de tudo, exceto da memória de sua voz que canta (BARBA, *op. cit.*, p. 81-82).

Outras sonoridades e texturas foram concebidas para os demais espetáculos, como em *O Milhão – Primeira Viagem* (1979), onde os atores atuam dançando e cantando. Os instrumentos, agora menos teatralizados, tecem uma “cenografia de sons e melodias”, mas em contraposição às ações dos atores (BARBA, *op. cit.*, p. 82). O espetáculo é fruto de viagens realizadas pelo grupo a outros países e reflete o processo de desagregação da cultura local pela cultura dominante. Barba comenta sobre a sensação acústica ao chegar a países latinos e orientais e ouvir a música americana misturada às canções nativas. Dessa forma, o espetáculo afasta-se das características dos processos anteriores e trabalha com clichês e “ruínas musicais” (*Idem*). Ainda assim, termina com um canto, sem acompanhamento instrumental¹²⁴. Em *As Cinzas de Brecht* (1980), é realizado o que Barba denomina de “tecido de ações sonoras”. As sonoridades e acontecimentos da história mesclam-se em complementaridade e contraponto, onde o “nível semântico, lógico-discursivo está entrecortado por outros níveis sonoros” (BARBA, *op. cit.*, p. 83). Isso é realizado tanto no texto – com trechos em alemão e na língua do país onde se apresenta o espetáculo –, quanto musicalmente, com o embate constante entre extratos musicais de peças de Brecht: cantos de *A Mãe*, melodias da *Ópera dos Três Vinténs*, notas dos metais das marchas do novo tempo e as canções de resistência (*Idem*).

É interessante observar que o trabalho de investigação musical do *Odin* não trouxe somente contribuições ao universo cênico, mas fez de seus integrantes atores-músicos. Segundo Barba, a música no grupo surgiu com raízes estritamente teatrais. Entretanto, alguns atores sentiram necessidade de ir além, utilizando o instrumento musical em “sua verdadeira vocação: fazê-lo tocar *jazz*, uma canção popular, um tema clássico” (*Idem*). Para o alcance desse objetivo, buscaram a Escola Municipal de Música, em Holstebro, e passaram a exercitar em seus instrumentos diariamente. Segundo o diretor, quase todos os atores tocam dois ou três

¹²⁴ Nesse trecho da descrição, Barba ressalta que todos os espetáculos do *Odin*, até então, terminavam com um canto solo ou coletivo, “como se a voz humana encerrasse um último apelo, uma necessidade da presença e da relação” (BARBA, 1991, p. 82).

instrumentos diferentes. Todo esse processo de trabalho com a música ilustra o sentido do ofício teatral, que permeia a filosofia do *Odin Teatret*. Esse sentido é descrito por Eugenio Barba da seguinte maneira:

Ofício quer dizer a construção paciente de uma própria relação física, mental, intelectual e emotiva com os textos e com os espectadores, sem uniformizar-se com os modelos que regulam as equilibradas e convalidadas relações vigentes do centro do teatro. Quer dizer, compor espetáculos que saibam renunciar ao público usual e saibam inventar os próprios espectadores (BARBA *apud* TOLENTINO, C.)¹²⁵.

A partir de 1979, Eugenio Barba funda e dirige a *Escola Internacional de Teatro Antropológico* (ISTA), um centro de intercâmbio que reúne especialistas de teatro, sociólogos, antropólogos e mestres de várias tradições teatrais. A Antropologia Teatral é definida como “o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 8). A observação e o estudo de práticas teatrais de diferentes culturas conduziram à constatação de princípios elementares comuns presentes em tais práticas. Esses princípios estão relacionados com a utilização *extracotidiana* do corpo e sua aplicação ao trabalho criativo do ator. Apontando, como exemplo, os termos indianos para diferenciar o comportamento do ser humano – *lokadharmi*, comportamento na vida cotidiana, e *natyadharmi*, comportamento da dança –, Barba comenta:

As técnicas cotidianas geralmente seguem o princípio do menor esforço: isto é, obter um resultado máximo com o dispêndio mínimo de energia. Ao contrário, as técnicas extracotidianas se baseiam no máximo emprego de energia para um resultado mínimo (BARBA e SAVARESE; 1995, p. 9).

Essa qualidade diferenciada de energia produz um corpo “teatralmente decidido, vivo”, manifestação da “presença do ator” ou do seu “*bios cênico*” (*Ibidem*, p. 5). Os princípios que regem o *bios cênico* do ator estão inseridos no conceito denominado *pré-expressividade*. Segundo a Antropologia Teatral, existem níveis de organização que constituem a expressão do ator. O nível básico de organização, que está na raiz de todas as técnicas, é chamado nível pré-expressivo (*Ibidem* p. 187-188). Fatores como relação espaço-tempo, energia, impulsos e ritmicidade atuam nos princípios pré-expressivos que assim são denominados: *equilíbrio precário*, *oposição*, *dilatação*, *equivalência*, *omissão*, dentre outros.

Um exemplo de técnica *extracotidiana* do corpo, apontada por Barba, é encontrada no teatro *Nô*. Em suas práticas, as ações são reguladas por meio de uma regra, na qual sete décimos de

¹²⁵ Disponível em: www.caleidoscópico.art.br/cultural/artescenic/teacontemp/eugenioarba05.html. Acesso em: 02/04/08.

uma ação devem acontecer no tempo e os três décimos restantes são reservados ao espaço. Ou seja, o ator projeta uma determinada energia no espaço, mas ativa mais que o dobro dessa energia criando uma resistência a essa ação. No ato de reter a ação, mantendo-a dentro de si, trabalha a energia no tempo, que é manifestada por uma imobilidade carregada de uma tensão máxima. Esse preceito está contido nas tradições orientais, de maneira geral, nas quais a imobilidade não é inerte, mas dinâmica, indicando uma prontidão à ação (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 88). O processo de retenção e desencadeamento da ação é trabalhado no teatro clássico japonês por meio da frase rítmica denominada *jo-ha-kyu*. Esse princípio é aplicado em vários níveis da representação: no gesto, na música e na peça como um todo. Sua forma de atuação é assim descrita por Barba:

Em japonês a expressão *jo-ha-kyu* descreve as três fases nas quais cada ação executada por um ator ou dançarino está dividida. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que está aumentando e outra que está resistindo à primeira (*jo* = deter); a segunda fase (*ha* = quebrar, romper) é o momento em que a força que resiste é vencida até chegar à terceira fase (*kyu* = rapidez), quando culmina a ação, liberando toda a sua força e parando subitamente, como se encontrasse um obstáculo, uma nova resistência (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 214).

Novas possibilidades de conceber a corporeidade do ator foram levantadas, a partir dos estudos da Antropologia Teatral. Barba, afirma que “o ator ou dançarino é quem sabe como esculpir o tempo [...] dilatando ou contraindo suas ações” (Ibidem, p. 211). Segundo o diretor, a cinestese ou a consciência corporal permite construir a presença do ator, por meio de *microritmos* dentro da ação, como por exemplo, alternância de movimentos e repousos, retenções e apoios e o controle entre a descarga dinâmica e o silêncio dinâmico (energia no tempo).

Sendo assim, tanto no trabalho com o *Odin Teatret* como nos estudos acionados pela Antropologia Teatral, a proposta de Eugenio Barba traz contribuições significativas para o Teatro, sendo possível verificar, nesse âmbito, novas perspectivas de utilização dos aspectos musicais.

1.11. Robert Wilson

(1941)

Diretor teatral e artista plástico americano, estudou pintura em Paris (1962) e bacharelou-se em Arquitetura de Interiores em Nova York (1965). Seus espetáculos são caracterizados pela presença de teatro, música, dança e aspectos plásticos. Do contato com os trabalhos de Martha Graham e Alwin Nikolais, passa a apresentar *performances*, a partir de 1967¹²⁶. Reúne em sua trajetória uma diversidade de atividades, das quais se destaca o trabalho com crianças com necessidades especiais, o que influenciou aspectos de sua obra artística. Dentre as diversas peças e óperas realizadas pelo diretor, podem ser citadas: *O Olhar do Surdo* (1972); *Einstein na Praia* (1976); *A Vida e Época de Joseph Stálin*, (1973); *Civil Wars* (1984), *Hamletmachine* (1986), *Quartet* (1987), versões para *A Morte de Danton*, de Georg Buchner, e *O Cavaleiro Negro*, inspirado na ópera *Der Freischutz*, de Carl Maria von Weber (Anos 90); *O Corvo Branco* (2001).

Segundo MALETTA (2005), o trabalho de Robert Wilson, ou Bob Wilson, como é conhecido no meio teatral, caracteriza-se pela “incorporação das múltiplas linguagens artísticas”, cuja essência é a crítica à idolatria à palavra e à linguagem literária (p 126). Heiner Müller¹²⁷, que foi colaborador de Wilson, reforça essa crítica em relação ao predomínio do texto no contexto teatral com a seguinte fala. “O teatro ocupa-se em demasia com o texto, tentando dizer outra vez o que o texto já disse claramente”. Acrescenta que no trabalho de Wilson o texto é um dos elementos de composição, consistindo em “um material como a luz, o tom, o cenário ou uma cadeira” (CARLSON, 1997, p. 495).

MALETTA (2005) discorre sobre o trabalho de Wilson, a partir de sua divisão em quatro fases, elaborada por HOLMBERG (1998)¹²⁸. Os períodos são:

1) *Ópera muda* (1965-1974): Espetáculos fundamentados na linguagem plástica e corporal, em função da eliminação da linguagem verbal. Presença de elementos musicais relacionados a tempo e ritmo. Essa fase foi constituída a partir do contato com uma criança surda-muda, adotada por Wilson, cuja linguagem corporal e cujos desenhos revelaram a estruturação do pensamento por signos visuais em lugar das palavras;

¹²⁶ Martha Graham (1894-1991): bailarina e coreógrafa, cujas inovações técnicas influenciaram a Dança moderna, bem como a aproximação desta com o Teatro. Alwin Nikolais (1910-1993): conhecido como um dos mais inovadores artistas multimídia da Dança-Teatro (AZEVEDO, 2002).

¹²⁷ Heiner Müller (1929–1995), escritor e dramaturgo alemão.

¹²⁸ HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. London/New York: Cambridge University Press, 1998.

2) *Desconstrução da linguagem* (1974 – 1983): A palavra, retirado seu teor semântico e narrativo, é utilizada em novas configurações. É elaborada a partir de sua estrutura musical e plástica (tamanho e sonoridade das palavras ou frases) e pelo “tratamento arquitetônico do texto”, isto é, sua distribuição estruturada no decorrer da peça. Essa fase tem, como referência, poemas criados por uma criança autista, nos quais as palavras eram trabalhadas em combinações diversas: organização visual, referências sonoras e fórmulas matemáticas;

3) *Da semiótica à semântica* (1983 – 1989): período cuja referência é a obra de Heiner Müller, que teve duas de suas peças dirigidas por Wilson – *Hamletmachine* e *Quartet* –, além de ter trabalhado com o diretor em *Civil Wars*. Essa fase é caracterizada pela utilização da palavra com sentido semântico, porém utilizando técnicas como descontinuidade, inter cruzamentos de textos e bricolagem. Há também a presença de construção de estruturas a partir de fonemas, como, por exemplo, a transformação da palavra em melodia – pelo prolongamento **melismático** de uma vogal – ou, ainda, a repetição enfática de um fonema até que se torne uma onomatopéia, referente ao sentido da palavra que o originou.

4) *Como fazer as coisas com palavras: confrontando-se com os clássicos* (a partir do final da década de 80): nesse momento, a referência é a ópera, cuja linguagem é calcada no sentido sonoro e no sentido literário. Wilson dirigiu várias óperas de compositores da envergadura de Gluck, Verdi, Puccini, Mozart, Wagner, Stravinsky, dentre outros. A ópera foi uma ponte para a direção de peças clássicas de Shakespeare, Büchner e Ibsen. A montagem dessas obras, entretanto, é realizada de acordo com a estética formal de Wilson e suas técnicas de desestruturação ou reconfiguração da linguagem.

A partir do estudo de Holmberg, MALETTA (2005) pontua as estratégias de composição cênica utilizadas por Robert Wilson, que, em síntese, são:

- Eliminação da palavra: novas significações expressivas pela ênfase na linguagem corporal e visual;
- Musicalidade da palavra: construção de estruturas fonéticas (repetições, onomatopéias, aliterações), além da minuciosa pesquisa com os atores quanto às possibilidades musicais da voz, com exploração de timbres, tons e durações;
- Descontinuidade: fragmentação da narrativa;
- Disjunção: desassociação dos códigos teatrais pela coexistência das linguagens artísticas autônomas e em contraponto.

Quanto à presença da Música em seu trabalho, Robert Wilson encontra, em vários compositores, colaborações de grande importância – dentre eles, Philip Glass¹²⁹. MALETTA (2005), em citação a Valenzuela¹³⁰, ressalta o trabalho de troca e incorporação entre ambos os discursos – plástico de Wilson e musical de Glass¹³¹. A percepção do compositor quanto a essa interação pode ser demonstrada na seguinte declaração:

Bob sempre teve o cuidado de encenar suas obras de modo que se possa escutar sua música e eu sempre tive a consciência de escrever a música de modo que se possa ver as imagens. O que fez de Einstein¹³² uma elaboração singular foi que ambos cuidávamos da obra do outro através da sua própria. [...] O que tratei de fazer com Einstein foi seguir a estrutura visual através da estrutura musical (VALENZUELA *apud* MALETTA, 2005, p.132).

O elemento por meio do qual se realiza o elo entre os dois discursos é o fator *tempo*, como ressalta Glass, a seguir:

Eu gosto de trabalhar com Bob. Nós temos *backgrounds* similares [...] nascemos no mesmo berço criativo – Cunningham, Cage, Jasper Johns, Warhol. E ambos temos um senso acurado de tempo. Quando eu e Bob conversamos sobre trabalho, nós conversamos sobre *tempo* – sobre que duração deve ter a peça. Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. *Tempo* é o meio comum entre música e teatro (GLASS *apud* TRAGTENBERG, 1999, p. 23).

TRAGTENBERG (1999) afirma que a *duração* é um elemento importante no equilíbrio das intervenções sonoras de um espetáculo, sendo necessário o controle tanto das durações internas, quanto da duração da peça como um todo. Afirma que, de maneira geral, nas peças de Wilson esse controle é feito por meio de roteiros ou tabelas de eventos cênicos, verbais, visuais e sonoros (p. 86). Afirma, ainda, que a especificidade do tratamento do tempo, no teatro de Robert Wilson, constitui-se na “construção de uma totalidade temporal fluida e original”. Essa totalidade, entretanto, não se dá pelo encadeamento sucessivo, mas “a partir de fragmentações, ciclos e repetições não lineares” (*Ibidem*, p. 53).

¹²⁹ Philip Glass (1937): compositor norte-americano. Seu trabalho é influenciado pela música oriental, pelo Serialismo e pelo Aleatorismo, sendo um dos representantes da corrente musical denominada **Minimalismo**.

¹³⁰ VALENZUELA, José Luis. *Robert Wilson: la locomotora dentro del fantasma*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

¹³¹ A plasticidade do teatro de Wilson encontra também na luz um elemento de intercâmbio entre as linguagens. Mais do que um recurso relacionado ao espaço, a luz é elaborada a partir de um tratamento temporal, como indica a fala de um dos colaboradores nessa área, Steven Stawbridge: “A iluminação de Wilson é como uma partitura musical [...] usa as luzes como frases em um poema orquestral. O movimento das luzes segue uma linha no tempo” (Holmberg *apud* MALETTA, 2005, p. 135, 136).

¹³² Trata-se da peça *Einstein na praia*, de 1976.

Outra abordagem do aspecto musical no teatro de Wilson é o trabalho do compositor Peter Kuhn¹³³, que introduz na cena a experiência acústica pura do som, ou seja, o elemento sonoro em sua materialidade, destituído de seu significado. Uma de suas estratégias, denominada *sons discordantes*, é descrita por Tragtemberg, a seguir:

Ele [Peter Kuhn] desenvolveu um procedimento que chama de “sons discordantes” e que constitui-se na acoplagem de dois sons, retirados de seus contextos originais, mas que não chegam a formar uma combinação concordante, um dueto (TRAGTENBERG, 1999, p. 136)¹³⁴.

Esse “signo não-localizado” interage com a escuta do espectador, não pela via lógico-racional, mas pela “liberdade poética” (HOLMBERG *apud* TRAGTENBERG, *op. cit.*, p. 136)¹³⁵. Sobre a atuação das sonoridades na percepção do espectador, assim manifesta-se Kuhn: “Meu objetivo não é desorientar o público. Eu quero despertar as pessoas que passam suas vidas como sonâmbulos perambulando numa neblina eterna [...] estou interessado na linguagem como *musique concrète*” (KUHN *apud* TRAGTENBERG, *idem*).

A relação entre o tratamento sonoro, a escuta do espectador e a espacialidade também foi identificada no trabalho com as palavras. TRAGTENBERG (1999) descreve um dos processos de “desconstrução vocal” realizado por Wilson:

Na busca por libertar a voz da palavra e de seus significados lógicos ou realistas, bem como de um corpo identificável, o encenador Robert Wilson costuma trabalhar com vozes pré-gravadas contracenando com vozes ao vivo, com sua projeção sonora pulverizada por dezenas de alto-falantes espalhados no espaço, procurando assim descorporificar o gesto vocal até o limite da abstração, operando numa espécie de grau zero, a partir do fenômeno acústico em si (p. 144).

Em seguida, Tragtemberg cita o exemplo, dado por Holmberg, da peça *When we dead awaken*, de Ibsen. Para a cena do sonho de *Maya*, o texto foi executado a dezesseis vozes, sendo oito vozes presenciais (oito atrizes no palco) em simultaneidade com oito vozes pré-gravadas. Cada uma dessas vozes expressou o texto de uma maneira diferente. As qualidades vocais indicadas por Wilson às atrizes foram:

- som nasal agudo, como um gato;

¹³³ Hans Peter Kuhn (1952): compositor e *sound designer* alemão. Suas construções sonoras trazem para o teatro o conceito de instalação sonora, cujos princípios, desenvolvidos pelo grupo *Fluxus*, nos anos 60, apresentam jogo dramático anti-discursivo, exploração da recepção psicoacústica do som e a experimentação de novos suportes para a linguagem sonora (TRAGTENBERG, 1999, p. 136).

¹³⁴ Esse processo implica a utilização de técnicas específicas de gravação, filtragem, tratamento e propagação do som.

¹³⁵ HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 20.

- um exorcista com sons aspirados pesados;
- *staccato*, registro médio monótono, dividindo as palavras em sílabas de forma discreta;
- um som de fantasma, agudo, como um assobio;
- uma fala de impedimento;
- uma voz gelada e desapaixonada;
- alguém falando apenas com as consoantes;
- alguém falando apenas com as vogais;

A variedade de qualidades vocais, que cada uma dessas indicações resulta, provém das combinações entre os aspectos de ordem musical. Nas indicações de Wilson, citadas acima, esses aspectos são: material sonoro (vogais, consoantes); timbre (nasal, sons aspirados, assobio, voz gelada); altura (agudo, médio); possibilidades rítmicas (dividindo as palavras em sílabas); possibilidades expressivas (sons pesados, monótono, *staccato*, forma discreta, voz desapaixonada). TRAGTEMBERG (1999) chama a atenção para o fato de que, para que sejam alcançadas as cores vocais indicadas, é necessário o emprego de técnicas diferenciadas de gravação, bem como uma combinação específica entre a emissão e a captação da voz¹³⁶. Para que os objetivos sejam alcançados com precisão, ainda deve ser considerada a sonorização do espaço cênico, ou seja, a correta disposição e equalização dos auto-falantes, de acordo com as características acústicas do ambiente no qual o espetáculo será realizado¹³⁷. O autor pontua que o desenvolvimento tecnológico desencadeia novas possibilidades vocais, o que amplia os recursos tanto do ator, quanto do compositor:

O tratamento dado à voz também se expandiu de forma a ultrapassar a bipolaridade voz falada/ voz cantada. Combinada a recursos de amplificação e processamentos como alteração de altura (*pitch change*), timbre (alteração dos harmônicos, distorção, compressão, *chorus*, *flange*, etc.), espacialidade, duração e ambientação (reverberação curta, média ou longa, *eco*, *delay*, etc.), a voz no palco mais do que nunca é um objeto de elaboração do compositor de cena (TRAGTENBERG, op.cit., p. 110).

