

**HELENA LEITE MAURO**

**A CONEXÃO ORGÂNICA *CORPO-VOZ-SOM* EM PROCESSO DE ATUAÇÃO, COM BASE  
EM DELSARTE, DALCROZE, ARTAUD E GROTOWSKI**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**ESCOLA DE BELA ARTES**

**MESTRADO EM ARTES**

**2011**

**HELENA LEITE MAURO**

**A CONEXÃO ORGÂNICA *CORPO-VOZ-SOM* EM PROCESSO DE ATUAÇÃO, COM BASE  
EM DELSARTE, DALCROZE, ARTAUD E GROTOWSKI**

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

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Ernani de Castro Maletta

Coorientador: Arnaldo Leite de Alvarenga

**BELO HORIZONTE  
ESCOLA DE BELAS ARTES/UFMG**

**2011**

A Alice, doce menina e filha,  
Aos alunos, aos artistas, a vida:  
Minhas inspirações.

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador prof. Dr. Ernani Maletta que com uma escuta respeitosa acolheu meu projeto e se dispôs, junto a mim, a descobrir caminhos que pudessem, objetivamente, efetivar meus pensamentos e desejos. Muitas procuras, angústias, até mesmo me perder em uma “floresta de pensamentos” aconteceram, e, Ernani, de forma sensível, generosa e estruturada, desafiou-me (e também a ele) a encontrar vias possíveis para realizar a tarefa que me propus a fazer. Agradeço pelos conselhos, pelas correções, pela confiança, pela colaboração e pelo espaço dado à minha autonomia. Pelos encontros que, em cada ocasião, me organizava e me direcionava. Pelo profissionalismo que realizou também as tarefas de produção.

Ao coorientador prof. Dr. Arnaldo Alvarenga, por aceitar o convite inicial para discutir o projeto da pesquisa, juntamente com o prof. Ernani Maletta, por ocasião da disciplina do prof. Fernando Mencarelli, pela disponibilidade em aceitar a coorientação; pela escuta, pelas valiosas conversas sobre o ser humano, a vida, a cultura, o corpo, o “ser-de-luz”, sobre cosmologia, a expressão do ser na arte, artistas criadores; pelas indicações certeiras de livros que fundamentaram determinados pensamentos dessa pesquisa, pela disponibilidade em me aceitar para estagiar em sua disciplina *Consciência do movimento*, e, por meio dela, me ajudar a pensar a conexão *corpo-voz-som*; pela grande contribuição no exame de qualificação em parceria com o prof. Ernani Maletta, pelas correções e apoio.

Ao prof. Dr. Fernando Mencarelli, por aceitar gentilmente o convite para compor a banca avaliadora do exame de qualificação; pela escuta, pela percepção certa e pela avaliação precisa que me ajudou a pensar a metodologia e os encaminhamentos da pesquisa.

A profa. Dra. Veronica Fabrini, por aceitar gentilmente o convite para compor a banca avaliadora do exame de qualificação e final; pela avaliação sensível e artística que caiu como “bálsamo” sobre mim, me estimulando e confiando na investigação da conexão orgânica *corpo-voz-som*.

Ao prof. Dr. Maurilio Rocha, em aceitar gentilmente o convite para compor a banca avaliadora do exame final.

Aos docentes do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes, pelas contribuições artísticas e científicas que fomentaram a pesquisa: prof. Fernando Mencarelli, prof. Luiz Otávio Carvalho, prof. Ernani Maletta, profa. Lucia Gouvea Pimentel e prof. Marcelo Kraiser.

Aos discentes do curso, meus colegas, pelas trocas de conhecimento.

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, a coordenadora Lucia Gouvea Pimentel, aos funcionários Zina Pawlowski de Souza e José Sávio Santos, pela atenção e gentileza.

A profa. Dra. Tatiana Motta Lima, pelas reflexões sobre Grotowski, e por ceder-me textos e livros.

Ao Teatro Universitário (EBAP–UFMG) e pelos amigos e colegas docentes: Fernando Limoeiro, Fernando Linares, Maria Clara Lemos, Myriam Tavares, e também Raquel Castro, Geraldo Otaviano, Ernesto Valença, Ana Regis; pela confiança, estímulo, paciência, pelos empréstimos de livros, pelas trocas pedagógicas e artísticas, pelo grande apoio e colaboração que me possibilitou efetivamente finalizar a pesquisa.

Aos queridos alunos, que foram minhas inspirações, pelo apoio e disponibilidade para investigar juntos e trocar experiências. A aluna e fonoaudióloga Roberta Bahia, pela trocas de conhecimento e pelos livros complementares de fonoaudiologia.

Ao Centro de Musicalização Infantil da Escola de Música da UFMG e em especial aos colegas de coordenação: Regina Coelho, profa. Betânia Parizzi, e também aos profs. Marcy Lima, Kelline Apolinário e Rosa Maria Ribeiro pelo apoio, colaboração e maravilhosas trocas.

A escola NEIJING (Escola Internacional de Medicina Tradicional Oriental), em especial, meus queridos profs. Cristiani Ferraz e Dr. Manoel Contreras, por me iniciarem aos ensinamentos e práticas da Tradição Chinesa, ensinando-me com grande sabedoria, precisão e sensibilidade. Obrigada por me acolherem carinhosamente, pelas trocas e preciosas práticas, pelos belos almoços.

Ao prof. Dr. Rodrigo Vivas, pela orientação da “Lista de Figuras”.

A artista Francesca Della Mônica, pelas últimas traduções do italiano e por ler minha dissertação junto com o prof. Ernani M. Quanta honra!

Aos colegas e amigos: Denise Pedron, pelos livros, pelo apoio e por me apresentar o autor Valère Novarina que, por meio de suas palavras, pontuei as minhas; Mônica Ribeiro, pelas boas conversas “dalcrozianas”; Ana Hadad, pelas trocas generosas e artísticas, Jussara Fernandino, pelas trocas artísticas e pedagógicas, e enlaces profissionais de tantos anos.