¹³⁶ TRATEMBERG (1999) afirma que, para a qualidade vocal “exorcista com sons aspirados pesados”, o posicionamento do microfone deve ser próximo à emissão. Deverá ocorrer reverberação no espaço, mas de forma que o sopro resultante das aspirações não sature o sinal, gerando distorção. Já para a qualidade vocal “dividindo as sílabas de forma discreta”, a captação deverá realçar o som descontínuo e o ruído dos lábios na divisão das sílabas, com uma ressonância mais próxima e mais seca.

¹³⁷ É interessante notar que, de certa forma, os objetivos de Wilson e Kuhn, em relação à função sonora, aproximam-se dos de Artaud – com a “vantagem” de ter à disposição o aparato tecnológico que viabiliza o que Artaud preconizava: “Procurem instrumentos e aparelhos que, baseados em fusões especiais produzam sons e ruídos...” (Já citado no item sobre Artaud à página 50 desta dissertação).

Contudo, todo o potencial oferecido pela tecnologia não teria seu alcance expressivo sem a devida preparação musical dos atores. Para tal fim, conforme CAMARGO (2001), os “laboratórios de voz”, dirigidos por Cindy Lubar¹³⁸, são uma das estratégias utilizadas na proposta de Wilson. O autor, em citação a GALIZIA (1987), afirma que esse trabalho prioriza a audição: o ouvir, em lugar de ser ouvido; a percepção e distinção de ruídos, dentre os mais sutis, em lugar da exuberância da fala (GALIZIA *apud* CAMARGO, 2001, p. 126)¹³⁹. Nesse sentido, o autor indica que o silêncio para Wilson é uma das formas de comunicação. Ressalta o emprego do silêncio na peça *A vida e a época de Joseph Stalin* (1974), cuja importância, “quase de um protagonista”, impregnava as cenas de sentido, sobrepujando as raras palavras existentes (*Idem*).

Em 1992, Robert Wilson fundou o *Watermill Center*, em *Long Island*, Nova York. Trata-se de um centro de pesquisa interdisciplinar voltado para a pesquisa teatral e artes em geral. Além do desenvolvimento de pesquisas, a programação do *Watermill Center* oferece uma oportunidade para jovens estagiarem com profissionais experientes num ambiente de laboratório, com proposta multi-disciplinar e dedicado à colaboração criativa.

1.12. Síntese dos elementos de musicalidade das estéticas teatrais do século XX

Nos itens anteriores, foi descrita a utilização da Música nas estéticas teatrais referenciais do século XX, em suas especificidades estéticas. A seguir, será apresentada uma síntese dessa descrição, destituída de seu bojo histórico, visando destacar os elementos musicais encontrados e organizando-os para o procedimento de sua análise, que será realizada no capítulo 2. A síntese constará da listagem dos elementos musicais encontrados, relacionados à sua função na estética de origem e às estratégias utilizadas pelos respectivos encenadores. Os dados serão apresentados no quadro a seguir:

¹³⁸ Musicista e *performer* que trabalha com a vocalidade e com as possibilidades expressivas das palavras.

¹³⁹ GALIZIA, L. R. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986. P. 107.

STANISLAVSKI (1863-1938)		
Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	<i>Tempo-Ritmo:</i> Vetor da construção cênica	Aplicação de princípios rítmicos às cenas, ao texto e aos movimentos
	Preparação corporal	Rítmica Dalcroziana
Musicalidade da palavra	Interpretação: expressividade e comunicação	Aplicação de conceitos musicais ao texto; musicalidade da língua russa
Sonoridades	<i>Paisagem auditiva:</i> Veracidade cênica; Estímulo para os atores	Minuciosa sonorização do texto
Canto lírico	Preparação vocal	Exercícios de colocação da voz
MEYERHOLD (1894-1940)		
Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	Estruturação do espetáculo	Partitura cênico-musical: macro e micro estruturas
	<i>Composição paradoxal:</i> Estímulo à percepção do espectador	Diálogo e contraste entre música e cena
	Preparação corporal	Rítmica Dalcroziana
Musicalidade da palavra	<i>Leitura Musical do Drama:</i> afastamento do conteúdo da palavra	Construção de texto entre fala e canto
Sonoridades	Estruturação a partir de obras musicais eruditas	Edição das composições de acordo com o objetivo cênico
	<i>Instrumentalização Sonora</i>	Emprego musical de sonoridades do texto: sons dos objetos, gargalhadas, <i>etc</i>

Canto	Preparação vocal	Disciplina dentro do programa de formação musical do ator
ARTAUD (1896-1948)		
Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	Elo sentimento-gesto	Respiração
	Signos gestuais	Ritmo dos movimentos e integração com a voz
Musicalidade da palavra	Busca de novas significações expressivas para a palavra	Efeitos Vocais: gritos, onomatopéias, acentos, ressonâncias, repetição de sílabas
Sonoridades	Ação sobre a sensibilidade do espectador	Pesquisa e produção de sons e ruídos; Utilização de aparelhagem eletrônica
	<i>Dissonâncias;</i> Exacerbação sonora	Emprego do parâmetro sonoro: intensidade; Emprego de ecos e contrastes
BRECHT (1898-1956)		
Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	Quebra da continuidade da ação	Inserção musical entre as cenas
Musicalidade das palavras	Ênfase ao sentido do texto	Emprego de conceitos musicais na elaboração da dicção
	<i>Distanciamento</i>	Entonações diferenciadas: personagem/comentário da personagem
Canção	<i>Música-gesto</i> Função didática	Composição e interpretação musical específica: predomínio da mensagem política sobre a fruição musical
	Comentário e corte no efeito de ilusão	Presença do coro e da orquestra em cena
DECROUX (1898-1991)		

Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	<i>Dinamoritmo:</i> desenvolvimento de dinâmicas corporais	Combinações entre elementos musicais e movimento promovendo dinâmicas diferenciadas; Utilização de canções tradicionais e populares
	<i>Reconstrução da realidade</i>	Cortes, edições, tratamento específico do tempo
Musicalidade da palavra	Complementação expressiva	Utilização criteriosa da palavra
Sonoridades	Corpo-voz	Utilização de sonoridades vocais integradas ao gesto; voz como gesto expressivo
	Complementação expressiva	Emprego criterioso de música e ruídos nos quadros de mímica
GROTOWSKI (1933-1999)		
Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	Desenvolvimento da partitura cênica	Aplicação de variações rítmicas e de agógica nos materiais configurados na partitura
	Preparação do ator	Exercícios Dalcrozianos; Respiração (yoga)
Musicalidade da palavra	Produção sonora concentrada no ator; Criação de signos	Ações vocais imaginárias: sonorizações do texto, dicção como paródia ou caracterizações
Sonoridades	Centramento no ator	Substituição da sonoplastia gravada pela interação entre a voz e os sons de objetos;
	<i>Caixas de Ressonância</i>	Práticas para o desenvolvimento da potencialidade expressiva do corpo e da voz

Cantos rituais	<i>Action:</i> Integração psicofísica	Acionamento das propriedades vibratórias dos cantos; utilização das associações e corporeidades geradas nas partituras internas e externas
----------------	--	---

PETER BROOK (1925)

Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	Tempo cênico	Emprego da ritmicidade visando pontuar a densidade das ações; Desenvolvimento da percepção palco-plateia
	Coordenação pensamento-corpo-sentimento	Exercícios de polirritmia
	Estabelecimento da energia do espetáculo e contato com plateia	Utilização de material percussivo, geralmente em torno da pulsação
Musicalidade da palavra	Neutralização da psicologia naturalista	Associação da palavra a um caráter expressivo
	Busca de expressividade fora da linguagem cotidiana	Criação de linguagem fonética
Sonoridades	Recursos de expressão e criação de sentido	Exploração da potencialidade expressiva das sonoridades e ruídos pelos atores e músicos; Estudo das sonoridades de idiomas envolvidos na encenação;
Silêncio	Potencialização da expressão pela indeterminação	Recurso de escuta entre palco-plateia

BARBA (1936)		
Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	Dialética entre o ritmo cênico e o ritmo musical	Emprego de instrumentos de percussão visando a precisão entre os ritmos do ator e do espetáculo
	<i>Bios</i> cênico	Emprego de <i>microritmos</i> na regulação de energia das ações
Musicalidade da palavra	Potencialização da situação dramática	Potencial sonoro da voz e minimização do sentido semântico da palavra
Sonoridades	Relação entre ações sonoras e ações físicas	Instrumento inserido à cena como: personagem, comentário ou contraponto.
	Composição cênica	Texturas compostas de sonoridade e texto: “tecido de ações sonoras”
WILSON (1941)		
Elementos Musicais	Função	Estratégias
Ritmo	Estruturação do espetáculo	Organização da peça por estruturas de duração ou eventos temporais
	Ênfase à linguagem não verbal	Emprego de aspectos de tempo e ritmo na configuração de linguagem plástica e corporal
Musicalidade da palavra	Novas possibilidades expressivas	Tratamento da palavra em sua estrutura musical: construção de novas configurações a partir de fonemas, melismas, onomatopéias
Silêncio	Supressão da palavra; Silêncio como elemento expressivo	Musicalização dos atores

Sonoridades	Recepção psicoacústica do som	Materialidade sonora: dissociação do contexto original e tratamento eletro-acústico dos sons
-------------	-------------------------------	--

Uma vez realizada a explanação geral das estéticas selecionadas pela presente pesquisa e apresentada a síntese de seus elementos musicais, algumas considerações parciais podem ser apontadas. Verificou-se que cada uma das estéticas, com suas especificidades e inovações, apresenta, cada qual, uma particularidade na utilização da Música. Alguns aspectos musicais são priorizados em detrimento de outros, em função da aplicação específica desses elementos. Nesse sentido, os aspectos musicais acionados estabelecem vínculos com o objetivo estético de cada poética, apresentando mecanismos que comunicam, articulam ou até mesmo promovem os conceitos fundamentais das propostas nos quais estão inseridos. Evidenciou-se, dessa maneira, a adequação e a contribuição da linguagem musical aos processos de encenação. Constatou-se, ainda, um crescimento das possibilidades musicais aplicadas ao Teatro no decorrer do tempo. Isto é, ocorre uma gradativa ampliação do repertório de recursos musicais na trajetória teatral durante o século XX. É importante notar que a expansão da amplitude do papel da Música não está relacionada a um recuo da autonomia do Teatro como linguagem artística. Pelo contrário, verificou-se que a contribuição musical foi acionada pelos encenadores à medida que se buscou recursos para o aperfeiçoamento da representação ou para o resgate ou o desenvolvimento da teatralidade. Esse pensamento encontra um reforço nas seguintes palavras de PICON-VALLIN (2006, p. 8): “Efetivamente, os grandes reformadores recorrem à música para renovar a linguagem teatral”.

Sendo assim, essas considerações permitem evidenciar, na visão do presente trabalho, a relação dialógica entre a Música e o Teatro, identificando a presença da contribuição musical no cerne estético das propostas estudadas. Visando o aprofundamento dessas proposições, bem como detectar e delinear os elementos fundamentais de musicalidade no Teatro, a análise desses aspectos será realizada no capítulo a seguir.

CAP. 2: PROPOSTA DE DELINEAMENTO DA MUSICALIDADE NO TEATRO

O presente capítulo visa apresentar a proposta de delineamento da musicalidade no Teatro, a partir da análise dos aspectos musicais encontrados nas estéticas enfocadas nesta pesquisa. Ressalta-se, como já exposto anteriormente, que o delineamento não comporta o estabelecimento de um conceito de musicalidade para o Teatro, consistindo em um processo de identificação, definição e mapeamento dos fundamentos que compõem essa musicalidade.

Para tal fim, foi utilizado o instrumento analítico denominado *Análise de Conteúdo*, descrito na introdução desta dissertação, pelo qual, utilizando-se um sistema de categorias, o material levantado foi organizado e avaliado. Segundo LAVILLE e DIONE (1999, p. 216), essa metodologia permite decompor os conteúdos, recompondo-os em uma nova significação. Sendo assim, o objetivo dessa análise consistiu em extrair os princípios musicais das diversas estéticas teatrais, realizando uma filtragem de seus pontos convergentes e divergentes. Os pontos convergentes foram aglutinados em categorias de maior abrangência e os pontos divergentes, isto é, as especificidades encontradas, foram alocadas em subcategorias. O processo de filtragem e alocação dos dados resultou no mapeamento dos fundamentos ou elementos essenciais, que, na interpretação desta pesquisa, constituem a musicalidade no Teatro. Encontram-se, a seguir, a descrição desse processo, bem como a apresentação da *grade de análise* resultante.

Na investigação proposta pelo presente trabalho, verificou-se em todas as poéticas estudadas a atuação da matéria fundamental da Música: o som, aliado à sua estruturação no tempo, ou seja, o ritmo. De acordo com WISNIK (1999), o som é “produto de uma seqüência rapidíssima de impulsos (ascensão da onda) e repouso (quedas cíclicas desses impulsos), seguida de sua reiteração”. Sendo assim, a onda sonora, em si, já contém a presença do ritmo, que se manifesta pela “partida e contrapartida do movimento” (p. 17). Som e ritmo, em uma série de variantes e combinações, constituem as estruturas musicais, sendo que, “ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um funcionando como o *portador* do outro” (*Idem*). Como ponto de partida para a análise dos aspectos musicais levantados nas estéticas teatrais, constatou-se a ação de duas categorias de manifestação da

linguagem musical: o campo da organização sonora e o campo da organização rítmica. Entretanto, pelas propriedades da Música, evidenciadas acima, ressalta-se que a divisão por categorias consiste apenas em um recurso analítico, voltado para os propósitos do estudo. Assim, uma primeira divisão foi realizada, agrupando de um lado os eventos com predomínio de elementos sonoros e, de outro, os eventos com predomínio de elementos rítmicos. Essas duas vertentes constituíram categorias matriciais que foram denominadas Plano Sonoro e Plano Rítmico, a partir das quais foram identificadas as demais categorias e unidades de análise. Uma primeira observação, entretanto, surgiu no processo de organização dos elementos musicais nas duas categorias acima citadas: verificou-se que o Plano Sonoro e o Plano Rítmico possuem atuação no âmbito do espetáculo como um todo e no âmbito do trabalho do ator, em específico. Dessa forma, no intuito de gerar focos diferenciados de investigação, foram elaboradas as seguintes combinações:

- Plano Sonoro/Ator: comporta a produção sonora gerada pelo ator;
- Plano Sonoro/Espetáculo: comporta os aspectos de sonorização do espetáculo;
- Plano Rítmico/Ator: comporta as práticas rítmicas relacionadas aos trabalhos de preparação e representação do ator;
- Plano Rítmico/Espetáculo: comporta aspectos de estruturação cênica.

A organização das categorias matriciais e suas divisões, via combinação Ator e Espetáculo, proporciona a seguinte visualização:

PLANO SONORO		PLANO RÍTMICO	
<i>Ator</i>	<i>Espetáculo</i>	<i>Ator</i>	<i>Espetáculo</i>
Produção sonora	Sonorização	Preparação/Representação	Estruturação

Dada essa primeira configuração, será relatada, a seguir, a análise dessas categorias, em suas respectivas combinações, a partir da qual, novas informações foram identificadas e organizadas em subcategorias. A análise será permeada por informações provenientes do

universo musical e teatral, com o intuito de fundamentar os aspectos levantados, evidenciando-se a relação dialógica entre a Música e o Teatro.

2.1. Plano Sonoro

De acordo com MAGNANI (1996), o fundamento da Música é o som: “movimento vibratório de um corpo ou agente sonoro que, propagando-se através de um meio, chega até os órgãos da audição humana” (p. 76). Os sons possuem propriedades morfológicas básicas que, de um modo simplificado, são assim caracterizadas: *Altura*: frequência sonora (grave/agudo); *Duração* período de tempo da ressonância (curto/longo); *Intensidade*: amplitude das oscilações, volume (forte, fraco); *Timbre*: forma das vibrações, características específicas que “personaliza” e diferencia um som de outro. A combinação entre esses elementos constitutivos do som forma a base da sintaxe musical, construindo estruturas como melodia, harmonia, contraponto, ritmo, densidade, textura, *etc.* Todavia, com as transformações ocorridas durante o século XX, novas formas de estruturação surgiram. Além da ampliação da gama de possibilidades sonoras, a Música deixa de ser “concebida em torno de um único eixo espacial, diluindo-se suas dimensões horizontais e verticais” – isto é, melodia e harmonia, que cedem lugar a novos procedimentos e estruturas como “planos, superfícies, tramas e massas sonoras” (TERRA *apud* SANTOS, 2004, p.52-53)¹⁴⁰.

Na conceituação de KOELLREUTTER (1987), som é “tudo que soa”, havendo classificações de acordo com a organização das ondas sonoras:

Tom: som com altura determinada;¹⁴¹
Ruído: som sem altura determinada
Mescla: som que contém, ao mesmo tempo, elementos sonoros com altura determinada e frações de ruidosidade;
Barulho: ruído com efeito negativo; interferência exterior; aquilo que incomoda.
(KOELLREUTTER, 1987, p. 34; BRITO, 2001, p. 97).

WISNIK (1999) acrescenta que, na teoria da informação, o ruído sonoro provoca uma *desordenação interferente* na mensagem, tornando-se “um elemento virtualmente criativo,

¹⁴⁰ TERRA, V. Indeterminação: o acaso e o aleatório na música do século XX. 1999. (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999.

¹⁴¹ As notas musicais, por exemplo.

desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (p. 32-33).

A utilização desses princípios no Teatro foi identificada pela análise aqui realizada, trazendo à tona os apontamentos considerados a seguir.

2.1.1. Plano Sonoro/Ator

A combinação Plano Sonoro/Ator consiste, como já mencionado, nas possibilidades de produção sonora executadas pelo ator. Essa atuação foi observada em duas possibilidades, gerando as categorias produção vocal e produção instrumental.

A vocalidade do ator, ou o emprego de seus recursos vocais, foi identificada em todas as poéticas no decorrer do século XX. A palavra, material essencial da fala no Teatro, sofreu alterações em sua significação e utilização, atendendo a diferentes fins. Sendo assim, no intuito de diferenciar as funções exercidas pela palavra observadas no estudo, foram criadas as subcategorias denominadas *Palavra-Vocábulo* e *Palavra-Sonoridade*. Nas estéticas com maior vínculo ao texto, observou-se a presença da palavra-vocábulo. Nesse contexto, os elementos musicais básicos – como timbre, intensidade, altura e duração – relacionam-se aos processos de entonação, contribuindo para a expressão da linguagem verbal, seja na produção de nuances de interpretação e expressão do texto, como em Stanislavski, ou, no que se refere a Brecht, como mecanismo de distanciamento e ênfase na mensagem política. Com o declínio da preponderância do texto, surge a palavra-sonoridade. Ao contrário da primeira, elementos verbais (onomatopéias, fonemas, aliterações), na perda de seu caráter semântico, contribuem para a linguagem sonora, cuja função é agir de maneira ativa na percepção e na sensibilidade do espectador. O emprego da palavra-sonoridade foi especialmente encontrada em Artaud, Grotowski, Brook, Barba e Wilson. Nota-se que a sonoridade, na palavra-vocábulo, é também valorizada, mas como veículo de expressão dos signos do texto. Já a palavra-sonoridade constitui, em si, um signo de expressão.

Outro ponto a ser considerado, no potencial musical da palavra, é a sonoridade do idioma. Constatou-se essa preocupação em Stanislavski, nos trabalhos de limpeza de dialetos e

sotaques, e na valorização da língua literária russa. Também em Brook, no cuidado com o teor das palavras nos processos de tradução de Shakespeare. Em lugar de uma tradução realizada de maneira apartada do processo criativo, exercícios realizados em inglês e francês eram praticados como estímulo para os atores e para o tradutor.

A musicalidade das palavras – ou “musicalidade da linguagem”, no dizer de Grotowski –, encontra, em uma descrição do compositor canadense Murray Schafer, uma imagem dos processos de alteração de sentido ocorrido com a palavra no Teatro, por meio do emprego da sonoridade:

O som de uma palavra é um meio para outro fim, um acidente acústico que pode ser completamente dispensado se a palavra for escrita, pois, nesse caso, a escrita contém a essência da palavra e seu som. A linguagem impressa é informação silenciosa. Para que a língua funcione como música, é necessário, primeiramente, fazê-la soar e, então, fazer desses sons algo festivo e importante. À medida que o som ganha vida, o sentido define e morre; é o eterno princípio *Yin e Yang*. Se você anestesiá-la, repetindo-a muitas e muitas vezes até que seu sentido adormeça, chegará ao objeto sonoro, um pingente musical que vive em si e por si mesmo, completamente independente da personalidade que ele uma vez designou¹⁴². As línguas estrangeiras também são música, quando o ouvinte não compreende nada de seu significado. Do mesmo modo, um poema, pelo dadaísta Kurt Schwitters, é música: *BöwörötääzääUu pögöböwörötääzääUu pögiff* (SCHAFER, 1991, p. 240).

Saindo do âmbito da palavra, o canto é outro exemplo de recurso expressivo vocal. Há referências ao canto em quase todos os encenadores estudados. O canto é utilizado em cada proposta com diferentes finalidades e sempre de acordo com a concepção estética em questão.

Em Stanislavski e Meyerhold, o canto faz parte da formação musical e preparação vocal do ator. Em Brecht, as canções contribuem e são compostas especificamente para o *efeito de distanciamento*. Em Grotowski, os cantos de origem ritual constituíram objeto de estudo e de desenvolvimento de técnicas performáticas. Também foram identificadas canções para desencadear dinâmicas corporais em Decroux, e, em Barba, o canto surge como manifestação da filosofia do espetáculo. É interessante ressaltar, que na *Leitura Musical do Drama*, desenvolvida com os atores de Meyerhold, com o objetivo de promover um descondicionamento do texto, há uma mescla entre fala e canto. Esse procedimento,

¹⁴² Objeto Sonoro: designação dada ao som desligado de seu contexto, ao ser retirado de sua origem espaço-temporal e ser tratado em laboratório. Produz uma escuta “na qual o som não remete à fonte que o produziu” (SANTOS, 2004, p. 19; 38).

conhecido pela expressão *Sprechgesang*, canto falado ou fala declamada ou cantada, traz mais uma contribuição para a gama de possibilidades expressivas à disposição do ator¹⁴³.

O último recurso de vocalidade encontrado encontra-se no âmbito da pesquisa sonora, na produção de timbres diferenciados e demais recursos expressivos que não envolvam a palavra. As emissões vocais humanas, como sussurros, suspiros, gritos, gemidos, gargalhadas, *etc.*, foram identificadas em Artaud e Meyerhold. As sonoridades que complementam a expressividade da Mímica, em Decroux e a pesquisa sonora das *Caixas de Ressonância*, de Grotowski, constituem efeitos e possibilidades vocais vinculadas à expressão corpórea. Em Wilson os efeitos vocais são acrescidos das variantes expressivas possibilitadas pela tecnologia. Essas sonoridades podem ser divididas, portanto, em dois tipos de emissão: ruídos não identificáveis, que exploram timbres de voz não utilizados na comunicação cotidiana, e as emissões vocais humanas, como os sussurros, gritos, *etc.*

Uma segunda categoria da combinação Plano Sonoro/Ator é a produção de cunho instrumental. O caráter instrumental refere-se tanto ao emprego dos instrumentos musicais tradicionais como qualquer outro veículo de produção sonora que não esteja vinculado ao canto ou à fala¹⁴⁴. Nesse sentido, a proposta do teatro essencial de Grotowski traz para a encenação a sonoplastia realizada pelo próprio ator, seja em sua capacidade de tocar um instrumento musical, seja na utilização dos objetos cênicos como fonte sonora. Verificou-se que a sonoplastia, nesse caso, tem um papel intrínseco no espetáculo, uma vez que o tecido sonoro, feito por vozes e objetos, proporciona ao texto, na visão de Grotowski, sua verdadeira dimensão teatral. Neste sentido, também as sonoridades utilizadas por Decroux e que posteriormente vieram a constituir o conceito de *corpo-voz* podem ser consideradas como portadoras de um caráter instrumental, uma vez que cumprem um papel sonorizador da cena. Outro exemplo de produção instrumental encontrado é a utilização dos instrumentos musicais pelo *Odin Teatret*, não apenas em sua função tradicional, mas como recurso integrado à cena

¹⁴³ Segundo o Dicionário Grove de Música (1994), o *Sprechgesang* é um tipo de enunciação vocal entre a fala e o canto. Relacionam-se a essa técnica as seguintes expressões: *canto falado*, *fala cantada* e *voz de declamação*. PEIXOTO (1985) coloca que no *Sprechgesang* ocorre uma alteração da emissão vocal, na qual “as sílabas seguem as notas, mas não sustentam os tons. [...] A técnica do *Sprechgesang* investe contra o psicologismo romântico ou impressionista. E mesmo tendo suas origens no seio do movimento expressionista, abre caminho, ainda não esgotado, para a expressão de um novo tipo de ator-cantor” (p. 40). Para Magnani, a técnica geralmente associada ao compositor austríaco, Arnold Schönberg (1874-1951), é menos nova do que parece. O autor indica que a tragédia grega apresentava alternância entre a recitação plana e a recitação enfatizada, quase sonorizada, cujo efeito seria potencializado pela ressonância das máscaras (MAGNANI, 1996, p. 218).

¹⁴⁴ Inclusive o corpo do ator, utilizado como instrumento – como na percussão corporal, por exemplo.

teatral, chamado por Tragtemberg de Instrumento-adereço. A pesquisa sonora realizada pelo grupo proporcionou descobertas que se tornaram pontos essenciais de sua estética: o potencial cênico dos instrumentos e o jogo interacional entre os ritmos do ator e do espetáculo.

Descritos os processos de atuação do Plano Sonoro no trabalho do ator, os dados levantados organizam-se nas seguintes subcategorias:

PLANO SONORO/ ATOR

Produção Vocal					
Voz Cantada		Voz Falada		Efeitos Vocais	
Canto	<i>Sprechgesang</i>	Palavra-Vocábulo	Palavra-Sonoridade	Emissões Humanas	Ruídos

Produção Instrumental				
Corpo		Instrumentos		Objetos Cênicos
<i>Corpo-Voz</i>	Ritmos corpóreos	Execução Instrumental	Instrumento-adereço	..

2.1.2. Plano Sonoro/Espectáculo

ROUBINE (1998, p. 154) afirma que o espaço, no Teatro, é definido tanto pelos elementos visuais, quanto pelo conjunto das sonoridades que apresenta. As sonoridades da encenação são divididas por CAMARGO (2001) em dois segmentos, segundo sua função no contexto cênico. Os sons que estão contidos no mundo representado e são motivados pela situação fictícia, pertencem ao *Plano da Ficção*. E os sons que se sobrepõem à situação fictícia com intenção de reforçá-la, contradizê-la ou criticá-la, pertencem ao *Plano da Encenação* (p. 106). No *Plano da Ficção*, foram identificados os seguintes exemplos: a *Paisagem Auditiva*, de Stanislavski, e as sonoridades produzidas pelos atores em Grotowski, Decroux e Barba.

Quanto ao *Plano da Encenação*, destacam-se as estéticas de Meyerhold, Brecht, Artaud, Wilson.

Ainda segundo CAMARGO (2001), os sons na encenação teatral apresentam funções informativas, expressivas e estruturais. No campo da informação ou função referencial (sons de veículos, sinos, campainhas, pássaros, *etc*), possuem um caráter ilustrativo, quando o elemento visual correspondente está presente em cena. Em situação oposta, na ausência do elemento visual, os sons provocam no espectador, por associação, a imagem correspondente ao som emitido, processo denominado de *contraparte sonora* (p. 83-84). O caráter referencial foi identificado na *Paisagem Auditiva*, de Stanislavski, na qual estão presentes todas as referências a sons sugeridos pelo texto, além de outros necessários à veracidade das cenas. A “cenografia sonora”¹⁴⁵ de Stanislavski, mesmo pertencendo ao *Plano da Ficção*, não apresentava uma função puramente descritiva, pois visava uma ambientação para o desenvolvimento da personagem e seus “estados de espírito”. A utilização de efeitos sonoros e referenciais também foi identificada na proposta de Peter Brook, a partir da referência à “sacola de possibilidades” (BROOK, 2002, p. 95) de seus músicos, ou seja, o emprego dos vários recursos instrumentais disponíveis no processo de criação. Verificou-se que a presença dos instrumentistas, no trabalho de Peter Brook, vincula-se à execução musical em si, e também aos processos de criação, dos quais participam e contribuem.

Deslocando o foco de análise do campo da informação referencial para as demais funções expressivas do som, encontrou-se em Artaud o uso dos efeitos sonoros como ambientação de estados psíquicos ou como fator de ativação dos sentidos. Para CAMARGO (2001), o som é um eficiente recurso de ilusionismo, algumas vezes superando o efeito visual. Entretanto, essa capacidade aplica-se, com a mesma intensidade, para “evocar imagens reais, e também distorcê-las, se for preciso” (p. 120). Artaud, na intenção de atingir a sensibilidade do espectador, emprega os sons em sua materialidade. Visando empregar as capacidades sensoriais do som e o estímulo ao imaginário sonoro do espectador, utilizava os seguintes recursos: exacerbação da intensidade, reverberação e produção vocal do ator. Para PICON-VALLIN (2006, p. 70), a estética artaudiana caracteriza um Teatro que hoje é qualificado como *imersivo*. É interessante notar que o tratamento dessas sonoridades, estruturadas muitas

¹⁴⁵ Expressão utilizada por ROUBINE (1998, p.157). Na relação da música com o espaço é interessante observar que, apesar da diferença entre os objetivos dos encenadores, Appia utilizava uma expressão semelhante, mas com caráter inverso: *acústica visual* (PEIXOTO, 1985, p.57).

vezes em estereofonia e em torno do público, e considerando as possibilidades da época, aproxima-se da técnica que hoje é denominada *surround*¹⁴⁶. Os efeitos sonoros utilizados por Artaud eram produzidos acusticamente pelas vozes dos atores e por objetos e, também, eletronicamente, quanto ao uso de efeitos gravados e de auto-falantes em cena. Nas propostas de Robert Wilson também foi identificada a relação entre o impacto das sonoridades – por meio da espacialidade – e a sensorialidade do público. O uso da tecnologia foi encontrado com maior ênfase em Wilson, cujos espetáculos apresentam o tratamento do som por meios acústicos, eletroacústicos e digitais.

Um segundo material verificado no campo das sonoridades dos espetáculos é a composição musical. Cabe ressaltar que a estruturação dos efeitos sonoros também consiste em um trabalho de composição ou criação musical. Contudo, a composição, nesse caso, refere-se à obra ou peça musical composta originalmente para o espetáculo ou proveniente da literatura musical. Provavelmente, composições musicais fizeram parte da sonoplastia em várias estéticas. Como mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, Stanislavski já exigia a composição musical específica para suas peças. Em Wilson, verificou-se uma significativa integração do compositor nos processos de criação. Porém, a citação a peças musicais aparece com maior evidência em Meyerhold e Brecht. Nas propostas desses encenadores, em específico, a obra musical apresenta-se como elemento de importância no desenvolvimento da encenação. Por intermédio de Picon-Vallin, constatou-se em Meyerhold a utilização de obras de importantes nomes da literatura musical. O diretor russo estruturava as cenas a partir dos recursos musicais oferecidos pelas composições, ouvindo as obras tocadas pelo pianista e editando-as de acordo com os objetivos cênicos. Em Brecht, como já explanado, as canções eram compostas exclusivamente para os espetáculos e a partir dos princípios didáticos e políticos da encenação. É interessante notar que, em ambos, a execução das obras é presencial. O ator meyerholdiano – que interage com a música –, e a *música-gestus* – que atua sobre a platéia –, encontram significativamente na execução instrumental “ao vivo”, o impacto e a expressividade de que necessitam. A importância da presença do músico em cena também apareceu nas propostas de Peter Brook, que salienta a capacidade da Música em promover a integração e a comunicação entre a platéia e os integrantes do palco: músicos e

¹⁴⁶ A estereofonia é uma técnica segundo a qual uma gravação é realizada em dois canais, reproduzindo-se o som em alto-falantes, um em cada lado do ouvinte. As gravações *surround* são um sistema multicanal, ou seja, adicionam mais canais de áudio. Assim, o som chega ao ouvinte proveniente de três ou mais direções. São utilizados microfones especiais, gravadores e mixagem em estúdio. Há que se considerar que essas técnicas de som, bem como os primórdios da Música Concreta, advêm do universo cinematográfico, no qual Artaud atuou.

atores. Na peça *As Cinzas de Brecht* (1980), Barba cita a utilização de composições musicais dos espetáculos do diretor alemão. É interessante notar que, nesse caso, as composições criadas originalmente para o teatro brechtiano são utilizadas como literatura musical. Nessa peça Barba faz referência também a uma sonorização realizada pelas composições e pelas ações sonoras e físicas dos atores.

Cabe ressaltar que, em relação à sonorização do espetáculo, não foi encontrada, na bibliografia estudada, nenhuma referência à chamada música “de fundo” ou ao apelo emocional comumente relacionado às trilhas sonoras¹⁴⁷. Constatou-se, ainda, que em nenhuma proposta a sonorização dos espetáculos constituiu um aspecto periférico ou alheio aos objetivos estéticos do encenador. Sendo assim, a visualização dos aspectos do Plano Sonoro/espetáculo organiza-se da seguinte maneira:

PLANO SONORO/ ESPETÁCULO

Sonorização			Composição Musical	
Ambientação referencial	Ambientação psicoacústica ¹⁴⁸	Ações Sonoras	Literatura Musical	Composição Original

Na avaliação do Plano Sonoro como um todo, tanto do ponto de vista do ator, quanto do espetáculo, observou-se que a sonoridade no Teatro apresenta características das três seguintes distinções colocadas por KOELLREUTTER (1990) para a produção sonora. Segundo o compositor, os sons dividem-se em três modalidades, de acordo com o tipo de material e fontes sonoras utilizados. São eles:

- *Ftegmático*: do grego *phtegma* (voz, palavra, canto). Relativo ao som musical produzido por meios vocais;
- *Clagal*: do grego *klaggé* (som de certos instrumentos metálicos de sopro). Relativo ao som produzido por meios instrumentais;
- *Psotal*: do grego *psóphos* (ruído, tagarelice). Relativo a qualquer som articulado, seja tom, ruído ou mescla.

¹⁴⁷ Música de Fundo: sobreposição de música (em segundo plano) e cena, geralmente acoplando as informações por redundância. CAMARGO (2001) afirma que o procedimento é “uma das formas mais fáceis de envolver emocionalmente” o público. Chama atenção para o risco de fragilização da cena, caso o espectador seja mobilizado pela via musical, tornando a cena “subserviente” à música (p. 123).

¹⁴⁸ Foi utilizado o termo citado por TRAGTEMBERG (1999) que se refere ao tipo de recepção sensorial do espectador em ambiente sonoro composto por espacialidade e materialidade do som.

Um ponto que não pode deixar de ser considerado no Plano Sonoro é o silêncio. Ainda de acordo com Koellreutter, “o silêncio deve ser percebido como outro aspecto de um mesmo fenômeno, e não apenas como ausência de som”. Para o compositor, o silêncio apresenta as seguintes características:

Na música tradicional, o silêncio é caracterizado pela pausa, sendo utilizada como elemento de articulação que separa com distinção e clareza as diversas partes da forma de um trecho ou de uma frase. Na música de hoje, o silêncio torna-se um elemento de expressão; o vazio repleto de potencialidades. Integra o contínuo do universo sonoro, pois existe como matéria sonora e vibrante. Apesar do restrito limite audível do ser humano (16 a 20.000 hz), o mundo sonoro continua a existir (KOELLREUTTER, 1987, p. 35).

Conforme RYKNER (2004), o silêncio no Teatro deve ser considerado mais que o “reverso da palavra” (p. 15). O autor afirma que na produção teatral dos últimos cem anos houve um desenvolvimento na utilização do silêncio, que passou a adquirir funções e valores diferenciados. Em sua visão, esse fato se desencadeou a partir das descobertas da psicanálise e dos questionamentos trazidos pelo Naturalismo e pelo Simbolismo. A respeito disso, o autor se pronuncia:

A função “histórica do silêncio foi a de agitar o mecanismo bem oleado do diálogo dramático e da possibilidade de abrir o palco à apreensão de outras forças rebeldes a todas as formas de “comunicação”. [...] Apenas uma inversão radical dos pressupostos do drama clássico conseguirá finalmente conceder, ao silêncio, o lugar que será o seu nas dramaturgias contemporâneas [...] tornando possível a eclosão de uma verdadeira dramaturgia do silêncio (RYKNER, *op. cit.*; p. 18-19)¹⁴⁹.

Nas poéticas teatrais, o silêncio, em sua forma denominada *pausa*, aparece em Stanislavski (pausas lógica, psicológica e *luftpausa*) como estratégia de divisão e estruturação do texto e de transmissão do subtexto. Em Meyerhold, o ator deve estar atento ao significado da pausa em cena, uma vez que esta possui uma função relacionada ao movimento e à *culminação da ação*. Para tal, é desenvolvida no ator a capacidade de percepção e reação, por meio dos seguintes processos: escutar, compreender, aplicar. Pela utilização de mecanismos do teatro oriental, é possível aproximar o sentido da pausa em Meyerhold ao conceito de *silêncio dinâmico*, apontado por Barba na descrição das técnicas extracotidianas levantadas pela Antropologia Teatral. Esse conceito de silêncio, pleno de possibilidades, corresponde à

¹⁴⁹ Dentre os representantes do que denomina “dramaturgia do silêncio”, Rykner aponta os nomes de Maeterlinck, Tchekhov e Beckett (RYKNER, 2004, p. 13).

retenção da ação que é desencadeada em seguida, e integra o processo de aplicação da *energia no tempo*.

Além do conceito *pausa*, verificou-se contornos diferenciados para o silêncio em outros encenadores. Em Grotowski, é fator essencial durante a execução das práticas diárias e está voltado para o alcance da concentração e interiorização. Decroux traz para o universo silente da Mímica um silêncio que acolhe o som, como parte da expressividade corporal do ator. Para Peter Brook, o silêncio possui nuances de qualidade e é um indicador da sintonia na relação palco-platéia. A respeito disso, o encenador pronuncia:

Diante do público, o melhor barômetro é o silêncio. Quando se escuta com atenção, pode-se saber tudo sobre um espetáculo com base no grau de silêncio que ele cria. Há momentos em que determinada emoção percorre a platéia e a qualidade do silêncio se transforma. Depois de alguns segundos pode-se estar num silêncio completamente diferente e assim por diante, passando de um momento de grande intensidade para outro menos intenso, em que o silêncio será inevitavelmente mais tênue. Alguém vai tossir ou se mexer na poltrona e o tédio, à medida que se espalha, expressa-se por meio de pequenos ruídos, de alguém que muda de posição fazendo as molas do assento rangerem e as dobradiças chiarem ou, pior ainda, do som de mãos folheando o programa (BROOK, 2002, p.18).