Ao Grupo Teatro Andante, que sempre fomentou minhas pesquisas pessoais, pelas investigações teatrais-musicais, o encontro profundo com o *palhaço*. Trocas inesquecíveis. Pelos bons momentos juntos no palco e na vida. Em especial, Ângela Mourão, Marcelo Bones e Juliana Pautilla.

Ao Aroldo, companheiro de todas as horas, pela paciência. Pela generosidade. Pelo afeto e carinho. Pelo estímulo, colaboração intensa e leitura dos meus textos. Pelo interesse em partilhar comigo e ouvir meus entrelaces de pensamentos e vibrar comigo o conhecimento.

A Alice, minha linda filha! Pela alegria e leveza. Obrigada pelo carinho e pela paciência amorosa.

Aos meus pais: Haroldo (*in memoriam*) que me ensinou a ouvir; e Silvia, que me ensinou a modelar, usar as mãos e trabalhar. Cuidadosos com a arte foram sempre meus grandes incentivadores e exemplos; e meus irmãos: pela colaboração solidária e trocas.

Aos artistas criadores pesquisados, por me ensinarem e me levarem a fazer profundas reflexões sobre a arte e a vida, atuação, o processo criativo, didática de ensino e a conexão *corpo-voz-som*.

E, finalmente, ao *Sopro*, que dá a vida.

O tempo não é uma linha, muito pelo contrário! (...) O tempo é o ator do espaço. Foi ele que veio abrir a matéria.

Valére Novarina

## RESUMO

Nesta dissertação, investigou-se a conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação, considerando variáveis de interpretações que caracterizam essa conexão. A pesquisa partiu da hipótese que o *corpo-voz-som* possui três instâncias coexistentes, as quais têm especificidades próprias, mas se constituem em um “corpo total”. Evidenciou-se, porém, que a integração dessas instâncias no trabalho de atuação depende da conexão e interação das faculdades mentais, emocionais e motoras do atuante que, por vezes, apresentam-se arrítmicas e desconexas. Portanto, a premência da pesquisa – tendo como base o pensamento e a prática dos artistas criadores e pedagogos Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski – foi buscar, a partir de um diálogo entre o teatro e a música e de algumas intervenções das artes do movimento, os meios que possibilitassem reunir as instâncias corpo, voz e som. Dessa forma buscou-se integrá-las organicamente no processo de atuação de forma consistente, salvaguardando suas especificidades e garantindo qualidade na expressão. Como instrumento metodológico, privilegiou-se a pesquisa bibliográfica, procedendo-se à análise e ao cruzamento de dados referentes aos pensamentos e estratégias que cada artista criador e pedagogo desenvolveu. Pretendeu-se apurar em que consiste essa conexão e quais são os princípios que a regem, focando a relação entre a fluência do movimento, a fluência do som vocal e a escuta consciente dos fenômenos sonoros, bem como suas implicações na expressão. Como norteador para o trabalho do atuante, que busca a não fragmentação dos sentidos, foram discutidas as relações entre experiência, consciência e consistência.

**Palavras-chave:** conexão corpo-voz-som, corpo sonoro, corpo-voz, atuação orgânica.



## RÉSUMÉ

Ce mémoire a comme objet central l'investigation de la connexion organique *corps-voix-son* dans le processus de jeu de l'acteur considérant des variables d'interprétation qui caractérisent cette connexion. Dans un premier moment on a travaillé avec l'hypothèse que le *corps-voix-son* présente trois instances qui coexistent, chacune avec des spécificités propres, mais qui se constituent dans un « corps total ». Son développement, cependant, a mis en évidence le fait que l'intégration de ces instances dans le jeu dépend de la connexion et de l'interaction des facultés mentales, émotionnelles et motrices de l'acteur que parfois se présentent arythmiques et décousues. Par conséquent, l'urgence de cette recherche – qui a comme base la pensée et la pratique des artistes créateurs et pédagogues Delsarte, Dalcroze, Artaud et Grotowski – a été celle de chercher à partir d'un dialogue parmi théâtre, musique et quelques interventions des arts du mouvement, les moyens qui permettent de réunir les instances du corps, de la voix et du son. Ainsi on a cherché à les intégrer organiquement dans le processus de jeu de façon consistante en protégeant leurs spécificités et garantissant la qualité dans l'expression. La recherche bibliographique a été le principal instrument méthodologique de cette recherche, à travers de l'analyse et de l'entrecroisement de données concernant les pensées et stratégies que chaque artiste créateur a développées. On a voulu examiner en quoi consiste cette connexion et quels sont les principes qui la régissent ayant pour focus le rapport parmi la fluidité du mouvement, celle du son vocal et l'écoute consciente des phénomènes sonores, ainsi que ses implications dans l'expression. Comme direction pour le travail de l'acteur, qui cherche la non fragmentation des sens, on a discuté les rapports parmi l'expérience, la conscience et la consistance.