Nesse exemplo dado por Brook, o silêncio, ao contrário da monotonia, indica intensidade da sinergia entre atores e espectadores. E o tédio, comumente associado à quietude e ao silêncio, manifesta-se, nesse caso, por meio da atividade de sons e ruídos. Também em Wilson verificou-se o emprego do silêncio como elemento de comunicação e sentido, em contrapeso aos excessos da fala. Identificou-se que a valorização do silêncio em sua proposta levou a um processo de musicalização dos atores, visando o desenvolvimento da percepção por meio da audição.

Todas essas considerações levam a um último e importante ponto a ser levantado: a escuta. Todos os aspectos de sonoridade e silêncio estão intrinsecamente relacionados a essa questão, sem a qual a capacidade expressiva não se efetua em sua totalidade. Porém, a escuta vincula-se não somente aos aspectos sonoros em si, mas perpassa todo o processo de construção cênica, seja no âmbito do ator ou do espetáculo. Portanto, a escuta será retratada ao final dos planos sonoros e rítmicos, como um dos processos de interação cênica.

2.2. Plano Rítmico

O ritmo é um elemento presente em vários contextos, tanto nos de ordem natural (ritmo cardíaco, ritmo respiratório, ritmo das marés), quanto nos de ordem artística (ritmo arquitetônico, ritmo pictórico, ritmo narrativo). Antes de procedermos à análise dos aspectos rítmicos no Teatro, faz-se necessário compreender sua definição e especificidade no universo musical.

KIEFER (1984) afirma que a palavra ritmo compreende três idéias: fluir, medir e ordenar. De origem grega, *rhythmos*, significa “aquilo que flui, aquilo que se move” (p. 23). Na definição de Aristóxeno¹⁵⁰, ritmo é “uma ordem na repartição das durações” (p. 24). Sendo assim, relaciona-se também aos números e à matemática – daí a origem do termo aritmética (MAGNANI, 1996, p. 96). O Dicionário Grove de Música (SADIE, 1994) apresenta a seguinte definição para o ritmo: “subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; grupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase¹⁵¹”.

Segundo Magnani, o ritmo, no âmbito musical, divide-se em duas possibilidades: ritmo gestual e ritmo oratório, cujo desenvolvimento perpassa a trajetória da Música ocidental. O ritmo gestual, de remotas origens na dança, é dominado por impulsos fisiológicos e desenvolveu esquemas periódicos baseados em *tesis* e *arsis*¹⁵². Já o ritmo oratório, provém da entonação retórica da palavra falada, que enfatiza os valores fônicos e semânticos do texto. As formas prosódicas, “baseadas na ‘quantidade’ das sílabas longas e breves”, estabelecem os valores rítmicos do texto pelo princípio de duração (MAGNANI; 1996, p. 96). Ainda conforme o autor, o canto gregoriano (alta idade média) representa o período áureo do ritmo oratório e dominou o cenário musical até o nascimento da **polifonia** (final da idade média). Quando de seu surgimento, a polifonia encontra um repertório de fórmulas rítmicas de origem gestual que são absorvidas pelas estruturas do contraponto. Essa transição contou com a incorporação de elementos musicais profanos, por meio da contribuição dos trovadores, cujas composições baseavam-se nos ritmos das danças¹⁵³. Sendo assim, “o ritmo moderno,

¹⁵⁰ Discípulo de Aristóteles que viveu no século IV a.C.

¹⁵¹ As características rítmicas dadas por ênfase referem-se a acentuações.

¹⁵² *Tesis*: apoio rítmico ou percussão; em grego: ato de pôr. *Arsis*: preparação; em grego: o levantar do pé ou da mão. Na linguagem musical tradicional, *tesis* e *arsis* relacionam-se, respectivamente, aos tempos fortes e tempos fracos (KOELLREUTER, 1990; MAGNANI, 1996).

¹⁵³ Trovadores: poetas líricos ou poetas-músicos, geralmente de origem nobre, cuja poesia era indissoluvelmente ligada a sua interpretação através da música (SADIE, 1994). As figuras do trovador e do menestrel comumente

definitivamente gestual, nasce com a polifonia profana e se afirma com a música harmônica” (*Ibidem*, p. 97) ocasionando, a partir de então, um progressivo enriquecimento de estruturas e fonemas rítmicos. Ainda segundo o autor, até o romantismo (século XIX), a Música estruturou-se basicamente em um esquema geométrico e, mesmo constituindo um elemento fundante da composição, o ritmo representava “um papel acessório com relação à melodia e às estruturas contrapontístico-harmônicas” (p. 97-98). Com o romantismo, o ritmo tornou-se elemento expressivo de primeiro plano na obra, o que se deu pelo interesse dos compositores pela música folclórica e pela música oriental, que apresentam “fórmulas livres carregadas de vitalidade expressiva e acentuações originais que contrastam com a rigidez do compasso tradicional” (p. 98). Essa liberdade em relação à métrica torna-se crescente a partir do século XX, o que gerou possibilidades rítmicas e expressivas inusitadas até então, nas quais o compasso muitas vezes é abolido e substituído por períodos de duração ou pela regulação do tempo em minutos e segundos. Há, ainda, a utilização da aleatoriedade e a revalorização da improvisação.

No estudo das estéticas teatrais, observou-se a presença das características inerentes ao ritmo acima referidas. Verificou-se a atuação do ritmo oratório, no tratamento do texto e das palavras, e do ritmo gestual, no tocante às questões do movimento. Além disso, observa-se a presença rítmica nas acepções levantadas por Kiefer: fluir, quanto ao ritmo dos movimentos e ao fluxo cênico e medir/ordenar, quanto aos processos envolvidos com a métrica musical e à estruturação cênica. Constatou-se também a organização do ritmo por meio de configurações regulares e irregulares.

aparecem associadas e às vezes se confundem. Em algumas citações, o trovador é apontado como o criador e intérprete e o menestrel como seu acompanhante instrumental, músico profissional de uma determinada corte. Em outras versões, o menestrel abrange as características dos jograis e artistas de variedades, isto é, músicos, acrobatas, atores-mímicos, contadores de histórias, sendo citados como profissionais itinerantes. O menestrel é citado, ainda, tanto como poeta-compositor, quanto como responsável pela disseminação das obras dos trovadores. De qualquer forma, a música exercida por esses artistas apresentava maior diversidade em relação à estabilidade do canto litúrgico de transmissão escrita, devido aos seguintes fatores: variedade de formas poéticas, maior flexibilidade modal, transmissão oral, variação de melodias para um mesmo poema e vice-versa. Os trovadores reuniam as canções em manuscritos: os cancioneiros. As poesias cantadas, ou cantigas, dividiam-se em satíricas e líricas, apresentando diversos gêneros, dentre eles: *canso* (canção de amor cortesã), *dansa* (baseada em forma popular de dança), *descort* (discordante na forma ou no sentimento da poesia), *esconding* (apologia do amante), *gap* (repto ou provocação), *pastorela* (encontro amoroso entre um cavaleiro e uma pastora), *planh* (lamento), *sirventes* (poema satírico criado sobre uma melodia emprestada), *tenso*, *partimen* e *joc-partit* (canções dialogadas ou em desafio) e *vers* (utilização de palavras antigas). O período da arte trovadoresca consta entre os séculos XII e XV, sendo que a atuação dos menestréis permaneceu até o século XVII (SADIE, 1994; Disponível em: <http://www.audicoelum.mus.br/idmedia>. Acesso em 30/04/2008). Nota-se uma atuação específica, literária e musical, dos trovadores, que, em seguida, acompanhou o estilo múltiplo e itinerante aos moldes da *Commedia dell'Arte*.

Como exposto no início do capítulo, o Plano Rítmico igualmente apresenta atuação no âmbito do ator e no âmbito do espetáculo, o que será tratado a seguir.

2.2.1. Plano Rítmico/ Ator

O ritmo, no trabalho do ator, pode ser detectado em sua aplicação nos aspectos vocais e corporais. Quanto à questão da vocalidade – estreitamente ligada aos aspectos sonoros, desenvolvidos no item anterior –, verificou-se a atuação da rítmica das palavras. Tanto a palavra-vocábulo quanto a palavra-sonoridade apresentam um tratamento rítmico estruturado a partir de combinações entre elementos musicais como duração, acentuação, pausa, intensidade e andamento. Esses aspectos promovem uma organização rítmico-sonora do texto, seja em suas propriedades como material dramaturgico, seja nos aspectos de fluência e expressividade, relacionados a diversos tipos de representação, de acordo com o objetivo estético do encenador.

A minuciosa divisão do texto proposta por Stanislavski gera uma configuração rítmica composta por grupos, idéias, frases, palavras e sílabas. O tratamento dado a esse material utiliza os elementos musicais acima citados, que são ordenados conforme a idéia de compasso (*compassos de linguagem, compassos do discurso*). Em Meyerhold, a fala cênica constitui uma organização musical do ritmo da fala, que inscreve, no texto, marcações rítmicas específicas em uma notação precisa. O ritmo do texto, em Brecht, apresenta os elementos musicais referidos acima, voltados não tanto para o alcance da precisão, mas para o sentido de ênfase. Isto é, visam frisar os conteúdos didáticos e políticos da mensagem.

Verificou-se a presença de aspectos semelhantes de ritmicidade também nas palavras-sonoridade que, desvinculadas de um texto tradicional, utilizam não somente palavras e sílabas como material rítmico, mas recorrem também aos fonemas, em buscas de novas possibilidades expressivas. Esse material é tratado com os mesmos elementos musicais utilizados na palavra-vocábulo, porém estruturados por meio de fragmentação, distorção e repetição, visando a produção de uma ritmicidade fora dos padrões da linguagem cotidiana.

Uma vez que existe uma rítmica natural da linguagem cotidiana, cabe ressaltar, ainda, a questão do idioma, que é levantada por Stanislavski e Peter Brook. Sobre esse aspecto, expressa-se KIEFER (1984): “Cada língua possui uma rítmica própria, uma rítmica geral, inconfundível. Cada indivíduo sobrepõe a esta rítmica geral a sua própria, condicionada, por sua vez, pelo estado emocional e pelas intenções expressivas” (p. 39). Ressalta-se, a partir dessa colocação de Kiefer, uma justaposição rítmica, na qual estão implicados o ritmo do texto, o ritmo próprio do idioma, e o ritmo determinado pela interpretação do ator.

Saindo do campo da voz, observou-se que a questão rítmica aplicada à corporeidade do ator teve sua origem na necessidade de um corpo capaz de expressar as renovações vivenciadas pelo Teatro no início do século XX. Para BONFITTO (2002), esse momento é resultante de um pensamento construído ao longo do século XIX, no qual valores românticos aliam os campos do “sentir” à necessidade de “esquematisar o mundo”, despontados a partir de Hegel (p. 2). Soma-se a esse contexto a atração exercida pelas possibilidades da técnica e do virtuosismo, relacionadas ao subsequente Positivismo¹⁵⁴. Nesse sentido, aspectos como a expressividade e a precisão foram catalisados por propostas que lançaram mão da codificação corporal. Além do sistema de Delsarte, considerado por Bonfitto como uma matriz desse pensamento, a codificação de movimentos corporais foi encontrada na *Pedagogia Dalcroze*, na *Biomecânica*, de Meyerhold, e na *Mímica Corporal Dramática*, de Decroux.¹⁵⁵

Mesmo nas estéticas que não estão centradas na codificação, constatou-se a atuação do ritmo em duas vertentes: na preparação corporal e na expressividade da atuação. Meyerhold utilizou a métrica e as relações tonais em alguns princípios do *Grottesco* e da *Biomecânica*, o que implica a corporeidade do ator, uma vez que este se relaciona todo o tempo com a estruturação cênica. Ainda em Meyerhold e em Stanislavski, o trabalho de Dalcroze constituiu a principal contribuição musical na preparação corporal dos atores, promovendo a consciência rítmica como fator de desenvolvimento da percepção, da precisão, da disponibilidade e

¹⁵⁴ Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemão representante do Idealismo, corrente filosófica da primeira metade do séc. XIX, na qual a realidade é mediada pela consciência, o “eu”, e é consequência da atividade do sujeito. O Positivismo, representado pelo pensador francês Auguste Comte (1798-1857), propõe a análise objetiva e imediata da experiência.

¹⁵⁵ No capítulo 1, foi apontada a proximidade entre os trabalhos de Delsarte e Jacques-Dalcroze. Meyerhold recebeu influência de ambos, porém, não foi verificado registro, dentro dos propósitos da pesquisa, de qualquer ligação direta entre Decroux e os nomes acima citados. Entretanto, é possível traçar semelhanças entre alguns princípios de Delsarte e Decroux, como o interesse pela estatuária e pela anatomia, o potencial expressivo do gesto e a codificação de movimentos a partir de uma divisão corporal específica. Como aluno da *Vieux Colombier*, de Jacques Coupeau (1879-1949), é provável que Decroux tenha tido contato com as propostas de Delsarte e Dalcroze, uma vez que essas eram adotadas, pela escola, como parte do treinamento do ator.

plasticidade corporal. Exercícios de Dalcroze são citados também em Grotowski¹⁵⁶, e alguns princípios dalcrozianos, como precisão, impulsos, relação tempo-espaço-energia, interação corpo-emoção-intelecto, ressoam em práticas dos demais encenadores¹⁵⁷. Provavelmente, mais do que por uma influência direta de Dalcroze, esses princípios tenham sido acolhidos, também, por via das estéticas orientais, que muito nortearam os encenadores do século XX.

As características musicais do teatro oriental, identificadas nas propostas teatrais estudadas, estão em torno, principalmente, dos seguintes pontos: o jogo composto de diálogos e contrastes entre música e cena (Meyerhold, Barba); a contribuição rítmica e sonora na formulação de signos, tanto na atuação do ator, quanto na percepção do espectador (Meyerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, Brook, Wilson); e a regulação da energia no tempo e no espaço (Artaud, Grotowski, Barba). Esses aspectos contribuíram para o surgimento de uma concepção corpórea para o ator, que emprega mecanismos de controle do tempo, não por vias de quantificação, mas por outros meios que prescindem da métrica, como, por exemplo, a respiração, em Artaud, os cantos de origem africana, em Grotowski – cuja ritmicidade é diversa da métrica ocidental – e as frases rítmicas *jo-ha-kyu*, citadas e utilizadas por Barba, sendo desencadeadas pela percepção cinestésica do ator no uso de tensões e repousos.

Verificou-se a presença dessa ritmicidade nas estéticas que, além da métrica musical, prescindiram também do texto como elemento central. Observou-se, ainda, que mesmo tendo sido reduzidas as funções do texto e da métrica, o princípio de precisão permaneceu. Constata-se, portanto, que essa ritmicidade diferenciada contribui para que o ator deixe de exercer um papel intermediário na encenação e passe a ser um criador de significação cênica. A precisão se faz necessária, uma vez que o ator, portador agora de sua própria ritmicidade, torna-se, então, o articulador do ritmo da cena. Sobre essa transição pontua CINTRA (2006):

O ator, neste contexto, é promovido a uma função de ordenador e, por vezes, coordenador da temporalidade do espetáculo. Esse ator deve agir enquanto músico improvisador, dono de uma partitura sobre a qual tem domínio temporal rigoroso, o que vale dizer que é capaz de chegar às minúcias do controle do tempo enquanto vive uma temporalidade mutável. Sua consciência é também sonora e rítmica; ele deve conceber seu próprio corpo enquanto instrumento, a fim de presentificar esses aspectos, sabendo que eles são parte fundante do sentido a ser construído cenicamente (p. 106).

¹⁵⁶ No período anterior aos cantos vibratórios.

¹⁵⁷ Em Peter Brook, evidenciou-se a presença desses procedimentos, bem como a citação de exercícios de polirritmia, embora sem referência ao nome de Dalcroze.

Seguindo o modelo anteriormente utilizado, segue a visualização dos aspectos do Plano Rítmico/Ator:

PLANO RÍTMICO/ATOR¹⁵⁸

Corporeidade					
Técnicas Métricas				Técnicas Não-métricas	
Ritmo		Plasticidade do Movimento		Transformação de energia	Regulação de energia
Rítmica dalcroziana	Princípios biomecânicos	<i>Plástica Animada</i>	Técnicas decrouxianas	Ritmos vibratórios	Técnicas orientais
Ator como intermediário do ritmo cênico			Ator como ordenador do ritmo cênico		

2.2.2. Plano Rítmico/ Espetáculo

Na conjuntura da encenação também se encontra a relação entre os diferentes tratamentos do ritmo e as transformações do papel do ator. Cada estética lança mão das propriedades rítmicas que melhor atendam aos seus objetivos, o que determina diferentes tipos de organização cênica. A partir da observação dos processos de estruturação e organização das ações, constatou-se a existência de duas modalidades de constituição dos espetáculos: a estrutura linear e a estrutura não-linear.

Em estéticas nas quais predomina um maior rigor formal, a Música é instrumento de organização do tempo e está relacionada à estrutura do espetáculo. Em processos que apresentam linearidade, essa estrutura utiliza a partitura musical como referência, tendo o tempo métrico como organizador do tempo cênico. Propostas de encenação nas quais o ritmo métrico proporciona organicidade e estruturação foram identificadas em Stanislavski e Meyerhold. Nas estruturas não-lineares detectou-se que a Música foi utilizada por estratégias de interrupção, edição e fragmentação. Em Brecht, as canções e todo aparato em torno da orquestra e coro, ainda que utilizem padrões rítmicos métricos, são organizados para provocar

¹⁵⁸ Não foi contemplado no quadro a referência à rítmica das palavras, uma vez que esse item está estreitamente ligado às sonoridades da palavra, aspecto mencionado no item anterior.

a interrupção ou a descontinuidade da ação cênica. Foram identificadas referências à utilização de estratégias de edição também em Meyerhold e em Decroux. Já no recurso de fragmentação, verificou-se a utilização do tempo musical não métrico, realizado por meio de estruturas de duração ou eventos temporais que podem ser organizados em configurações diversas, como em Wilson. TRAGTENBERG (1999) comenta a diferença entre as propostas não lineares de Brecht e Wilson:

A idéia de interrupção do fluxo cênico através da música é um dos fundamentos do teatro épico brechtiano. O teatro de Robert Wilson, por sua vez, busca exatamente o contrário, ou seja, a construção de uma totalidade temporal fluida e original a partir de fragmentações, ciclos e repetições não-lineares.(p. 53).

Nos demais encenadores não foram identificados aspectos que caracterizam o espetáculo em uma concepção de ordem formal previamente estabelecida. Verificou-se que as estéticas que apresentam essa constituição trabalham com um maior grau de interatividade, de imprevisibilidade e com uma maior autonomia do ator como criador e como gestor do tempo cênico.

KOELLREUTTER (1987) propõe uma organização dos meios expressivos na estruturação musical e que constitui uma possibilidade de referência para o estudo da musicalidade nas estruturas teatrais. Essa organização divide-se nas formas *poética*, *discursiva*, e *sinerética*, cujas características são:

- Forma poética: procede de maneira não causal, derivando signos de outros signos. Tem origem no pensamento pré-racional, circular. É uma estrutura não-periódica, onde a ordenação dos signos se dá por adjunção. A unidade formal é imanente ao todo, que é ponto de partida, e sua maneira de percepção é globalizante. Associa-se ao Idioma Modal (séculos IV ao XIV), cujo conceito do tempo é psíquico-intuitivo. Notação utilizada: **neumas**¹⁵⁹;
- Forma discursiva: procede de maneira causal, deduzindo ocorrências musicais como conseqüências lógicas de outras. Tem origem no pensamento racional, tridimensional (tese-antítese-síntese). Estrutura simétrica, periódica (**quadratura**). A unidade formal é dada por

¹⁵⁹ De acordo com Koellreutter, há quatro tipos básicos de notação. Notação precisa: tem por objetivo atingir um grau máximo de precisão (utiliza pentagrama, figuras e outros símbolos musicais tradicionais). Notação aproximada: não se preocupa com a exatidão da correspondência dos símbolos com o som pretendido. Notação roteiro: somente delinea a seqüência dos signos musicais. Notação gráfica: tem por objetivo estimular a criatividade do executante; apenas sugere (KOELLREUTTER, 1987, p. 36).

processos de desenvolvimento e os contrastes por dualidades excludentes. A percepção é analítica e discernente. Associa-se ao Idioma Tonal (séculos XV ao XIX). Conceito de tempo cronométrico. Notação precisa;

- Forma sinerética: procede de maneira acausal, associando conceitos aparentemente distintos. Tem origem no pensamento arracional¹⁶⁰. Estrutura multidimensional. Aparecimento de entidades e ocorrências autônomas, bem como a fusão de contrastes, gerando uma multiplicidade de signos musicais. A unidade formal resulta de um processo integrador (sinérese). Percepção sistática ou integradora. Associa-se ao idioma Atonal, cujo conceito de tempo é acrônico. Notação aproximada, roteiro ou gráfica. (KOELLREUTTER, 1987, p. 21; 31).

Para o estabelecimento de uma relação entre as formas propostas por Koellreutter e a estruturação teatral seria necessário um estudo mais aprofundado, o que ultrapassa o alcance da presente dissertação. Porém, considerando como referencial o pensamento imbuído nessas formas, e não tanto a correspondência estrita entre seus componentes e as estéticas teatrais, alguns apontamentos podem ser levantados.

Como atesta Koellreutter, uma das características do idioma tonal é a sua organização por meio do discurso lógico-linear; sendo que, por outro lado, o idioma não-tonal, de maneira geral, apresenta a quebra desse parâmetro. A discursividade do idioma tonal é dada pelos fatores de métrica e das relações causais e de interdependência entre as tonalidades. Sendo assim, percebe-se uma proximidade entre a *Forma Discursiva*, proposta por Koellreutter, e as estéticas teatrais fundamentadas no texto tradicional¹⁶¹. O ritmo métrico é um dos fortes

¹⁶⁰ KOELLREUTTER (1997) define como arracionalidade a “transcendência do pensamento racional, ou seja, a integração do pensamento tradicional num novo pensar mais globalizante. O prefixo *a*, na palavra arracional, priva o conceito racional de seu valor absoluto, transcendendo-o” (p. 20).

¹⁶⁰ Cabe observar alguns pontos a respeito dos idiomas: o idioma tonal existe até os dias de hoje; entretanto, Koellreutter cita o séc XIX como seu limite, provavelmente devido ao seu esgotamento e conseqüente surgimento de novas possibilidades musicais a partir do século XX, incluindo o neo-modalismo, que apresenta o idioma modal sob nova roupagem. Alguns autores utilizam a terminologia idioma não-tonal para as manifestações musicais não organizadas pela tonalidade e o termo atonal para estruturas concebidas dentro do Atonalismo de Schoenberg.

¹⁶¹ MAGNANI (1996, p. 92) elabora uma comparação entre algumas estruturas do idioma tonal e a linguagem verbal, a saber: “Assim como a ação se irradia de um centro propulsor – o substantivo –, concentrando-se no verbo e dele se estendendo aos complementos, na música todas as tensões partem de um elemento de base, o acorde de tônica. Em seguida, as tensões se patenteiam no acorde da dominante e de lá se difundem pelos outros acordes [...] até a descarga final que as reconduz à tônica. Desta forma, cada acorde, que em si é um puro fonema, adquire valor sintático dentro da frase como função da tonalidade”. O autor também faz essa analogia em relação às estruturas da fraseologia musical: cadências intermediárias e finais (sinais de pontuação), célula

elementos estruturais utilizados por Stanislavski e Meyerhold, cuja função é relacionar texto e música, estabelecendo o fio condutor da encenação desse período. Além disso, o pensamento discursivo, de cunho racional, que estabelece e requer uma percepção discernente por parte do espectador, é uma característica que pode ser encontrada nas poéticas acima referidas. Meyerhold chega a estabelecer a encenação de acordo com a discursividade musical da *sonata*, forma bastante representativa do idioma tonal. Além disso, a *Leitura Musical do Drama* traz para o texto a causalidade existente entre os temas e as relações harmônicas tonais. Porém, a partir da peça *O Inspetor Geral*, essa coesão musical passa a abrigar a desestruturação da narrativa, garantindo a continuidade desta, mas não mais exercendo a predominância estrutural da encenação. É interessante notar que, nesse caso, a Música perde seu poder de *partitur*, da maneira como ocorria em Appia¹⁶², mas ao mesmo tempo, de acordo com Picon-Vallin, é nesse momento que a linguagem musical no pensamento estético de Meyerhold ganha uma maior significação. Isto é, perde em preponderância, no sentido da determinação estrutural, mas ganha em significado cênico.

Com as mudanças nos conceitos de tempo e som, os materiais do universo tonal tornam-se insuficientes para suprir as novas necessidades expressivas da Música, que passa a valorizar e adotar outros elementos como o silêncio, o timbre, o ruído e o ritmo não medido. Em consequência, novas fontes sonoras surgiram, tanto acústicas (sons dos objetos ou exploração de timbres diferenciados e não habituais dos instrumentos musicais) quanto eletrônicas e digitais. A partir de Artaud, o teatro também se renova nesse sentido, trazendo para seu âmbito os materiais musicais provenientes da experimentação, da busca por novas sonoridades e meios expressivos. A sonorização do espetáculo artaudiano e de Wilson, as *Caixas de Ressonância* de Grotowski, os efeitos vocais e o tempo não-linear em Decroux, a linguagem fonética, de Peter Brook, e a pesquisa de efeitos instrumentais do *Odin Teatret* são resultados desse movimento. Nesse sentido, a estética teatral vai ao encontro de uma musicalidade que se aproxima da *Forma Sinerética*, sendo que a proposta de Robert Wilson é a que mais reúne atributos dentro desse pensamento. A linguagem sonora-plástica-gestual de Wilson consiste em um tratamento múltiplo de signos que, embora sejam organizados em

(sílabas), inciso (grupo de palavras, idéia), membro de frase (oração), frase (frase escrita marcada com um ponto final e internamente articulada em suas várias orações), período (conjunto de frases) (p. 103-106). O autor ressalta que essa comparação leva em conta a Música como discurso melódico-harmônico, ou seja, de cunho tonal, uma vez que outras manifestações musicais não se enquadram na forma de discursividade da qual fazem parte estas estruturas. Nota-se a semelhança entre a comparação feita por Magnani e a de Stanislavski, citada no primeiro capítulo desta dissertação, à página 34.

¹⁶² Appia será citado neste item como uma referência ao período de transição entre a reforma wagneriana e os encenadores investigados nesta dissertação.

eventos autônomos, resultam em um processo de integração. Esse efeito múltiplo e integrador também interage com a percepção do espectador, o que é denominado por Koellreutter de *percepção sistática*.

Nesse percurso, entretanto, chamam a atenção as estéticas de Artaud e Brecht, por apresentarem aspectos pertencentes a mais de uma forma. O emprego do som na proposta de Artaud aproxima-se das técnicas e materiais do universo não-tonal, tendo sido observada, inclusive, a identificação do encenador francês com a vanguarda musical da primeira metade do século XX, cujos representantes trouxeram inovações irreversíveis ao universo musical. Entretanto, apesar do resultado sonoro de sua proposta não oferecer nenhum ponto de equiparação com o modalismo medieval, alguns princípios podem ser considerados referentes ao Idioma Modal ou à Forma Poética: teor ritualístico, a percepção não discernente do ouvinte (estado “mântrico” de oração ou transe), a concepção fora do padrão lógico-linear – de ordem psíquica e sensorial – em detrimento do pensamento racional e a organização rítmica dada pela respiração¹⁶³. Alguns desses pontos podem ser encontrados também na última fase do trabalho de Grotowski, apesar deste não se enquadrar totalmente em uma classificação de estrutura de encenação, uma vez que é gerado sem fins de representação.

Em Brecht, verifica-se uma superposição de valores entre a estética musical e a teatral. Um dos pilares de sua proposta, o *efeito de distanciamento*, promove a quebra do discurso lógico-linear, característica do universo não-tonal. Entretanto, a contribuição da Música na realização do *distanciamento* tem como eixo, a canção, de cunho tonal e métrico. Ou seja, Brecht emprega uma das formas do discurso lógico-linear musical – a canção – como mecanismo para quebra da discursividade cênica. Algumas deduções podem ser geradas a partir dessa constatação: a coexistência dos discursos, musical (linear) e cênico (não-linear), caracteriza um aspecto de polifonia cênica em sua proposta, que reforça o potencial de *estranhamento* do material empregado. Outra consideração possível é que a opção pelo material musical tradicional esteja vinculada à necessidade didática de Brecht. A canção, por sua maior

¹⁶³ O tempo, no modalismo anterior à métrica, era organizado pelo princípio de duração. Sem ainda apresentar uma necessidade de precisão, uma certa regularidade rítmica era dada mediante as frases do texto e a respiração dos cantores, pela respiração dos instrumentistas, no caso dos instrumentos de sopro ou a duração do arco sobre as cordas. A utilização do modalismo no século XX não se prende aos modos litúrgicos medievais, mas busca gamas sonoras ou modos provenientes de culturas não ocidentais (hindu, civilização pré-colombiana, etc) como material de composição. Em Artaud, há uma referência a um material rítmico de origem inca na peça *Os Cenci*, citado em ROUBINE (1998; p. 159). Em um de seus escritos referentes à viagem ao México, datado de 1936, Artaud afirma: “A cultura racionalista da Europa já faliu e eu vim à terra mexicana para procurar as bases de uma cultura mágica que ainda pode brotar das forças do solo índio” (ARTAUD *apud* WILLER, 1986, p. 94).

inserção cultural, oferece um grau de comunicabilidade com o público mais efetivo que a música de vanguarda da época¹⁶⁴. Além disso, como já foi citado, Brecht rejeita a música de vanguarda justamente por seu caráter de “iguaria” ou efeito puramente estético. É interessante notar que o objetivo de Brecht é promover a percepção discernente do espectador, característica da *Forma Discursiva*. Entretanto, em sua proposta, essa percepção é ativada justamente pela quebra do discurso. Relaciona-se também à *Forma Discursiva* a presença do texto e da partitura musical, ambos presentes na proposta de Brecht. Porém não é o material utilizado em si, mas o tratamento dado a esse material que proporciona a identidade peculiar da estética brechtiana.

Não há como falar de estruturação sem menção à partitura. Para PAVIS (2003), a partitura no Teatro consiste na organização dos signos visíveis e audíveis da representação. O autor aponta para a existência de uma *partitura preparatória*, construída ao longo dos ensaios e na qual a escolha dos signos e das ações cênicas, paulatinamente fixados, culmina na *partitura terminal* ou *texto espetacular* (p. 89-90). A terminologia teatral registra, ainda, as expressões *partitura vocal* e *partitura corporal*, relativas à organização dos materiais expressivos do trabalho do ator. Mecanismo de organização e registro, a partitura no Teatro tem uma função que também acompanhou as mudanças estruturais e expressivas do decorrer do século XX. Quanto aos aspectos musicais, verificou-se que a relação da cena com a partitura partiu de uma situação de dependência, por parte do Teatro, para uma gradativa intercomunicação Teatro-Música. Em Appia, a encenação é fortemente vinculada à Música e a partitura consiste em um mecanismo fechado, de precisão e controle das ações. Na concepção teatral de Appia, a cena submete-se à Música e à *partitura*. Meyerhold parte deste princípio, mas no desenvolvimento de sua estética a partitura acolhe uma construção paralela, uma estruturação cênico-musical. Em Stanislavski, o texto torna-se a partitura. Dilui-se a necessidade da grade musical em si, mas desta se preservam, ainda, os princípios ordenadores e expressivos, transpondo-os para a linguagem verbal. Artaud faz menção à necessidade de uma notação “aparentada” à escrita musical, para registro da linguagem e códigos de expressão. Segundo TEIXEIRA (2007, p. 75), Decroux desenvolveu elementos técnicos para que o ator possa se expressar como um criador. Sendo assim, não há, em sua proposta, o conceito de partitura como registro de uma criação. Mas, em um sentido inverso, sua técnica consiste em uma codificação que gera a

¹⁶⁴ A esse respeito pontua ROUBINE (1998): “Na representação épica, a música não hesitará em citar-se a si mesma, em pegar emprestadas certas fórmulas que remetem a formas tradicionais familiares, conhecidas do espectador: a ópera, o cabaré, o circo” (p. 161).

criação. Na proposta de Wilson, a partitura afasta-se do formato da notação tradicional e acompanha as necessidades da expressão não-tonal, sendo utilizados roteiros e tabelas, nos quais são organizados os eventos cênicos, verbais, visuais e sonoros, sem hierarquia entre si. Na bibliografia investigada neste trabalho, não foram identificadas referências ao termo ou à elaboração de partituras por parte de Brecht e Brook. Verificou-se, contudo, que em Brecht a composição musical é que deve adaptar-se às exigências cênicas, ocorrendo uma inversão em relação às estéticas do início do século. Em Brook, é provável que a não existência de uma codificação esteja relacionada à ênfase dada por sua estética na interação espetáculo-platéia, que se efetiva no momento presente e na valorização da espontaneidade e indeterminação. Observou-se, todavia, que seu processo de encenação adota a criação coletiva, a seleção de materiais e sua organização posterior, processo esse que abriga a flexibilidade, sendo denominado *forma plasmável*.

A partitura, em Grotowski, surge a partir da fixação do material proveniente das improvisações. O registro, por escrito, dos dados objetivos, referentes à cena, e subjetivos, referentes ao material pessoal do ator, aproxima-se da codificação musical denominada *notação roteiro*. Processo semelhante foi encontrado na estética de Barba, na qual o material do ator possui uma dinâmica própria e relaciona-se dialeticamente com o material do espetáculo como um todo. Nesse sentido, PAVIS (2003) conceitua o princípio de *subpartitura* como o “esquema diretor cinestésico e emocional, articulado sobre pontos de referência e de apoio do ator, criado e configurado por este, com ajuda do encenador” (p. 92). Bonfitto, em citação a Barba, aponta que todas as estéticas de encenação contêm uma relação entre partitura e *subpartitura*, mesmo não havendo nomeação explícita desses conceitos. Sendo assim, a *subpartitura* – ou a configuração de elementos que estabelecem a mobilização interna do ator –, apresenta-se em várias poéticas, podendo ser estabelecida por meio de “imagens circunstanciadas ou por regras técnicas, por experiências ou perguntas feitas a si mesmo, ou por ritmos, modelos dinâmicos ou por situações vividas ou hipotéticas” (BARBA *apud* BONFITTO, 2002, p. 82)¹⁶⁵.

Sendo assim, constatou-se que a partitura exerce uma função ordenadora dos eventos e das ações cênicas dentro do fluxo temporal. Nas primeiras estéticas do século XX, partindo de uma predominante referência à partitura musical, tornou-se, gradativamente, um mecanismo

¹⁶⁵ BARBA, E. *La Canoa di Carta*. Trattato di Antropología Teatrale. Bologna: Il Mulino; 1993.

de registro e apoio. Nessa mudança, passa de estruturas previamente determinadas para estruturas onde há maior grau de interação e imprevisibilidade. Nesse percurso foram identificadas as seguintes formas de estruturação para o Teatro: partitura musical, partitura cênico-musical e partitura cênica. Nesta última, podem ser englobadas as modalidades encontradas com as seguintes características: codificação de signos, roteiro de ações internas e externas, roteiro de eventos, *forma plasmável*.

Explicitadas as questões referentes ao Plano Rítmico/Espetáculo, seus dados foram organizados nas seguintes categorias:

PLANO RÍTMICO/ESPETÁCULO

Estruturação			
Linear		Não linear	
		Interrupção	Edição
Texto e partitura musical		Partitura cênica	

Partitura							
Musical		Cênico-musical		Cênica			
<i>Partitur</i>	Elementos Musicais/ Texto	<i>Leitura Musical do Drama</i>	<i>Música-Gestus</i>	Codificação de Signos	Roteiro de Ações	<i>Forma Plasmável</i>	Tabela de Eventos
Pensamento musical tonal			Pensamento musical não tonal				

2.3. Escuta e Interação cênica

À medida que a análise das poéticas foi se desenvolvendo, observou-se a presença de processos de escuta em estratégias específicas de alguns encenadores. A princípio vinculada às sonoridades, verificou-se, gradativamente, que a escuta constitui um importante mecanismo de interação cênica, atuando nos planos sonoros e rítmicos, bem como na relação ator-espetáculo. Visando uma melhor compreensão da sua atuação nas estéticas teatrais, algumas reflexões sobre a escuta no universo musical serão explanadas a seguir.

As transformações do pensamento musical durante o século XX trouxeram também a necessidade de uma escuta diferenciada. SANTOS (2004) comenta que, a consolidação de

uma nova atitude de escuta construiu-se paralelamente às inovações composicionais, cuja trajetória passa pelos seguintes pontos capitais: a incorporação do ruído, realizada pelos músicos relacionados ao movimento futurista e dadaísta, com destaque para Eric Satie (1866-1925) e Luigi Russolo (1885-1947); o Atonalismo e o Dodecafonismo proposto por Arnold Schoenberg (1868-1955), o fascínio de Edgar Varèse pelos estudos científicos sobre o som, percebido como fenômeno físico, e a criação da Música Concreta por Pierre Schaeffer (1910-1995)¹⁶⁶. A partir de então, novos processos foram progressivamente desencadeados, como a Música Aleatória, a Música Eletroacústica e a Música Computacional.

Em sua obra intitulada *Tratado dos objetos musicais*, Pierre Schaeffer distingue quatro modos de escuta que, de maneira bastante sintética, consistem em: Escutar (*Écouter*): atitude ativa; interesse pela identificação da informação sonora; Ouvir (*Ouïr*): recepção física e passiva do som; Entender (*Entendre*): seleção e intenção de escuta, relativas à experiências e preferências do ouvinte; e Compreender (*Comprendre*): percepção que, por meio de abstração, comparação e dedução, busca atribuir significado à informação imediata. (SCHAEFFER *apud* SANTOS, 2004, p.61-64)

A construção de significados por meio da escuta também é colocada por Barry Truax¹⁶⁷, na seguinte afirmação: “o sistema auditivo pode processar a entrada de energia acústica e criar sinais neurais, mas escutar envolve altos níveis cognitivos que extraem informações usáveis e interpretam seus significados” (TRUAX *apud* SANTOS, 2004, p. 33)¹⁶⁸. Nesse sentido, Truax propõe a diferença entre a Acústica tradicional e o *Modelo Acústico Comunicacional*, que são definidos como:

- Acústica Tradicional: a audição implica a transferência de energia da fonte para o receptor. Som e ambiente podem ser analisados independentemente do ouvinte. Comporta o conceito de *Ouvir*: reação auditiva a um estímulo, habilidade passiva.

¹⁶⁶ Pierre Schaeffer é considerado o criador da Música Concreta por ter sido o primeiro compositor a pesquisar e utilizar fitas magnéticas.

¹⁶⁷ Barry Truax (1947): compositor canadense, membro do *World Soundscape Project* (WSP), criado em 1970 pelo compositor Murray Schafer (1933), na *Simon Fraser University*, Canadá. Truax desenvolve pesquisas em comunicação acústica, composição eletroacústica e síntese digital. O WSP, ainda existente, gerou em 1993 o *World Fórum for Acoustic Ecology*. (Disponível em: NicsNews: Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora. <http://www.nics.unicamp.br>. Acesso em: 09/04/08)

¹⁶⁸ TRUAX, B. *Electroacoustic music and the soundscape: the inner and outer world*. ORTON, R. *et alli*. *Companion to contemporary musical thought*. London: Routledge, 1992.

- *Modelo Acústico Comunicacional*: consiste em um caminho de troca de informações, relacionamento equilibrado entre ouvinte e meio ambiente. Implica o conceito de *Escutar*, uma função ativa, envolvendo diferentes níveis de atenção e cognição.