**Mots-clés:** Connexion corps-voix-son, corps sonore, corps-voix, jeu organique.

## LISTA DE FIGURAS

FIG.1: Hokusai, <i>A onda côncava do mar profundo</i> .....	13
---	----

### Recriações livres:

FIG. 1.1 .....	27
FIG. 1.2 .....	28
FIG. 1.3 .....	29
FIG. 1.4 .....	30
FIG. 1.5 .....	31
FIG. 1.6 .....	33
FIG. 1.7 .....	36
FIG. 1.8 .....	40
FIG. 1.8 .....	41
FIG. 1.10 .....	44
FIG. 1.11 .....	47
FIG. 1.12 .....	63
FIG. 1.13 .....	70
FIG. 1.14 .....	72
FIG. 1.15 .....	84
FIG. 1.16 .....	92
FIG. 1.17 .....	93
FIG. 1.18 .....	97
FIG. 1.19 .....	98
FIG. 1.20 .....	104
FIG. 1.21 .....	107
FIG. 1.22 .....	108
FIG. 1.23 .....	117
FIG. 1.24 .....	121
FIG. 1.25 .....	124
FIG. 1.26 .....	127
FIG. 1.27 .....	130
FIG. 1.28 .....	137
FIG. 1.29 .....	144
FIG. 1.30 .....	146
FIG. 1.31 .....	151
FIG. 1.32 .....	161
FIG. 1.33 .....	163
FIG. 1.34 .....	166
FIG. 1.35 .....	172
FIG. 1.36 .....	173
FIG. 1.37 .....	179

### François Delsarte – recriação livre:

FIG. 2.1 .....	55
FIG. 2.2 .....	57

Emile Jacques-Dalcroze – recriação livre:	
FIG. 3.1 .....	64
FIG.3.2 .....	66
FIG.3.3 .....	67
FIG. 4 Isadora Duncan – recriação livre: .....	82
Emile Jacques-Dalcroze – recriação livre:	
FIG. 5.1 .....	86
FIG. 5.2 .....	87
FIG. 6 Estrela de Davi .....	99
FIG. 7 Símbolo do Tao .....	100
FIG. 8 Onda (análise) .....	102
FIG. 9 Antonin Artaud .....	141
Recriação livre:	
FIG. 9.1 .....	112
FIG. 9.2 .....	113
Jerzy Grotowski – recriação livre:	
FIG.10.1 .....	122
FIG.10.2 .....	132
.	
FIG. 11 - Figura dos setes chakras e os plexos do sistema nervoso autônomo .....	159
Jerzy Grotowski – recriação livre:	
FIG. 12 .....	169
Recriação:	
FIG.13 .....	171
A autora – recriação livre:	
FIG. 15 .....	177

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Associações neurofisiológicas e endócrinas dos chakras.....	159
--	-----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>CAPÍTULO 1 – UM PREÂMBULO</b> .....	27
1.1 A VOZ NO TEATRO TRADICIONAL OCIDENTAL .....	28
<b>CAPÍTULO 2 - DELSARTE E DALCROZE</b> .....	40
2.1 FRANÇOIS DELSARTE: UM OLHAR SOBRE O CORPO E AS RELAÇÕES COM A VOCALIDADE .....	41
ENTREATO 1 .....	57
2.2 EMILE JACQUES-DALCROZE: A MUSICALIDADE NO MOVIMENTO .....	63
ENTREATO 2 .....	87
<b>CAPÍTULO 3 - ARTAUD E GROTOWSKI</b> .....	92
3.1 ANTONIN ARTAUD: BORDANDO O VAZIO .....	93
ENTREATO 3 .....	114
3.2 JERZY GROTOWSKI: TECENDO ENCONTRO .....	117
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	172
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	180



FIG.1 - *A onda côncava do mar profundo.* (ou *A grande onda de Kanagawa*). Hosokai (1760 – 1849).  
Xilogravura (25 x 35,5 cm).

## INTRODUÇÃO

*Esta dissertação é uma investigação sobre a voz na atuação.  
Mas é também de corpo e som.  
De ser humano.  
O desejo é  
ver a voz dançar ao som do corpo que canta.  
Ou, se posso melhor dizer,  
Ouvir o som falar à voz que dança o corpo.  
O sentido?  
Uma questão de escolha.  
O desafio é  
conseguir abrir espaço para esse acontecimento.*

O estudo da voz no campo das Artes Cênicas tem muitas vertentes. É bastante denso, carregado de história, de ética e estética, de humanidade e de arte, de corpo e de som. De texto. De espaço. É também de emoção, de desejo, de ação. Pode-se começar a tecer a trama sobre este assunto de diversas formas, partindo de vários lugares, de várias posições, no tempo, “em tempo”. Ou seja, em movimento contínuo ou interrompido, avançando à frente, pausando. Mudando de direção e saltando para outro plano, para outra posição, outro lugar.

*Basta começar a tecer.  
Aqui, sou eu quem puxa o fio.*

Na pesquisa que originou esta dissertação, propus-me a transitar pelo tema da integração – ou busca da conexão – entre o corpo e a voz, já revisitado por vários artistas e pedagogos, principalmente do teatro, e muito discutido nas práticas de atuação. Entretanto, por situar-se num território de confluências de áreas de conhecimento, este assunto torna-se amplo e complexo, sendo necessário sempre arejá-lo com novas reflexões à luz das experiências artísticas, estéticas e científicas. Assim, pretendeu-se investigar a conexão orgânica em processo de atuação<sup>1</sup> entre os elementos da unidade *corpo-voz-som*, a partir de

---

<sup>1</sup> A palavra *atuação* aqui tem o sentido de “ação de atuar” nas Artes Cênicas. Segundo Renato Ferracini, o ator, o dançarino e o *performer* “atuam com sua interpretação, com sua dança ou com sua performance”. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/Renato%20-Ferracini%20-%20>> Acessado em 13/07/2010.

um diálogo entre o teatro e a música em colaboração com as artes do movimento. Com base em uma revisão bibliográfica, tendo como foco as pesquisas dos artistas criadores e pedagogos Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski, buscou-se identificar os princípios que regem essa conexão, focando a relação entre fluência do movimento, a fluência do som vocal e a escuta consciente dos fenômenos sonoros, bem como suas implicações na expressão.