A escuta adquire, ainda, novas possibilidades com as contribuições de John Cage, a partir das quais um novo conceito de ouvinte foi construído. SANTOS (2004) afirma que o pensamento de John Cage, influenciado pela maneira oriental de apreensão da realidade, trouxe para a Música o princípio aleatório e “o caráter não permanente da experiência”. Rompendo com a dualidade sujeito-objeto e com a noção de obra musical, Cage propõe a dissolução dos papéis tradicionais de compositor, intérprete e ouvinte, que se aglutinam, a partir de então, em apenas um papel: “o de ouvinte, aquele que experiencia (vive) os sons” (p. 85).

Na seqüência do caminho aberto por Cage, o compositor e educador musical canadense, Murray Schafer, no final da década de 60, propõe o conceito de *Paisagem Sonora*¹⁶⁹, na qual é privilegiada a interação do ser humano com o ambiente sonoro: “Não é minha vontade confinar o hábito de ouvir música aos estúdios e salas de concerto. Os ouvidos de uma pessoa verdadeiramente sensível estão sempre abertos. Não existem pálpebras nos ouvidos” (SCHAFER, 1991, p. 288). Nesse sentido, considera o ambiente sonoro como uma composição e o homem, seu principal criador. Entretanto, para que essa relação se concretize é necessário desenvolver o que Schafer denomina *ouvido pensante*, ou seja, uma escuta que viabilize interagir e agir no meio ambiente. SANTOS (2004) interpreta o pensamento de Murray Schafer como uma “escuta pensante” e comenta sobre seu potencial criativo:

Schafer reforça uma postura estética de pensarmos uma escuta que torna música aquilo que, por princípio, não é música: os sons do ambiente. Sob essa perspectiva, as barreiras entre música e não-música e o papel da escuta como algo que constrói e se constrói na própria música, e vice-versa, começam a habitar uma certa “zona de indiscernibilidade”, permitindo-nos pensar em uma escuta que compõe, que inventa (p. 42).

CINTRA (2006), pontua que a identificação entre as idéias de Murray Schafer e John Cage reside no conceito de escuta que “coloca o receptor como aquele que organiza (para si) o ambiente acústico à sua volta” (p. 64). Em relação à escuta, no âmbito das estéticas investigadas nesta pesquisa, alguns aspectos foram observados e serão expostos a seguir.

¹⁶⁹ Em analogia ao termo *landscape* (paisagem), Schafer criou *Soundscape*, expressão que foi traduzida para o português como paisagem sonora.

A escuta nas poéticas teatrais também acompanha o pensamento estético de cada encenador. O trabalho com a escuta aparece desde o início do século, já na *Pedagogia Dalcroze*, na qual se dá a conexão corpo-emoção-pensamento, visando o alcance da plena consciência rítmica e da *audição interior*. Todo o processo é realizado por meio da escuta, uma vez que os estímulos sonoros agem na atividade física e cerebral, promovendo a disponibilidade necessária para a fluência de movimentos, ações e reações. Sendo assim, a proposta de Dalcroze, ao levar o corpo para o ensino musical, amplia o conceito de escuta em seu nível de decodificação dos sons – a audição musical – e também instaura a possibilidade de apreensão sonora por meio do corpo – a escuta corporal. Esse conceito pode ser encontrado em sua descrição sobre a *memória muscular*, que é desenvolvida à medida que o aparelho muscular adquire a capacidade de perceber os ritmos (DALCROZE, 1980, p. 37). Porém, mais que uma reação muscular a um estímulo sonoro, “ouvir o som sem o recurso do ouvido” (*Idem*, p. 44) implica um corpo altamente sensibilizado e disponível, no qual se processam, em sinergia, os estímulos musicais e os estímulos físicos, mentais e emocionais. Essa escuta corpórea também foi identificada nos trabalhos de Decroux, principalmente na análise de TEIXEIRA (2007) que demonstra, na proposta do artista francês, a relação corpo-mente-emoção e o desenvolvimento de um comportamento cênico via inteligência física, na qual o corpo é capaz de captar as informações, independentemente da linguagem verbal.

Em Stanislavski, todo o minucioso trabalho de aplicação de elementos musicais ao texto visa a excelência da interpretação, que deve fazer chegar ao espectador o conteúdo da obra. Para Stanislavski, uma comunicação de caráter verbal surge primeiramente como uma imagem mental e somente depois se torna fala. Da mesma forma, tudo o que é ouvido gera uma imagem visual na mente do receptor. Stanislavski, assim, relaciona os processos perceptivos da comunicação humana às técnicas de representação:

Ouvir significa, em nossa linguagem, ver aquilo sobre o que está se falando, e falar é desenhar as imagens visuais. A palavra é para o artista não só o som, mas sim um evocador de imagens. Por isso, durante a comunicação verbal em cena, não falem tanto ao ouvido, mas ao olho (STANISLAVSKI, 1997, p. 89. Tradução minha).¹⁷⁰

¹⁷⁰ ASLAN (2003, p. 40) cita palavras de Delsarte a futuros intérpretes, com conteúdo semelhante às palavras de Stanislavski: “Convençam-se de que há cegos e surdos no auditório [...] A inflexão de vocês deve tornar-se pantomima para o cego e a pantomima de vocês, inflexão para o surdo”.

Sendo assim, o sentido de intérprete para o ator stanislavskiano passa pelas funções de representar um papel e também de decodificar a mensagem para o espectador. Ou seja, o ator deve estimular a percepção do espectador para que esta não fique apenas no nível denominado por Schaeffer como *Ouïr* (Ouvir), mas que sua interpretação promova o interesse ativo pela informação, isto, é o nível Escutar (*Écouter*). BONFITTO (2002) pontua o princípio de ajuste perceptivo presente na *Adaptação*, um dos componentes do *estado interior de criação* na proposta de Stanislavski. Os processos de ajuste estão presentes na relação ator-personagem e ator-platéia e consistem em uma “escuta” adaptativa aos diferentes estímulos ocorridos na cena, ou os diferentes tipos de público. Essa idéia de ajuste perceptivo também pode ser relacionada a outras facetas da proposta de Stanislavski, como o estímulo proveniente da *Paisagem Auditiva* sobre o ator; a escuta mental dos diversos *Tempos-ritmo* antes do ator entrar em atuação; e, no momento da encenação, o ajuste entre os diversos *Tempos-ritmo* simultâneos que ocorrem em cena.

Em Meyerhold, o jogo cênico-musical estabelecido pelo encenador exige uma escuta apurada por parte do ator, uma vez que este “contracena” com a Música em toda a peça. É interessante observar que os preceitos dessa interação, escutar-compreender-aplicar, já citados anteriormente, coadunam com os modos de escuta propostos por Pierre Schaeffer. A apurada formação musical do ator meyerholdiano permite o entendimento (*Entendre*) das propostas musicais que acontecem em cena. Entretanto, somente a aquisição de conhecimentos musicais seria insuficiente em relação às exigências do espetáculo, isto é, a coordenação entre comandos cênicos e comandos musicais. As diversas práticas do rigoroso treinamento do ator, incluindo a proposta de Dalcroze, proporcionam a escuta em nível *Comprendre*, ou seja, o estabelecimento de significados. Além disso, o ator deve ao mesmo tempo aplicá-los em cena, seja em contraste, seja em diálogo com a Música. Assim, o ator na estética de Meyerhold escuta e “devolve” a informação por intermédio de suas ações. Essa compreensão atitudinal relaciona-se à proposta de escuta de Barry Truax, isto é, envolve a troca de informações e a comunicação com o ambiente.

Em Brecht e Artaud, cada qual ao seu modo, a atenção volta-se também para a escuta do espectador. As técnicas que compõem o distanciamento, em Brecht, são trabalhadas de forma que conduzam o público a uma escuta específica, que o leve a pensar e a agir. Sendo assim, a estética brechtiana visa estimular no espectador o nível *Comprendre* de escuta. Outro fator de relevância, na estética brechtiana, é a auto-observação por parte do ator, que na regulação da

produção vocal, tanto na canção quanto na fala, pode ser entendida como um processo de auto-escuta¹⁷¹. A auto-escuta, neste caso, é acionada para que o ator não se deixe levar pelo envolvimento puramente emocional, comprometendo a mensagem política; ou seja, para que não interfira na escuta do público. Se em Brecht a relação entre sonoridade e platéia está calcada na razão e na consciência, em Artaud, ao contrário, aproxima-se dos processos inconscientes. A utilização de sonoridades específicas, mais do que um recurso de sonorização do espetáculo, visa promover uma ação alucinatória sobre o público. Nesse sentido, a audição adquire um papel relevante na estética artaudiana, uma vez que promove a recepção do impacto da cena pelos meios auditivos e sensoriais. Processos semelhantes aos de Artaud são encontrados em Wilson, com o diferencial da tecnologia que permite novos alcances quanto aos propósitos de materialidade sonora ou destituição do som de seu contexto. PICON-VALLIN (2006) caracteriza esse tipo de encenação como uma proposição teatral *imersiva* e TRAGTEMBERG (1999) refere-se ao efeito desse ambiente sobre o público como uma “recepção psicoacústica do som”¹⁷². De acordo com PAVIS (2003), na relação teatro-espectador de teor tradicional, a estrutura da obra e a consciência do observador compõem um núcleo estável e sem ambigüidade, no qual “o receptor é tranqüilizado por um binarismo entre significante e significado” (p. 41). De modo contrário, a utilização do que o autor denomina *eletrônica sonora* provoca uma alteração do sistema habitual de referência do espectador, pela falta de uma correlação entre os componentes presentes. Assim, o “sujeito multiplicado e descentrado” é levado a uma escuta e a um olhar diferenciados em sua relação com a obra. Na estética de Robert Wilson, além dos processos voltados para a cena, identificou-se, ainda, o trabalho de desenvolvimento da escuta realizado com os atores, com vistas a capacitá-los quanto ao trato das sonoridades e à compreensão das possibilidades expressivas do silêncio.

Observou-se uma proximidade de algumas propostas teatrais ao conceito de *ouvinte*, advindo de Cage e Schafer, pela presença de aspectos voltados para a interação (Brook) e para a criação (Grotowski e Barba). A escuta, em Brook, encontra-se na relação entre espetáculo e espectador, intermediada pelo ator, processo que o encenador denomina como *tríplice equilíbrio*: o olhar interior do ator, sua relação com seus parceiros e a consciência em relação

¹⁷¹ KNÉBEL (2000) cita a expressão *auto-escuta* utilizada por Stanislavski, porém com o sentido de exibição ou auto-admiração por parte de um tipo de ator que coloca na fala floreios desnecessários.

¹⁷² De acordo com SANTOS (2004), entre as inovações de Edgard Varèse, que muito provavelmente influenciaram Artaud, estão a criação de uma espacialidade para a Música, por meio do emprego de planos e massas sonoras, e o conceito de espaço multidirecional. A autora também pontua que a espacialidade e a materialidade sonora de sua música produzem uma escuta de caráter cinestésico (SANTOS, 2004, p. 53).

ao público (BROOK *apud* NICOLESCU, 1994, p. 27). Mesmo com todo o trabalho de preparação e de construção da encenação, o objetivo é que o momento do espetáculo esteja aberto ao diálogo, à espontaneidade e ao desconhecido, como Brook afirma nas seguintes palavras:

Ir ao encontro do desconhecido é sempre amedrontador. Os momentos extraordinários não acontecem jamais por acaso. E no entanto, eles não podem ser reproduzidos. É por isso que os eventos espontâneos são tão terríficos e tão maravilhosos. Eles podem somente ser redescobertos (*Ibidem*, p. 26-27).

Verificou-se que Peter Brook faz uso de meios sonoros, geralmente percussivos, para despertar e preparar a escuta do espectador, bem como para estabelecer a sinergia entre atores e músicos. A receptividade do público, por sua vez, age sobre os atores, ocorrendo o estado almejado de permuta. Essa proposta de escuta que promove trocas foi desenvolvida pela estética de Brook no contato com culturas não ocidentais, por meio da diversidade de nacionalidades dos integrantes do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, pelas viagens realizadas à África e à Ásia e pela pesquisa realizada com esse propósito.

PAVIS (2003) ressalta a intermediação da cultura quanto ao efeito da Música sobre o espectador. Afirma que na representação ocidental ocorre o predomínio da música incidental, de ação “indireta” ou “incidente” sobre a cena (p. 132). Essa música atua como acompanhamento, especialmente nas encenações de caráter tradicional, e apresenta-se “em função dos serviços prestados à compreensão do texto e da atuação” (*idem*). Em contrapartida a essa modalidade de atuação musical, Pavis apresenta as características do espetáculo africano, no qual inexiste uma “música artificialmente destacada do resto da performance, do movimento, da dança, da declamação do texto” (*idem*) e nem mesmo existem termos, nas línguas africanas, para distinguir música e barulho ou Música e Dança. O autor, citando KUBIK (1983), aponta que, para os africanos, a “absorção bem sucedida de seqüências de movimento” consiste em um dos critérios para a efetivação da compreensão musical¹⁷³ e conclui:

Esse enfoque etnomusicológico induz a uma grande modéstia na avaliação e compreensão das músicas e das vozes: ele alarga nossa perspectiva ocidental nos convidando a observar as alianças da “música” com os outros sistemas cênicos, não somente em relação às outras culturas musicais, mas em relação à nossa. Para os

¹⁷³ KUBIK, Gerard. Verstehen in afrikanischen Musikkulturen. In: SIMON, A. (Ed.) *Musik in Africa*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983, p. 315.

espetáculos vocais e musicais pertencendo a outras culturas além da nossa (na Europa), convém estar consciente de nossa “surdez” crônica (p. 132).

A propriedade de realização e absorção da musicalidade por meio dos movimentos e gestos, citada acima por Pavis, é encontrada nas representações orientais e foi uma das características que impressionou Artaud ao presenciar uma apresentação do Teatro de Bali. Brook, ao estabelecer a “harmonização” dos diversos ritmos presentes no ato da representação – público, atores, músicos –, por meio de sons, gestos e movimentos, promove uma sinergia dos impulsos perceptivos comuns. BARBA e SAVARESE (1995), no capítulo destinado ao ritmo, na obra *A Arte Secreta do Ator*, trazem informações de PRADIER (1989) sobre pesquisas científicas, as quais indicam a habilidade de animais e seres humanos em captar variações tônicas, motoras, humorais e comportamentais na presença de um congênere. Dentre as proposições expostas no capítulo, destaca-se:

Os códigos que sustentam a atividade do ator, dançarino ou atleta parecem restaurar a organização de microritmos corporais de comportamento eficiente [...] A percepção de corpos em movimento induz uma espécie de eco de variações tônicas sutis nos observadores, que respondem aos movimentos percebidos com seu próprio corpo. Essa resposta motora aos estímulos transmitidos – durante uma cerimônia religiosa, uma demonstração política ou uma representação, por exemplo – resulta na criação de vínculos particulares entre espectadores e atores (PRADIER *apud* BARBA e SAVARESE, *op.cit.*, p. 215)¹⁷⁴.

A percepção desse fenômeno também é apontada por Decroux: “Vendo o prazer que experimenta o homem sem harmonia, ao ver em cena a harmonia que lhe falta, diria como Pascal: ‘o homem desperta de sua grandeza perdida’” (DECROUX, 2000, p. 164).

Nos processos descritos por Eugenio Barba sobre o trabalho do *Odin Teatret*, observou-se a troca constante entre as improvisações e as aquisições técnicas do grupo. A escuta, relacionada à criação do ator, foi encontrada no que Barba chama de relação dialética entre o ritmo do ator e o ritmo musical do espetáculo. A partitura do ator – ou sua subpartitura – consiste numa organização de materiais que lhe permite interagir criativamente, por meio de sua escuta, com o ritmo cênico. Esses princípios também são encontrados nas propostas de Grotowski, nas quais as partituras, interna e externa, interagem e desencadeiam novas possibilidades expressivas, por meio de referências denominadas *pontos de contato*. Sendo assim, a escuta em Grotowski e Barba relaciona-se aos processos de criação, constituindo o

¹⁷⁴ PRADIER, Jean-Marie. Éléments d’une physiologie de la seduction. In: *L’oeil, l’oreille, le cerveau*. Paris, 1989.

que SANTOS (2004) caracteriza como uma “escuta que inventa”. Princípios semelhantes são encontrados nas diversas vertentes teatrais centradas na improvisação. De acordo com MUNIZ (2004, p. 271), a escuta constitui o pilar fundamental da improvisação teatral. A autora cita um estudioso dessa área, William Layton, que pontua sobre a concepção de *escuta cênica*, a saber:

Escutar com os cinco sentidos e a mente muito aberta, não só com o ouvido, é encontrar a significação do que se ouve, enquanto passa pelo filtro de sua própria personalidade e de suas próprias necessidades. O ouvido é um mero transmissor que ouvimos do exterior até o cérebro. Mas os sons e as palavras têm que incidir em nós com uma significação especial que nos faz reagir. A esta união de ação exterior, significação pessoal e a conseqüente reação, é o que a técnica chama escutar (LAYTON *apud* MUNIZ; 2004, p. 274).¹⁷⁵

Discorridos os aspectos referentes à escuta nas estéticas teatrais, constata-se que esta não se refere somente a um sentido físico de audição, sendo um importante meio de percepção e ação. Verificou-se que no decorrer do século XX a escuta estabeleceu vínculos com a interpretação, com a comunicação e com os processos de criação. Observou-se sua presença no trabalho do ator e na recepção do espectador, sendo a escuta do ator um aspecto mediador dentro do jogo cênico, bem como entre o espetáculo e o público, correspondendo, portanto, a um fator de caráter interacional. Ainda foram identificadas, além da escuta musical, outras possibilidades como ajuste perceptivo, auto-escuta e também a presença da escuta corporal. Aplicando termos empregados por Koellreutter (discernente) e Tragtemberg (psicoacústica) foram atribuídas as seguintes denominações para a escuta em relação ao espectador: recepção discernente passiva, para a escuta do espectador como em Stanislavski; recepção discernente ativa, para a escuta do espectador em Brecht; recepção psicoacústica, em Artaud e Wilson; e recepção interacional, em Brook. Esses dados podem ser visualizados na seguinte grade parcial:

ESCUTA/INTERAÇÃO CÊNICA

Escuta	
Escuta do Ator	Escuta do espectador

¹⁷⁵ LAYTON, W. *¿Por qué? El trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos, 1990, p. 18-19.

Escuta Musical	Escuta corporal	Auto-escuta	Escuta Interacional	Recepção Discernente passiva	Recepção Discernente ativa	Recepção Psico-acústica	Recepção Interacional
----------------	-----------------	-------------	---------------------	------------------------------	----------------------------	-------------------------	-----------------------

Escuta Interacional					
Espetáculo/ator				Espetáculo/ator/platéia	
Ajuste Perceptivo	Partitura cênica			Controle da Mensagem: Auto-escuta	Indeterminação / Silêncio
Partitura Musical/ Texto	Cod. de signos	Roteiro de ações	Tabela de eventos	Part. Musical/ Texto	<i>Forma Plasmável</i>

Desse modo, constata-se que a escuta é um elemento que perpassa tanto os aspectos do plano sonoro quanto os do plano rítmico, atua nos âmbitos do ator e do espetáculo, constituindo um importante elemento de interação cênica. Finalizando essa descrição, seguem-se as palavras do musicólogo e compositor Carlos Kater, por meio das quais os aspectos de escuta podem ser ilustrados:

É através da percepção e das formas criativas de audição que temos condições de re-interpretar continuamente o mundo – o “outro” – e suas manifestações (sonoras e não apenas sonoras). Se por um lado, a escuta ocidental se refinou com o aperfeiçoamento dos instrumentos musicais, das técnicas interpretativas e dos procedimentos compositivos, por outro lado ela parece ter perdido parte significativa de sua espontaneidade, vigor e ousadia. Escutar é acima de tudo *ouvir o ouvir* explorando-o de maneira decisiva e sincera. Pressupõe dar estado de existência às fontes sonoras, aos materiais, formas de ser e seus agenciamentos. Escutar na individualidade e na pluralidade, na melodia e no contexto, em si e no diálogo que cada um mantém insuspeitamente e a todo instante com cada uma das partes de um suposto todo é atitude engajada e relacional” (KATER, *apud* SANTOS, 2004, p. 11).

2.4. Elementos de musicalidade no Teatro

Realizada a análise e a filtragem dos elementos musicais extraídos das estéticas teatrais, bem como sua categorização em grades parciais de conteúdo, será apresentada, nesse item, a totalidade dos elementos de musicalidade presentes no Teatro que foram identificados pela pesquisa. Uma primeira apresentação desses dados será feita por meio da listagem dos elementos identificados. Em seguida será apresentado o mapeamento geral ou a *grade final de análise*, conforme a terminologia da *Análise de Conteúdo*. A listagem apresentará os elementos na seguinte ordem: Ator, Espetáculo, Escuta e Interação Cênica.

Elementos de musicalidade no âmbito do ator

Produção Vocal: (engloba aspectos sonoros e rítmicos)

- Voz Falada: palavra-vocábulo, palavra-sonoridade, idioma;
- Voz Cantada: canto lírico, canções, cantos rituais;
- *Sprechgesang*;
- Efeitos vocais: ruídos, emissões humanas.

Produção Instrumental:

- Instrumento: execução instrumental, instrumento-adereço;
- Corpo: *corpo-voz*, ritmos corpóreos;
- Objetos.

Corporeidade:

- Técnicas Métricas: Ritmo (Rítmica dalcroziana, princípios *biomecânicos*), Plasticidade do Movimento (*Plástica Animada*, Técnicas decrouxianas);
- Técnicas Não-métricas: Transformação de energia (ritmos vibratórios), Regulação de energia (técnicas orientais).

Elementos de musicalidade no âmbito do espetáculo

Sonorização:

- Ambientação referencial;
- Ambientação psicoacústica;
- Ações Sonoras

Composição Musical:

- Literatura musical;
- Composição original.

Estruturação

- Estrutura: Linearidade, Não-linearidade (interrupção, edição, fragmentação);
- Partitura: musical, cênico-musical, cênica (.

Elementos de musicalidade no âmbito da escuta e da interação cênica

Escuta e Interação Cênica:

- Ator: escuta musical, escuta corporal, auto-escuta, escuta interacional;
- Espectador: recepção discernente passiva e ativa, recepção psicoacústica, recepção interacional.

Ao final do presente capítulo, encontra-se a visualização ou o mapeamento dos dados acima, apresentado em sua grade final. Os elementos situados nas categorias matriciais relacionam-se a princípios presentes nas diversas estéticas, independentemente do contexto histórico. As subcategorias são constituídas pelos elementos agregados paulatinamente, marcados pelo teor histórico e pelas especificidades de cada concepção estética, e que contribuíram para o aumento da amplitude da função da Música no decorrer do tempo. Numa visão geral, verificou-se que a musicalidade no Teatro, no início do século XX, apresenta-se relacionando estruturas definidas, o texto e a partitura musical, por meio da organicidade e da previsibilidade proporcionadas pela métrica e pela tonalidade. Aos poucos estas estruturas vão se diluindo, cedendo lugar a novas formas de configuração, pela apropriação de elementos musicais provenientes do Teatro oriental e da vanguarda musical. Esta proposição pode ser melhor identificada na comparação entre as funções da Música nas estéticas estudadas com o período anterior às inovações dos encenadores, isto é, a transição entre os séculos XIX e XX. Neste período, a função da Música no Teatro consistia em promover aberturas e preencher entreatos. As peças musicais apresentavam variedade de temas, muitas vezes sem vínculo entre si ou com o conteúdo da encenação, desempenhando uma função decorativa ou desvinculada da ação dramática principal¹⁷⁶. A reforma wagneriana traz para o cenário da época a idéia de integração entre as artes, porém, a Música permaneceu em estado de preponderância, determinado pela forte influência da Ópera. Appia, mesmo partindo do pensamento de *Gesamtkunswerk*, já questionava esse princípio, e apontava para a necessidade

¹⁷⁶ Essa proposição não leva em conta as especificidades do Teatro Musical.

de conhecer as especificidades de cada linguagem, bem como para as possibilidades inerentes às novas formas de interação. A respeito disso, manifesta-se:

O aforismo perigoso da arte dramática resultante da reunião de todas as artes obrigou-nos a analisar a natureza particular de cada uma delas [...] Para se unirem e, por conseqüência, para se subordinarem umas às outras, que sacrifícios devem essas artes consentir e que compensações oferecerão nesse novo modo de existência? (APPIA, 1910, p. 60).

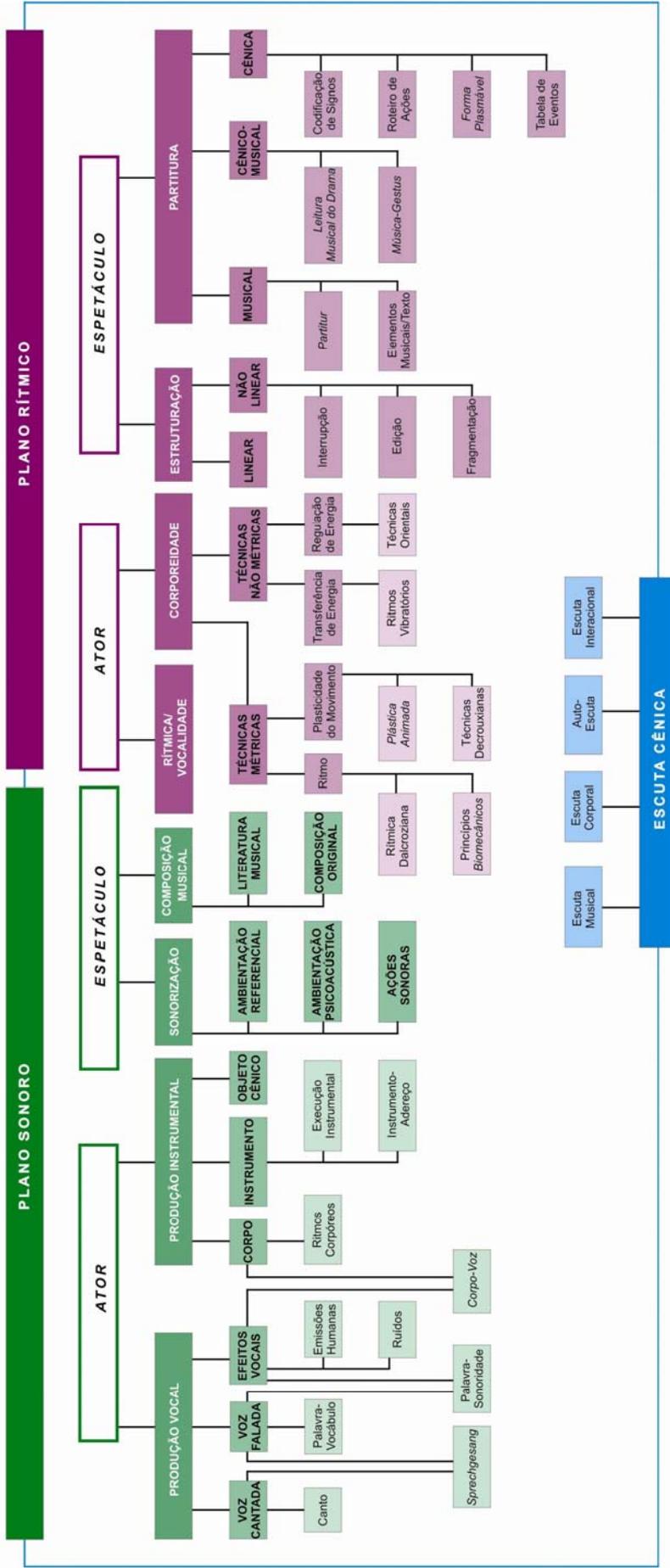
As estéticas teatrais passam, então, a adotar os princípios musicais inseridos em seus propósitos cênicos, ao mesmo tempo em que a linguagem musical, no seu próprio desenvolvimento, incorpora, gradativamente, aspectos de indeterminação, como a não-tonalidade, a improvisação e a aleatoriedade. A relação dialógica Música-Teatro ocorre em todo esse percurso. Todavia, destacando apenas a atuação da linguagem musical, verifica-se que a Música parte de um caráter explícito e auto referente para uma progressiva “invisibilidade”. De uma situação predominante (*Gesamtkunswerk*), parte para uma interação com o Teatro na qual seus elementos conservam ainda muito de sua integralidade, e constituem mecanismos acionados pela cena (estéticas da primeira metade do século XX, aproximadamente). Em seguida, a Música estabelece novas configurações no contexto teatral, nas quais sua atuação é cada vez mais implícita e partícipe do jogo polifônico (estéticas a partir da segunda metade do século XX, aproximadamente)¹⁷⁷. Seguindo este percurso, cita-se, como exemplo, a produção vocal, que apresenta o canto e a fala impostada (séc. XIX, início séc. XX), seguida da aplicação de elementos musicais nas técnicas de interpretação vocal, e apresentando com o tempo, novos signos de comunicação com maior caráter de mescla, como a palavra-sonoridade e os efeitos vocais. Um outro exemplo é a partitura, que se apresenta como elemento preponderante, a *partitur*, promove a musicalização do texto e a estruturação do espetáculo, via elementos musicais, e alcança formas mais flexíveis, que garantem a interação da cena sem perda da precisão. Ou seja, é possível afirmar que quanto mais a Música estabelece sua interação com o Teatro, mais acrescenta a seu repertório de possibilidades expressivas configurações de caráter “invisível”, como aponta MALETTA (2005, p. 50) ou “inaudível”, utilizando a expressão de PICON-VALLIN (2006, p. 24).

¹⁷⁷ Cabe ressaltar que um alto grau de interação não implica na idéia de fusão entre as linguagens. Na trajetória descrita acima, a autonomia da linguagem musical é preservada, tanto que durante todo o século XX foi apontada a presença do compositor, do *sound designer*, do preparador vocal e de músicos em cena aberta, comprometidos com a construção da Música como uma das vozes do Teatro. Tão pouco o Teatro perdeu sua natureza polifônica quando os materiais musicais se apresentaram mais evidentes, uma vez que é constituído, conforme MALETTA (2005), pelo discurso de várias outras linguagens artísticas além da Música; *vozes* essas que foram abafadas, naquele momento em específico, pelo protagonismo musical em vigor.

Empregando as referências citadas na Introdução deste trabalho, a Música afasta-se de um diálogo de efeito monofônico – *Gesamtkunswerk* – no qual “uma só voz se faz ouvir” (BAKHTIN *apud* BARROS, 1999, p. 6) e aprofunda cada vez mais, com o Teatro, uma relação de efeito polifônico, na qual as “vozes deixam-se escutar” (*idem*), cada qual trazendo em si “a perspectiva da outra voz” (*idem*, p. 3). Dessa maneira, o Teatro e a Música estabelecem entre si o *dialogismo interacional*.

Tendo sido efetivada a proposta de delineamento da musicalidade no Teatro, constata-se que a natureza dessa musicalidade fundamenta-se na interação. Evidencia-se a relação dialógica existente entre as duas linguagens, que se incorporaram mutuamente, gerando novas possibilidades a cada proposição estética. Neste sentido, o delineamento realizado permitiu conhecer a realidade dessa musicalidade, bem como sua amplitude e suas possibilidades de atuação. Sendo assim, na página seguinte encontra-se o mapeamento geral dos elementos de musicalidade, apresentando a visualização dos fatores acima mencionados.

MUSICALIDADE NO TEATRO



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação apresentada partiu da hipótese que a musicalidade no Teatro possui uma natureza própria, uma vez que as necessidades da cena exigem uma utilização específica da linguagem musical. Também levantou a questão da formação musical inadequada do ator, formulada mediante programas e conteúdos destinados, originalmente, a músicos – e que, em função disso, não atenderia por completo as demandas da área. Em busca de subsídios para uma musicalização adequada para o ator, constatou-se a necessidade de uma maior clareza em relação ao conceito de musicalidade no Teatro e suas práticas. Com vistas a alcançar esses esclarecimentos, o trabalho propôs, então, investigar a natureza dessa musicalidade.

No desenvolvimento da proposta, a pesquisa estabeleceu, como ponto de partida, o conceito de polifonia cênica, segundo o qual as linguagens artísticas desenvolvem relações dialógicas entre si. Sendo assim, uma dessas relações, a interação Música-Teatro, consistiu o objeto de investigação da pesquisa, elegendo, como fonte de informações e respaldo histórico, as estéticas referenciais do Teatro no século XX. Para tal fim, foi realizado o estudo dessas estéticas, buscando levantar os elementos de musicalidade utilizados por seus encenadores – suas características, funções e estratégias –, bem como evidenciar o dialogismo nessa utilização. A partir do material identificado, foi elaborada uma análise dos dados, que, organizados em categorias e subcategorias de significação, resultou em um mapeamento da musicalidade no universo cênico. O conjunto dos processos realizados constituiu a proposta de delineamento da musicalidade no Teatro, resultado, o qual, a pesquisa se propôs a apresentar. O percurso do trabalho permitiu, portanto, o alcance das seguintes considerações:

1) Explicitação da relação dialógica entre Música e Teatro

Segundo TEIXEIRA (2007), o Teatro no século XX ultrapassa a função de entretenimento, priorizando a pesquisa, a investigação artística e a atividade pedagógica. No centro desse movimento encontram-se os encenadores, que abandonaram “os critérios estéticos do reconhecimento da crítica e do público [e] geraram uma cultura teatral durável e penetrante” (p. 77). Sobre esses pensadores e criadores, a autora assim se manifesta:

Um teatro diferente surge em torno desses homens, cuja intensa atividade pedagógica desenvolvida tinha em vista a formação de um novo homem para a construção de um novo teatro. Esses mestres-pedagogos geraram linguagens poéticas que ultrapassavam o quadro dos espetáculos. Nessa procura, fundaram escolas com diferentes métodos, com suas próprias relações de trabalho, seus valores, suas visões, seus objetivos (p. 67).

Esses renovadores da linguagem teatral encontraram na Música um dos recursos para a concretização de seus objetivos estéticos. Como mencionado no capítulo 1, PICON-VALLIN (2007) aponta para a importância da Música na renovação do Teatro no início do século XX. O estudo das poéticas teatrais permitiu evidenciar a relação dialógica Música-Teatro, uma vez detectado o emprego de princípios musicais em estratégias fundamentais de todas as estéticas analisadas. Verificou-se a presença de elementos e procedimentos musicais nos processos de preparação do ator, tanto em estéticas que proporcionam a formação musical tradicional e prévia ao ator (solfejo, rítmica, canto, teoria musical), quanto às que optam pela pesquisa e atividades empíricas dentro do universo sonoro. De qualquer maneira, a bagagem musical adquirida pelo ator torna-se mecanismo de aprimoramento da representação, nas estéticas vinculadas ao texto, ou material de composição e interação com o espetáculo, nas estéticas voltadas para a investigação e processos de criação.

A contribuição da Música, no âmbito do espetáculo como um todo, também se mostrou relevante. A partitura musical constituiu um dos pilares da estruturação da encenação no início do século XX, e, com o advento de formas diferenciadas de representação, diluiu-se a rigidez da grade métrica, estabelecendo, gradativamente, a escuta interacional como um dos fatores de percepção e ordenação cênica. Verificou-se, ainda, que cada encenador valoriza determinados aspectos da linguagem musical de acordo com seus propósitos cênicos, o que reforça a utilização da Música dentro de princípios estéticos específicos. Nesse sentido, é possível eleger exemplos de contribuição musical agindo em funções fundamentais em cada uma das poéticas. Como exemplo, destaca-se o *Tempo-ritmo*, em Stanislavski; a *Leitura Musical do Drama*, em Meyerhold; a pesquisa de sonoridades e as *Dissonâncias* em Artaud; a *Música-gestus*, em Brecht, o *Dinamoritmo*, em Decroux; a atuação dos cantos vibratórios nas técnicas performáticas de Grotowski, a sintonização ator-platéia, em Brook, realizada com a utilização dos sons e do silêncio; as conquistas cênicas alcançadas pelo *Odin Teatret*, por meio dos instrumentos, em Barba; e a ambientação psicoacústica, em Wilson.

2) A amplitude da musicalidade no Teatro

O alinhamento cronológico das poéticas teatrais no século XX permitiu verificar que a musicalidade no teatro acompanha, num panorama geral, o pensamento estético da trajetória musical. O teatro parte de uma musicalidade de teor tradicional (que privilegia a métrica, a prosódia, o canto lírico, a tonalidade) para uma musicalidade de teor “livre” (que privilegia os timbres, as sonoridades não-tonais, os ruídos, o ritmo não medido, os objetos sonoros e a não-intencionalidade), o que caracteriza uma proximidade com a *Música Contemporânea*¹⁷⁸. Verificou-se que a cada nova necessidade expressiva foi gerado ou desenvolvido algum aspecto estético, no qual a contribuição da música se fez presente – o que pode ser visualizado comparando-se os diversos repertórios de cada estética. Verificou-se, ainda, que a mudança gradativa não eliminou uma parte significativa das estratégias anteriores. Dessa maneira, constatou-se que o Teatro acumulou uma bagagem de possibilidades expressivas, constituindo um repertório de recursos musicais ao longo de seu percurso durante o século. Tomando como exemplo a produção vocal do ator exercida no início do século, e comparando-a com a mesma produção disponível na atualidade, observa-se a seguinte configuração:

AMPLITUDE DA PRODUÇÃO VOCAL DO ATOR

Início do século	Palavra-vocábulo	Canto lírico				
Atualidade	Palavra-vocábulo	Canto lírico	<i>Sprechgesang</i>	Canção/ Canto tradicional	Efeitos vocais	Palavra-sonoridade

Levando-se em consideração que o exemplo acima se refere apenas a uma das categorias levantadas no delineamento, verifica-se o significativo desenvolvimento das práticas expressivas no decorrer do século, bem como a criação de um repertório variado à disposição do Teatro e do ator, na atualidade. Por outro lado, essa constatação leva à seguinte questão: o ator está preparado para fazer uso dessas possibilidades?

¹⁷⁸ Denominação genérica dadas às correntes musicais que surgiram a partir do século XX até a atualidade.

3) A necessidade de uma formação musical adequada para o ator

Como apontado na introdução da presente dissertação, na realidade brasileira, de maneira geral, a formação musical do ator – quando é oferecida pelos cursos de formação – situa-se em práticas musicais tradicionais e dentro do contexto tonal-métrico. Além disso, é fato que essas práticas muitas vezes não estabelecem vínculos com as demais disciplinas, deixando de oferecer, ao aluno-ator, a possibilidade de interação dos conhecimentos adquiridos. Caso em sua vida profissional futura venha a necessitar de um conhecimento cênico-musical específico ou se depare com propostas artísticas que exijam uma vivência do universo musical não-tonal e não métrico, por exemplo, provavelmente atenderá parcialmente a essas demandas ou o fará de maneira precária.

Observou-se, no estudo das poéticas teatrais, o teor pedagógico aliado ao profundo sentido de investigação dos encenadores. Referências à formação musical dos atores, em termos de aulas específicas, foram encontradas em Stanislavski, Meyerhold, Barba e Wilson. Entretanto, em todas as poéticas, no próprio processo de formação exigido pelas inovações de cada pensamento estético, atividades musicais eram vivenciadas e aplicadas em meio à sua função teatral. Elementos musicais de toda ordem foram identificados no trabalho desenvolvido pelos encenadores e que demandam conhecimentos e práticas específicas, a saber: parâmetros musicais (altura, duração, intensidade, timbre); princípios rítmicos (tempo, pulsação, andamentos, acentuações, métrica, não-métrica); princípios expressivos (pausas, fraseado, agógica, dinâmicas de expressão, caráter expressivo, pesquisa timbrística); formas musicais (cânone, sonata, fuga, canção); dentre outros. O conhecimento e a percepção musical no Teatro se fazem necessários, como comprovado pelas estéticas estudadas, tanto para práticas musicais exercidas em cena (cantar, tocar, interagir com as composições, trilhas e sonorizações), bem como para práticas onde a musicalidade está implícita (escuta interacional, ritmo do texto e dos movimentos, sonoridades da fala, musicalidade das personagens, etc).