A própria tentativa de conectar as palavras *corpo* e *voz* denota a dificuldade de se abordar essa questão. No século atual, é evidente o esforço de se evitar a separação entre corpo e voz, assim como entre corpo e mente. A noção de corpo vem sendo ampliada, já existindo outras compreensões que não a dicotômica (pensamento que veio com Platão, na Grécia Antiga, e se instaurou com Descartes, no século XVII), o que interfere nas concepções e nas escolhas do artista. Hoje, já se integrou ao pensamento científico um discurso que reconhece que no corpo está a mente, os sentimentos, o espírito. Termos utilizados pelas ciências cognitivas<sup>2</sup>, por exemplo, *corpopsante*, *pensarcorpo* e *corponectividade*, bem como *corpoexperiente*, *corpo-mente*, pela Educação Somática<sup>3</sup>, tentam diminuir a dificuldade de traduzir essa questão em palavras. E a voz – impossível negar sua natureza – está “mergulhada” no corpo, e por isso, é corpo também.

No entanto, quando se observa o ser humano, na prática, não é raro perceber como ele (ainda) se mostra multifacetado, fragmentado, como um mosaico. Suas faculdades mentais, emocionais e motoras, muitas vezes, funcionam desengrenadas, arrítmicas e desconexas. Em consonância, corpo e voz também não se mostram um ente uno. Tendência do ser humano da época atual? Certamente, por não “habitar” seu corpo, por ser nômade. Mas este conjunto de comportamentos e atitudes que compõem o ser humano da atualidade é decorrência de um longo aprendizado que se deu no tempo anterior à época atual. O mundo moderno, por exemplo, com a crescente industrialização, acabou por causar a segmentação do ser humano, mecanização do corpo, fragmentação da experiência e distanciamento dos afetos. Entretanto, é sua tendência também querer estar inteiro, tentar, mesmo nômade – indo e vindo, sentir-se

---

<sup>2</sup> Por ciências cognitivas compreende-se o “conjunto de esforços interdisciplinares visando a compreender a mente e sua relação com o cérebro humano. Desse esforço fazem parte as seguintes grandes áreas: as neurociências, a psicologia, a linguística, a filosofia e a inteligência artificial” (NERO, Henrique Schützer Del In: Folha de S.Paulo, caderno Mais - edição especial - Entenda a sua Época. Disponível em <<http://www.lsi.usp.br/~hdelnero/JORN2.html>> Acessado em 13/07/2010.

<sup>3</sup> Educação somática “é um campo teórico-prático que reúne diferentes métodos cujo eixo de pesquisa e atuação é o movimento do corpo no espaço como uma via de transformação de desequilíbrios: mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa. Os métodos de Educação Somática nasceram na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX”. Disponível em <<http://www.movimentoes.com/page-2p.htm>> Acessado em 13/07/2010.

reunido, fazendo pulsar seu organismo inteiro junto. É interessante perceber na história da arte e da educação o ser humano tentando descobrir mecanismos para alcançar esse estado desperto de reunião dos sentidos. Nas artes cênicas e na música, muitas práticas de atuação e encenação foram desenvolvidas buscando potencializar e despertar este estado, conflitando “forças contrastantes” que são inerentes no ser humano e na arte. Por exemplo, as práticas da pedagogia de Emile Jacques-Dalcroze, que, com base na experiência do ritmo pelo movimento corporal e pela música, buscou despertar os sentidos muscular e nervoso. Por meio do “atrito” entre ritmos interno (pessoal) e externo (da música), buscou liberar os impulsos orgânicos e promover a “audição consciente”. O trabalho “sobre si mesmo” de Jerzy Grotowski que foi desenvolvido ao longo de sua pesquisa, buscou-se por meio do jogo de contato entre ação e reação, também liberar os impulsos orgânicos do *corpo-voz* quebrando com os padrões de automatismos; o trabalho físico-vocal e energético da *Action*, que por meio dos cantos vibratórios, encontram-se qualidades sutis de “consciência” e de relações entre os participantes. Todos estes trabalhos buscaram a integração entre o fazer, o pensar, e o sentir (incluem-se as emoções).

Embora a terminologia seja insuficiente para abarcar a dimensão de sentidos e as relações que as palavras *corpo*, *voz* e *som* em processo de atuação têm neste estudo, o termo *corpo-voz-som* significará três instâncias coexistentes, que têm especificidades próprias, mas ao mesmo tempo se unem num “corpo total”. Para a investigação, partiu-se do pressuposto de que *corpo-voz* é um ente único. O som é elemento especial da voz, e por isso integra-se ao corpo total. E, como também possui características próprias, tornou-se necessário considerá-lo como mais uma instância.

Vale ressaltar que o *hifen* serviu para unir estas palavras-chaves na pesquisa, por exemplo, *corpo-voz-som*, físico-emocional-mental-espiritual, pensando que são instâncias que se integram. Ao mesmo tempo, serviu de recurso estratégico para salvaguardar minha forma de pensar sobre estes conceitos, que busca a junção destas instâncias, diante das diferentes pesquisas dos autores a que me propus investigar, reconhecendo suas concepções e respeitando suas formas pessoais de uso das terminologias.<sup>4</sup>

Na pesquisa, foram consideradas possibilidades de interpretação como variáveis que caracterizam essa conexão *corpo-voz-som*. Em atuação, elas surgem de inúmeras maneiras. Por exemplo, o termo *corpo-sonoro-vocal* denota que o som permeia a relação *corpo-voz*. Ele traz derivações de sentidos, como *corpo-sonoro*, corpo que transmite som, que vibra, e por

---

<sup>4</sup> Tal posicionamento, naturalmente, manteve-se atrelado à leitura e interpretação das fontes, à medida que iam sendo pesquisadas.



isso é também voz; e como corpo denotando ser a materialidade do som; e sonoro-vocal, enfatizando o som da voz.

A contemporaneidade está permeada por uma multiplicidade de pensamentos sobre atuação e encenação de naturezas diversas, que mostram inquietações, incertezas, contradições e necessidade de resgatar as tradições e de quebrar paradigmas. São instabilidades que provocam tremor nas bases em que o teatro se alicerçou. Torna-se necessário, então, repensar os princípios do trabalho do atuante e desenvolver técnicas e estratégias que se adequem às atuais demandas do ofício da atuação, garantindo-lhe qualidade. Isso não significa negar a tradição, absolutamente, mas ampliar práticas e conceitos. Por exemplo, pensamentos como: o conceito de espaço-tempo, que é redefinido pela qualidade do momento do acontecimento (o presente é o tempo que está em constante movimento); o tempo que não possui um fluxo linear, mas é labiríntico, possuindo múltiplas direções coexistentes; o tempo definido como duração (DELEUZE, 2006); a quebra da barreira entre o imaginário e o real; a (des)construção dos sentidos; a materialidade é o objeto e o significado; o corpo é matéria afetada por relações de muitas possibilidades de (des)encontros; a voz é ressonância de um corpo que (re)age, mas pode ser desconectada dele quando tratada com recursos eletroacústicos (PAVIS, 2005).

Por meio desses olhares diversos, insisto em querer fazer arte a partir do corpo (que inclui a voz), adentrando na densidade e na intensidade de sua materialidade, buscando o estado de inteireza dele – aquele estado em que o pensar, o sentir e o fazer se integram e se conectam, e o corpo em trânsito é o território para isso. Lugar do movimento, dos acasos, da experiência, dos sentidos, das sensações, da consciência<sup>5</sup> e da consistência. Por isso, reitero o desejo de vê-lo (o corpo) – e por que não dizer eu, você, ele, o outro, nós – em relação.

---

<sup>5</sup> Dentre as várias definições encontradas no dicionário HOUAISS da língua portuguesa para a palavra *consciência*, as mais adequadas a esta pesquisa são: “o sentimento ou conhecimento que permite ao ser humano vivenciar, experimentar ou compreender aspectos ou a totalidade de seu mundo interior; a vida espiritual humana, passível de conhecer a si mesma de modo imediato e integral, estabelecendo dessa maneira uma evidência irrefutável de sua própria existência e, por extensão, da realidade do mundo exterior” (2001, p. 806). Além dessas, outra definição interessante é de “uma reflexão contemporânea calcada em Nietzsche e pela *psicanálise*, faculdade aperceptiva de alcance restrito, já que a dimensão pulsional ou passional do ser humano é refratária a qualquer tentativa de controle ou conhecimento que se pretenda integral ou absoluto” (idem). Outro conceito para *consciência*, por exemplo, baseia-se nos pensamentos de Gurdjieff, que compreende uma capacidade que transcende a percepção e funcionamento mentais e que depende de uma “combinação harmoniosa das distintas energias da mente, do sentimento e do corpo”. <<http://www.gurdjieff.org/msalzman1.pt.htm>>. Acessado em 24 de junho de 2011.

A natureza dessa relação não é estática, mas dinâmica. Transitar dentro-fora, constituindo o espaço do movimento no tempo é sua característica. Transitar conotando explorar, experienciar. E para viver a experiência intensamente do espaço do movimento, considero que ela deva ser feita com consciência e consistência.

Vista através de um olhar caleidoscópico, a relação entre experiência, consciência e consistência acontece de várias formas. É um processo que abarca um conhecimento subjetivo e objetivo, que é a natureza da própria dimensão artística. Ele tem direções duplas, triplas, em movimento circulares, espiralares ou retos. Dependerá de como o atuante transitar por elas.

Essas são considerações elaboradas a partir de motivações que nasceram no decorrer da minha formação artística e prática profissional como musicista, atriz e docente. Na minha formação, a música, o teatro e a dança caminharam sempre juntos<sup>6</sup>, trazendo-me muitos desafios em meu aprendizado instrumental e vocal, como regente, como “atriz-dançante”. Proporcionaram-me reflexões sobre a natureza de cada um deles, suas semelhanças, especificidades, levando-me à percepção de como são complementares. Pude perceber também que a linha que define onde começa um e onde termina o outro (se é que termina!) é tênue, parecendo nem existir, trazendo-me a sensação de que são um só, mas com muitas particularidades.

A música me possibilitou adentrar na escuta dos aspectos específicos do som e de suas qualidades sensíveis, na escuta dos eventos sonoros e na dramaturgia tramada pelos sons. Ela me fez sentir a força de impulsão que o som faz no corpo, e reconhecer a importância do “artesanato musical” realizada pelo treinamento psicomotor e auditivo. Me fez construir afetos.

O teatro me possibilitou investigar a ação pelo *corpo-voz*, o potencial expressivo do corpo, a palavra, o experienciar o texto como material dramático e a prontidão para jogar, parar perceber a força da presença na atuação.

As Artes do Movimento – como *Contact and Improvisation*<sup>7</sup> e, em especial, o *Tai Chi Chuan*<sup>8</sup> e o *Qi Gong*<sup>9</sup>, que foram para mim um belo encontro – levaram-me a descobrir as

<sup>6</sup> Eu me graduei em Música e me especializei em Educação Musical, pela EMUFG. Paralelamente, fiz o curso técnico profissionalizante para ator do curso do CEFAR, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Minha educação nas artes do movimento é de caráter livre.

<sup>7</sup> A Dança *Contact and Improvisation* foi criada pelo bailarino e coreógrafo *Steve Paxton*, em 1972, em Ohio, Estados Unidos. É uma dança “que alia um treinamento corporal marcial com uma atenção refinada da mente” (VINHAS, Camila. A Arte do Contato-Improvisação. In: Dança em Revista, 2007). Disponível em <<http://encontrodecontatosp.multiply.com/journal/item/5/5>> Acessado em 01/08/2010. O *Contact and Improvisation* recebeu influências das práticas de *Aikido*, principalmente, *Tai Chi* e meditação, além da dança moderna. Foi trazida para o Brasil pela bailarina Tica Lemos (SP).