Sendo assim, ressalta-se a necessidade de uma pedagogia adequada à musicalidade no Teatro e à musicalidade do ator. A própria pedagogia musical oferece alguns recursos, em função do processo de renovação pela qual também passou. A *Pedagogia Dalcroze* já foi citada como exemplo de atuação junto às práticas teatrais. A metodologia *Orff*, também oferece possibilidades significativas, por sua fundamentação na tríade *Música-Movimento-Fala* e sua

relação com os ritmos e a linguagem verbal. Murray Schafer (1933) apresenta uma proposta pedagógica baseada em processos criativos, na escuta e nos princípios da Música atual. Algumas atividades que esse autor desenvolve a respeito do conceito de *Paisagem Sonora*, por exemplo, fazem ressonância aos exercícios de sonorização de Peter Brook e à *Paisagem Auditiva*, de Stanislavski. Uma outra possibilidade de contribuição para o Teatro é seu trabalho com as palavras. Em uma de suas estratégias, apresenta uma série de possibilidades vocais, organizando-as em estágios gradativos entre o *Máximo de Significado* e o *Máximo de Som*. O resultado assim se apresenta: 1. Estágio-fala (deliberada, articulada), 2. Fala familiar (não projetada, gíria), 3. *Parlando* (fala levemente entoada), 4. *Sprechgesang*, 5. Canção silábica (uma nota para cada sílaba), 6. Canção melismática (mais que uma nota para cada sílaba), 7. Sons puros (vogais, consoantes, agregados ruidosos, riso, gemido, sussurro, assobio, etc), 8. Sons vocais manipulados eletronicamente (SCHAFER; 1991, p. 240).

Para finalizar, cabe ressaltar que, durante o processo de desenvolvimento da presente pesquisa, revelou-se gradativamente e de forma surpreendente, o significativo potencial da integração Música-Teatro. Diante disso, o delineamento realizado constitui uma, dentre outras possíveis formas de abordagem dessa questão. Portanto, este trabalho não esgota o assunto, mas constitui, antes de tudo, um ponto de partida para o desenvolvimento de uma pedagogia cênico-musical. Uma pedagogia que estabeleça interações e que ultrapasse a aplicação de atividades musicais pré-estabelecidas no contexto teatral, e vice-versa. Nesse sentido, pretende-se que esta pesquisa possa contribuir com estudos afins ou, no dizer de Burnier, com o desencadeamento de “caminhos operativos”¹⁷⁹, sejam eles de caráter didático ou artístico.

¹⁷⁹ (BURNIER, 2001, p. 13)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Joselir N. G; VALLE, Jose N. *Linguagem e estruturação musical*. 2. ed. Curitiba: Beija-Flor, [1983?] 98p.

ANAIS DO I CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. São Paulo, 15 a 17 de Setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000. (Memória ABRACE I)

ANAIS DA I REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Salvador, 02 e 03 de Maio de 2000. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000. (Memória ABRACE II)

ANAIS DO II CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Salvador, 08 a 11 de Outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2002. (Memória ABRACE V)

ANAIS DA II REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Rio de Janeiro, 27 e 28 de Maio de 2002. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2003. (Memória ABRACE VI)

ANAIS DO III CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Florianópolis, 08 a 11 de Outubro de 2003. Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2003. (Memória ABRACE VII)

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia. 1910. 216 p.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984. 228 p.

ASLAN, O. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 363 p.

AZEVEDO, D. D. *Grande Dicionário Francês/Português*. 7.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980. 1487 p.

AZEVEDO, Sônia M. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo Perspectiva, 2002. 326p (Coleção Estudos; v.184)

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991. 298 p.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: UNICAMP, 1995. 271p.

BARROS, Diana L. P.; FIORIN, Jose L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 81 p

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 149 p.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 210p.

BRITO, T. A. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da Educação Musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001. 185 p.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes; 1970. 151 p.

_____ *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais : 1946-1987*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 321 p.

_____ *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 103 p.

BURNIER, Luís. O. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2001. 313 p.

CAMARGO, Roberto G. *Som e Cena*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001. 154 p.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997. 538 p.

CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gogol/ Meyerhold: um espetáculo em síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 139.p. (Coleção Estudos; v. 151)

CINTRA, Fábio. *A Musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COLLINS GEM. *Dicionário Espanhol/ Português*. Barcelona: Harper Collins, 2002. 623 p.

COMPAGNON, Germaine.; THOMET, Maurice. *Educación del Sentido Rítmico*. 2.ed. Buenos Aires: Ed. Kapelusz, 1966. 109 p.

DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el Mimo*. 1.ed. México: El Milagro/CNCA, 2000. 291p.

DE MARINIS, M. *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*. Buenos Aires: GALERNA/GETEA, 2004. 94 p. (Breviarios de Teatro XXI)

DIAS, A. C. M. *A Musicalidade do Ator em Ação: a experiência do tempo-ritmo*. 2000. 137 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 384 p.

ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 1983. 184 p. (Coleção Estudos; v.85)

FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1986. 1838 p.

FRANÇA, Júnia L.; VASCONCELLOS, Ana. C. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255 p.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 220 p.

GUÉRIOS, Stella F. M. *Ginástica Rítmica ou a Rítmica e a Plástica Animada de Dalcroze*. São Paulo: Artes Gráficas São Camilo, 1958. 27 p.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 329 p.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 1193 p. (Tomo II)

JACQUES-DALCROZE; E. *Exercices de plastique animée*. Lausanne: Jobin, 1916. 17 p.

_____ *Rhythm, Music & Education*. Foetisch Lausanne, 1980. 200 p.

KATER, Carlos E. *Cadernos de Estudos: Educação Musical*. São Paulo: Atravez; Belo Horizonte: EMUFG, 1997.

KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. 4. ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1984. 91 p.

KNÉBEL, Maria O. *La Palabra en la creación actoral*. 2.ed. Tradução de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000. 213 p.

KOELLREUTTER, Hans. J. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. 2.ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1987. 57 p.

_____ *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. 2.ed. Porto Alegre, RS: Ed. Movimento, 1990. 138 p.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. 2.ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas; 1985. 151 p. (Coleção Ensaios, nº 3)

LARRONDO, D. *Programa da Mostra Internacional de Música Cênica*. São Paulo: SESC-SP, 2006. Prospecto.

LAVILLE, Christian. DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em Ciências Humanas*. Porto Alegre: Artmed, 1999. 340 p.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético*. Barcelona: Alba Editorial, 2003. 73 p.

LLONGUERAS, Joan. *El Ritmo: educación y formación general de la infancia*. Barcelona: Editorial Labor, 1942.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996. 399 p.

MALETTA, Ernani. C. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MICHAELIS. *Dicionário Inglês- Português*. São Paulo: Melhoramentos, 1980. 792 p.

MUNIZ, Mariana L. *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador*. 2004. 398 f. Tese (Doutorado) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2004.

NICOLESCU, B. Peter Brook e o pensamento tradicional. *Ensaio Aberto. Rev*, Belo Horizonte; n.0, p. 20-47, Jun.1994. Tradução: Ana Paula Duarte Olegário e Ilva de Freitas.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.

_____ *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p. (Cadernos de Estudo; v. 196).

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e Encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. 140 p.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro: entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006. Apostila complementar ao livro. 99 p.

_____ *A música no jogo do ator meyerholdiano*. In: *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*, Paris, T. III, p.35-56, 1989. Tradução: Roberto Mallet. Disponível em: [http:// www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html). Acesso em: 15/08/06.

PINTO, Davi O. *A música-gestus nos espetáculos Esta noite mãe coragem, Um homem é um homem e Nossa pequena Mahagonny*. 2008. 213 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 176 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 237 p.

_____ *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 226 p.

RYKNER, Arnaud. *O Reverso do Teatro: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 398 p.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1048 p.

SANTOS, Fátima C. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. 2. ed. São Paulo: EDCUC/ FAPESP, 2004. 117 p.

SANTOS, Maria T. L. *O Encenador como Pedagogo*. São Paulo: 2002. 159 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991. 399 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *El Trabajo del Actor sobre Sí Mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução de Salomón Merecer. Buenos Aires: Editorial Quetzal; 1997. 455 p.

_____ *A Construção da Personagem*. 16. ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2001. 396 p.

TEIXEIRA, Ana. Etienne Decroux: do treinamento à criação. In: MENCARELLI, F.; ROJO, S. (Orgs.). *Cia Acômica na Sala dos Espelhos*. Belo Horizonte: Cia. Acômica, 2007. 153 p.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 1999. 171 p.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. 387 p.

WILLER, Cláudio. *Os Escritos de Antonin Artaud*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. 167 p.

WISNIK, José M. *O Som e o Sentido: uma outra história das Músicas*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. 283 p.

Endereços Eletrônicos das Bibliotecas e Bancos de Teses e Dissertações consultados:

Universidade Estadual de Londrina: <http://www.uel.br/bc/>

Universidade de Campinas: <http://www.iar.unicamp.br/biblioteca/nova/default.php>

Universidade Federal da Bahia: <http://www.bib.ufba.br/ufba/>

Universidade Federal de Brasília: <http://www.bce.unb.br/>

Universidade Federal de Goiás: <http://www.ufg.br>

Universidade Federal de Minas Gerais: <http://www.bu.ufmg.br/>

Universidade Federal de Ouro Preto: <http://www.ufop.br>

Universidade Federal de Pernambuco: <http://www.ufpe.br>

Universidade Federal d Rio Grande do Sul: <http://www.biblioteca.ufrgs.br/>

Universidade Federal do Rio de Janeiro: <http://www.ufrj.br>

Universidade Federal de Santa Maria: <http://bibweb.si.ufsm.br/>

Universidade Federal de Uberlândia: <http://www.ufu.br>

Universidade do Rio de Janeiro: <http://www.unirio.br/biblioteca/>

Universidade de São Paulo: <http://www.rebeca.eca.usp.br/>

Demais sites pesquisados:

Sobre AgitProp: : <http://pt.mondediplo.com>

Sobre Artaud: <http://pjp.raposo.googlepages.com>

Sobre Arte Chinesa: <http://www.artechinesa.com>. Acesso

Sobre Barba e Grotowski: <http://caleidoscópio.com.br>

Sobre Biografias: <http://pt.wikipedia.org>

Sobre Claparède: <http://centrorefeducacional.com.br>

Sobre Dalcroze <http://msu.edu/user/thomasna/dalthea1.html>

Sobre Decroux: <http://cialuislouis.com.br/tf-decroux.htm>.

Sobre Filósofos: <http://www.mundodosfilósofos.com.br>.

Sobre John Cage: <http://jup.up.pt/aponte/index.php>

Sobre Meyerhold: <http://grupotempo.com.br>

Sobre Murray Schafer: <http://www.nics.unicamp.br>.

Sobre Peter Brook: <http://geraldthomas.com>

GLOSSÁRIO

Este glossário apresenta as definições dos termos da linguagem musical presentes no texto da presente dissertação. Foi elaborado a partir das seguintes referências: DOURADO (2000); KOELLREUTTER (1990), MAGNANI (1996), SADIE (1994) e WISNIK (1999).

ACENTO: Na partitura, sinal de articulação que enfatiza uma nota ou parte dela, aumentando-lhe o volume ou a duração.

ACORDE: Soar simultâneo de duas ou mais notas. Os acordes podem constituir-se em configurações diversas de notas e intervalos musicais, cumprindo, dessa forma, variadas funções, como tensão, repouso, transição ou consistir pólos estruturais.

AGÓGICA: Tipo de acentuação que se baseia antes na duração (um certo repouso sobre a nota a fim de enfatizá-la) do que na intensidade. O termo também é utilizado para designar qualquer tipo de desvio em relação ao rigor rítmico. O plano agógico de uma composição diz respeito à natureza fisiológica do andamento (níveis de velocidade).

ALTURA: Termo referente às frequências sonoras. Os três planos de altura são: grave, médio e agudo.

ANDAMENTO: Indicação de velocidade em que uma peça musical deve ser executada. As variações de andamento recebem denominações específicas e são reguladas pela quantidade de batimentos por minuto, como por exemplo: *Largo* (lento, 40-60 bpm); *Andante* (próximo ao andar humano, 76-108 bpm); *Allegro* (rápido, 120-168 bpm), *Presto* (veloz, 169-200 bpm). Estas variações constam no metrônomo, aparelho que regula as diversas velocidades.

ÁRIA: Termo que designa uma canção independente, ou que é parte de uma obra maior, como na Ópera.

ATONALISMO: corrente musical caracterizada pela não utilização do sistema tonal. As composições atonais utilizam-se de outros padrões, fora da preponderância de uma tonalidade.

CÂNONE: Forma de imitação contrapontística, em que a polifonia é derivada de uma única linha melódica, através da imitação estrita em intervalos fixos ou (menos freqüentemente) variáveis de altura e tempo.

COMPASSO: Unidade divisória que coordena pulsação, métrica e ritmo. (Ver Métrica)

CONTRAPONTO: Sobreposição de duas ou mais linhas musicais, sendo que cada uma das quais mantém a sua independência. Como as primeiras experiências foram realizadas acompanhando-se cada nota de uma melodia com uma nota da outra melodia, a saber, nota

contra nota (em latim *punctus contra punctus*), o termo contraponto passou a designar este tipo de tratamento musical, mesmo posteriormente, quando se tornou mais complexo com o desenvolvimento de outras técnicas, como a imitação e suas variantes.

DENSIDADE: Maior ou menor concentração de elementos sonoros (frequência e quantidade) num determinado lapso de tempo.

DINÂMICA: Aspecto da expressão musical resultante de variação de intensidade e agógica. Inclui as indicações padrão de dinâmica (*f* - forte; *ff* – fortíssimo; *p*- piano; *pp* –pianíssimo; *mf* –mezzo forte; *mp*- mezzo piano) bem como as transições de uma intensidade para outra *crescendo* e *diminuendo*.

DISSONÂNCIA: Duas ou mais notas soando juntas e formando uma discordância, ou um som que, no sistema harmônico predominante, é instável. O conceito de dissonância varia conforme o contexto histórico.

DODECAFONISMO: Música construída de acordo com o princípio enunciado, separadamente, por Hauer e Schoenberg, no início dos anos 20, de composição com base na escala de doze notas. De acordo com o princípio de Schoenberg, as doze notas cromáticas da escala de temperamento igual são organizadas numa ordem particular formando uma série que constitui uma base para a composição.

DURAÇÃO: Período de tempo durante o qual o som é captado pelo ouvido humano. Período de tempo da ressonância.

FUGA: Uma composição, ou técnica de composição, em que um tema (ou temas) é expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo.

HARMONIA: Concatenação de acordes segundo os princípios da tonalidade. O termo é utilizado para indicar notas e acordes combinados e, também para determinar um sistema estrutural de princípios que governam suas combinações.

INTENSIDADE: Refere-se à amplitude das oscilações da pressão do ar no corpo vibrante e, portanto, da carga de energia do impulso humano sobre este. (Ver Dinâmica)

LEGATO: Termo que indica notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial.

LEITMOTIV: Motivo condutor. Tema ou idéia musical claramente definido, representando uma pessoa, objeto, idéia, etc, que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática principalmente operística.

MELISMÁTICO: Que faz uso de melisma ou ornamentação melódica sobre uma sílaba.

MELODIA: Série de notas musicais dispostas em sucessão, ou seqüência temporal, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável.

MELÓDICO-HARMÔNICO: Conjunto de relações que caracterizam a sucessão de sons dentro de um padrão harmônico (Ver Melodia; Harmonia).

MÉTRICA: Estruturação rítmica dos tempos e compassos. Organização das notas numa composição ou passagem, no que diz respeito ao andamento, de tal forma que uma pulsação regular feita de tempos possa ser percebida e da duração de cada nota medida em termos desses tempos. Os tempos são agrupados regularmente em unidades maiores, chamadas compassos. A métrica é identificada no início de um compasso por meio de uma indicação específica denominada fórmula de compasso.

MÉTRICO: Que se refere à existência de um metro perceptível, regular ou irregular.

METRO: meio de caracterizar qualitativamente as pulsações por meio da distribuição de tempos fortes e fracos. (Ver Métrica).

MINIMALISMO: Práticas de composição cujas características – harmonia estática, ritmos e repetições padronizados – buscam reduzir radicalmente a gama de elementos compositivos.

MÚSICA ALEATÓRIA: Música na qual são priorizados elementos do acaso e da indeterminação, tanto na realização quanto no ato da execução.

MÚSICA CONCRETA: Gravação e manipulação de sons acústicos em estúdio. A expressão foi cunhada no final dos anos 40, significando o uso de fontes sonoras naturais ou “concretas” gravadas em fita magnética, bem como uma composição produzida “concretamente”, em oposição à abstração da notação e da interpretação.

MÚSICA ELETROACÚSTICA: música produzida ou modificada por meios eletrônicos. As experiências musicais com aparelhos eletrônicos surgiram com a construção do *Telharmonium* em 1890, bem como do *Theremin* e as *ondas Martenot*, no início do século XX. Seu desenvolvimento se deu por meio da Música Concreta, bem como pelo emprego de osciladores de frequência atuando como fontes sonoras. Durante os anos 50 e 60, com o desenvolvimento do sintetizador, foram criados estúdios específicos que passaram a atuar, a partir do avanço tecnológico, com a síntese digital, isto é, com a produção computacional.

NEUMA: Sinais de notação usados na Idade Média, que representavam tipos específicos de movimento melódico e de modos de execução. Sendo associados sobretudo à música vocal, em especial o cantochão das Igrejas do Ocidente, bizantinas e ortodoxas, e o cântico budista da Índia.

PAUSA: Signo notacional que indica a ausência de som. Elemento de articulação que separa, com distinção e clareza, as diversas partes da forma, de um trecho ou de uma frase.

POLIFONIA: Termo derivado do grego, significando “vozes múltiplas”, usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas (vozes ou partes) soam simultaneamente. A expressão

“era polifônica” é geralmente aplicada ao final da Idade Média e ao Renascimento. O tipo de polifonia de Bach e Haendel é geralmente designado pelo termo contraponto.

PULSAÇÃO: Unidade fundamental de medida, regular ou irregular, perceptível ou não. Serve como referencial para a organização das relações temporais da partitura.

QUADRATURA: Resultado de processo de organizar o discurso musical por número par de motivos, proposições e períodos (frases) todos de igual tamanho.

RALLENTANDO: Na partitura, indica redução gradual de andamento.

RECITATIVO: Gênero de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos de altura.

SERIALISMO: Método de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa.

SOLFEJO: Exercícios melódicos vocais, sem texto.

SONATA: Peça escrita para instrumento solista, com ou sem acompanhamento. O termo também designa uma estrutura consolidada no Classicismo – a forma *sonata*- que consiste, basicamente, de três seções (exposição, desenvolvimento e recapitulação), à qual podem ser acrescentados elementos introdutórios e conclusivos.

STACCATO: Destacado. Indica que a duração do som deve ser reduzida aproximadamente à metade. Representado por um ponto sobre ou sob a nota.

TEMA: Signo individualizado que se destaca no decorrer da composição; elemento básico, gerador da maioria dos componentes da composição musical tradicional (clássica e romântica).

TEMPO: Pulsação básica subjacente à música; é a unidade fundamental do compasso. Refere-se também ao andamento de uma peça musical (“tempo de marcha”) ou ritmo (“tempo de minueto”).

TIMBRE: Característica do som, e a sua “cor” diferencial. Feixe frequencial embutido no som, formado pelos componentes da onda sonora que determinam diferentes tipos de sonoridades.

TONALIDADE: Termo que designa a série de relações entre notas, em que uma em particular, a “tônica”, constitui um centro de convergência. O termo se aplica mais comumente ao sistema utilizado na música erudita ocidental, do século XVII ao XX.