<sup>8</sup> *Tai Chi Chuan* é uma prática taoísta. Segundo a escola *Tai Chi Pai Lin*, que é a que eu pratiquei durante muitos anos “*Tai Chi* é a prática do equilíbrio ying e yang, o princípio das energias da união do *corpo-espírito*”

possibilidades do corpo e da energia do movimento, a respirar e a sentir-me integrada e energeticamente bem. Fizem-me com que reconhecesse que, “no” e “pelo” corpo posso transitar “dentro-fora”.

Na minha prática como docente, na área de Voz em Atuação, do Curso Técnico Profissionalizante para Ator, do Teatro Universitário da UFMG, nas preparações de ator, na construção de dramaturgias sonoro-vocais dos espetáculos, os desafios continuaram fazendo-me deparar com questões da mesma natureza que me impulsionaram cada vez mais a investir na pesquisa da construção do “amálgama” *corpo-voz-som* em processo de atuação.

O trabalho da voz no teatro guarda uma tradição que prioriza a técnica que focaliza o aspecto mecânico, fisiológico, da produção vocal. Fornece suporte científico da anatomia e fisiologia para o estudo da voz, que esclarece sobre o mecanismo da produção vocal, os músculos, ossos, órgãos e nervos que participam dessa produção. É um conhecimento objetivo, importante, que leva à compreensão do funcionamento do aparelho vocal, fonador e respiratório, bem como das relações com as funções auditivas e neurológicas.

O trabalho prático desse campo de conhecimento possui uma dimensão corpórea focalizada no mecanismo do funcionamento desses sistemas, dando ênfase à atividade muscular, vista como fundamental para aumentar o potencial expressivo da voz. O som é foco de atuação e observação, naturalmente, porque é o produto expressivo desse mecanismo. Tem como meta desenvolver uma qualidade sonoro-vocal “limpa” e expressiva, como resultado do bom funcionamento do trato vocal e fruto de uma interação psicofisiológica<sup>10</sup> do homem com o meio.

Visa propor, de forma técnica e pragmática, condições para trabalhar a saúde da voz, ensinando a usá-la de forma consciente, mediante o desenvolvimento dos recursos vocais. Esse método representa grande contribuição para a música e para o teatro, especificamente para o cantor e para o ator, dando suporte científico ao treinamento artístico que se realiza com a voz.

---

com a natureza” (CHANG, Jerusha. “Diferença entre o Tai Chi Pai Lin e o Tai Chi Chuan tradicional”). Disponível em < [www.youtube.com](http://www.youtube.com) > Acesso em 01/08/2010. O *Tai Chi Chuan* é um sistema de movimentos que possui vários estilos, dependendo de cada escola.

<sup>9</sup> Existem muitas interpretações de *Qi Gong*, que variam a partir de cada escola da tradição taoísta. Além da definição ginástica taoísta para saúde, o médico e professor José Luis Padilla diz que, segundo a tradição “o conceito de *Qi Gong* se concretiza em três ideogramas: 氣工力. O primeiro o *Qi*: significa “sopro” e tem uma interpretação genérica de ideia de energia. *Gong* significa “habilidade”, “esforço”, “interesse”. O terceiro significa globalmente “fortaleza”, “força”, “poder”. Segundo ele, uma boa interpretação para o ideograma é “a Arte e a habilidade de, a partir do sopro, manter a força”. É a arte da respiração. Disponível em: < <http://www.flonios.com/portal/webtian01.htm> >. Acessado em 24 de julho de 2011.

<sup>10</sup> Palavra derivada da *psicofisiologia* que, segundo o dicionário HOUAISS (2001, p. 2325), é o “estudo científico das inter-relações de fenômenos fisiológicos e psíquicos”.

Na literatura mais difundida no Brasil sobre voz para o teatro, encontram-se técnicas e treinamentos que partiram da estrutura do ensino musical tradicional e da fonoaudiologia<sup>11</sup>, como os *vocalises*<sup>12</sup>, determinadas técnicas de respiração, postura e projeção que ajudam na voz cantada e orientam o fluxo sonoro, na escuta e afinação. Encontram-se também técnicas para a voz falada, visando ao desenvolvimento fonoarticulatório<sup>13</sup> e a psicodinâmica vocal.<sup>14</sup> Nessa literatura, também se encontram exercícios para a voz relacionados à expressão corporal, que fazem parte de recursos expressivos do fazer cênico.

Diante desse panorama de conhecimentos objetivados e comprovados, minhas inquietações aumentaram, pois percebia que os atuantes com os quais tive a oportunidade de trabalhar, mesmo tendo algum acesso a esses conhecimentos, na grande maioria das vezes, não conseguiam apreendê-los e nem transferi-los para sua prática de atuação. Passei, então, a observar que era comum a captura desses conhecimentos de uma forma mais racional, fragmentando os sentidos e a experiência.

Cabe comentar que essa dificuldade é criada pelos próprios métodos e pela estrutura de ensino de formação do atuante, que ainda compartimentam a prática em aulas técnicas de “corpo”, de “voz” e de “atuação” (que incluem a interpretação e a improvisação), favorecendo a formação de um pensamento dicotômico e, lamentavelmente, de uma prática fragmentada, desconexa e pouco orgânica em atuação.

O desconhecimento de uma prática vocal conectada à corporal e direcionada para a atuação é comum entre os alunos que entram para o curso de formação em teatro. Muitos chegam com a ideia de uma aula de voz no modelo tradicional, de “técnicas” vocais específicas para o canto ou de noções de dicção para conseguir falar o texto. Para alguns, esse é um conceito que basta para aula de voz. No entanto, para outros esse (pré) conceito faz desanimá-los, pois não os ajuda a fazer conexão com sua prática. Por exemplo, no trabalho vocal, a meu ver, é fundamental dar uma dimensão mais abrangente do corpo, e não só do aparelho fonador e dos músculos respiratórios. Experimentá-lo em interação e movimento, fazendo parte de uma ação. E, o que é mais importante, a dimensão de um todo que é o

---

<sup>11</sup> *Fonoaudiologia* é a “especialidade médica que compreende o estudo da fonação e da audição, de seus distúrbios e das suas formas de tratamento” (idem, p. 1368).

<sup>12</sup> *Vocalises* são exercícios vocais entoados utilizados geralmente para aquecer, fortalecer a musculatura do órgão vocal e treinar a voz musicalmente. Os *vocalises* possibilitam a abertura de espaços das cavidades faríngeas para a ressonância sonora.

<sup>13</sup> *Fonoarticulatório* significa articulação dos sons vocais por meio do processo de fonação.

<sup>14</sup> A palavra *psicodinâmica*, no dicionário HOUAISS (2001, p. 2325), significa “conjunto de fatores de natureza mental e emocional que motivam o comportamento humano, especialmente os que aparecem como reação inconsciente aos estímulos ambientais”. Pode-se dizer que a *psicodinâmica* vocal é também um conjunto de fatores desta natureza que motivam e interferem na produção vocal, trazendo alterações de qualidades, por exemplo, intensidade e frequência (BEHLAU & ZIEMER, 1988).

próprio ser humano. Grotowski chamou esta totalidade de *corpo-vida*. E dá a dimensão da escuta consciente (que abarca a vivência das sensações, e isso passa pela experiência do corpo), adentrando nas qualidades sonoras<sup>15</sup> e suas possibilidades de interações para perceber a dimensão sensível do som.

Diante disso, nesta dissertação, discute-se a questão de que o *corpo-voz-som* constitui um “corpo total”, sendo necessário abarcar sua totalidade em cada instância que compõe essa unidade. O “corpo” é, ao mesmo tempo, *corpo-voz-som*; “voz” é também *corpo-voz-som*; e da mesma forma para a instância “som”.<sup>16</sup> A atuação é a condição em que esse “corpo total” deverá estar (em trânsito), mas não deixa de se caracterizar como outra instância. Por exemplo, nas Artes Cênicas, a área de Atuação, que compreende o trabalho de interpretação e/ou representação, além de suas especificidades relacionadas à improvisação, ao jogo, à encenação, tem o “atuante” como foco de trabalho. Por isso, não se deverá perder de vista que ele se constitui como um “corpo total”. Portanto, tornou-se necessário encontrar caminhos operacionais que trouxessem condições de reunir essas instâncias de forma consistente, adentrando nas especificidades de cada uma delas, garantindo qualidade evitando o risco de se transformar em uma massa pastosa e inconsistente.

Em minha experiência com a disciplina Voz, da qual sou docente, venho buscando a conexão *corpo-voz-som* em processo de atuação, pois sempre me inquietei ao ver esta conexão muito pouco explorada e desvendada. Esta unidade possui matérias para (de)composição e qualidades para serem sentidas, percebidas, esculpidas, adaptadas e relacionadas. Por meio deste trabalho de investigação e de exploração de forma integrada em processo de atuação, é possível descobrir inúmeras formas plásticas carregadas de sentidos.

Inicialmente, os alunos se surpreendem quando veem tanto trabalho que parece ser de uma aula de corpo, e não de voz. As primeiras impressões já separam o *corpo-voz*. Aqueles que estavam sedentos por buscar essa conexão se deliciam com a proposta, enquanto outros, que tinham um conceito já préestabelecido de aula de voz, desestabilizam-se. Durante o processo, vão em busca de novos eixos. Mais tarde, descobrem que os estudos de técnica vocal e dicção também fazem parte da aula, cujo eixo está no processo de atuação.

Diante disso, motivada a investigar a conexão orgânica *corpo-voz-som* em atuação, o problema foi levantado com duas perguntas básicas:

---

<sup>15</sup> Qualidades sonoras referem-se aos parâmetros sonoros: timbre, tempo (ritmo, duração, pulsação), planos e movimentos sonoros (do grave ao agudo e vice-versa), intensidade, harmonia.

<sup>16</sup> Este pensamento, embora pareça repetitivo, é uma forma de não fragmentar o “corpo total” quando, por exemplo, nas escolas de formação, se dividem as disciplinas em áreas específicas e continuam, assim, reproduzindo a dicotomia entre corpo-voz, além de ainda pouco explorar qualitativamente, a meu ver, a instância som.

- Em que consiste a conexão orgânica *corpo-voz-som*?
- Quais os princípios que regem essa conexão?

Para tentar responder a essas questões, com a intenção de investigar as variáveis de sentidos que regem a conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação, tendo como base as pesquisas de Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski, foi traçado o seguinte percurso metodológico:

### **Levantamento bibliográfico**

Para a pesquisa bibliográfica, além da indispensável pesquisa aos acervos das bibliotecas virtuais das várias universidades brasileiras realizaram-se pesquisas em sites relativos referentes ao tema e aos bancos de tese e dissertações. Por possuir um amplo campo de ação, foi realizado em duas áreas artísticas – Teatro e Música – e em áreas complementares: Artes do Movimento, Anatomia e Fisiologia, Educação e Filosofia. Compreendeu nas duas áreas a educação somática e o estudo de algumas tradições orientais.

Primeiramente, procedeu-se a um apanhado geral, objetivando a busca por pesquisadores e trabalhos já realizados nessas áreas, limitando-se aos assuntos pertinentes à pesquisa aqui referida. As seguintes palavras-chaves e expressões nortearam as buscas: *corpo-voz, vocalidade, corporeidade, musicalidade, corpo sonoro, corpo vocal, respiração, tônus, fluência do movimento, integração corpo-mente, reorganização corporal, organicidade, atuação, presença, ressonância vocal, psicofísica, energia vital*.

### **Estudo da Literatura**

Foram selecionados alguns artistas/diretores/pedagogos para servirem de referenciais teóricos das áreas do Teatro e da Música por apresentarem trabalhos consolidados historicamente e que são relevantes para o tema em questão. Fez-se o seguinte agrupamento:

#### **1) Teatro**

Selecionaram-se três artistas/diretores/pedagogos: François Delsarte, do século XIX, para fundamentar a importância da corporeidade para a expressão e a relação com a voz, cujos estudos influenciaram o teatro e a dança do século XX; Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, do século XX, que trouxeram também contribuições para o trabalho corporal-vocal em atuação. Portanto, foram enfocados os estudos sobre movimento e declamação, relação entre gesto, emoção e voz, organicidade e visceralidade corporal-sonora, impulso, plasticidade sonora, o *corpo-voz* e a acústica sonora no espaço, ação e reação vocal, ressonância e jogo.

## 2) Música

Escolheu-se o artista/pedagogo Emile Jacques-Dalcroze localizado entre os séculos XIX e XX, pela pesquisa feita sobre a importância da corporeidade para a formação musical, o desenvolvimento da musicalidade, as relações entre parâmetros do som e qualidades do movimento, a escuta consciente e a pesquisa sonoro-vocal. Sua pesquisa foi importante na história por suas novas concepções de ensino e pela concepção de arte integrada, que, por sua abrangência, influenciou as artes cênicas.

Alguns artistas criadores contribuíram como coadjuvantes para a pesquisa: Isadora Duncan (Dança), Martha Graham (Dança) e Murray Schafer (Música). Suas investigações permitiram complementar as informações pertinentes ao assunto analisado.

Paralelamente, procedeu-se também ao seguinte levantamento complementar:

- Rastreamento dos estudos sobre o movimento, enfocando conceitos de fluência, qualidades de esforço, respiração, reorganização corporal, impulso e sistemas corporais.
- Rastreamento teórico sobre anatomia e fisiologia dos sistemas corporais e estruturas que compõem o aparelho vocal.
- Rastreamento geral sobre pensamentos em atuação e encenação na atualidade, contemplando filósofos e artistas que contribuíram para o pensamento artístico na contemporaneidade.
- Rastreamento sobre a filosofia da educação, que, fazendo parte de um pensamento de uma época, influenciou as formas pedagógicas dos artistas/pedagogos selecionados.

- Rastreamento de princípios da tradicional oriental, localizando especificamente, as práticas da acupuntura e *Qi Gong*, da tradição chinesa, e a base teórica da medicina vibracional.

Como instrumento metodológico, optou-se pela técnica de análise de conteúdo.

Além desta Introdução, esta dissertação está organizada em três capítulos, seguidos pelas Considerações Finais.

O capítulo 1 é dedicado ao contexto histórico (referência da tradição) do trabalho vocal no Ocidente. Selecionou-se parte das práticas vocais na Grécia antiga, incluindo a técnica de declamação e coro, fazendo-se em seguida, a propagação dessas técnicas na França, com a análise de seus desdobramentos.

No capítulo 2, são apresentados os trabalhos práticos de François Delsarte e Emile Jacques-Dalcroze, que se destacaram na história por influenciar o pensamento e a prática no teatro, na dança e na música no século XX. Durante o desenvolvimento do capítulo, descrevem-se as especificidades das pesquisas, os princípios, o contexto histórico e a biografia.

No capítulo 3 apresentam-se os demais artistas/diretores pedagogos do século XX elencados no decorrer da pesquisa na área do Teatro que marcaram o trabalho do artista cênico: Antonin Artaud e Jerzi Grotowski. Durante o desenvolvimento do capítulo, descrevem-se as especificidades das pesquisas, os princípios, o contexto histórico e a biografia.

Nas Considerações Finais formulam-se as reflexões desenvolvidas a partir da pesquisa e seus possíveis desdobramentos futuros.

As imagens usadas na dissertação fizeram parte da concepção e do processo criativo da construção do texto. Elas foram usadas como metáforas, de forma a relacionar imagem e sentido textual. O processo usado foi a recriação livre das seguintes imagens:

1. Xilogravura *A onda côncava do mar profundo*, de Hosukai.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Vide FIG.1, p.12.



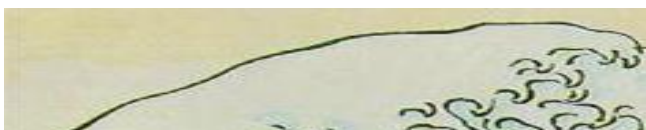
2. Fotografias dos autores François Delsarte, Emile Jacques-Dalcroze, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski.

A FIGURA 1, *A onda côncava do mar profundo*, foi a imagem temática da dissertação. A partir dela, foram usadas técnicas de edição e colagem digitais para a recriação livre, com a intenção de potencializar os elementos de composição desta e fazer as construções de sentidos textuais. Portanto, esses fragmentos aparecerão inúmeras vezes, apresentando-se no texto de diversas maneiras. Nesse sentido, optou-se por não referenciá-las no corpo do texto, pois se trata de recriação da FIGURA tema.

Em relação às imagens fotográficas dos autores, também foram usadas as mesmas técnicas citadas acima. Optou-se por referenciá-las no texto usando o recurso “nota de rodapé” para permitir o aparecimento somente da imagem no texto, valorizando desta forma o seu caráter metafórico.

*Começo agora a tecer um pensamento mais amplo, cujos fios que serão puxados da história estão emaranhados entre teorias e diversas práticas. Os fios que serão tecidos passeiam pelo meu imaginário de ideias que se entrelaçam, desenhando e iluminando os espaços por onde devo ir.*

## CAPÍTULO I – UM PREÂMBULO



*uma linha, retiro e trago em evidência o atuante, o agente da voz, da vocalidade, possuidor de um corpo. Ele é a própria poética da voz, pois sua vocalidade é expressão de inúmeras interações de um corpo vivo. Um corpo que sente, que afeta e é afetado, que intuí, que pensa, que age e reage, que canta e fala, que respira, movimenta, cria.*

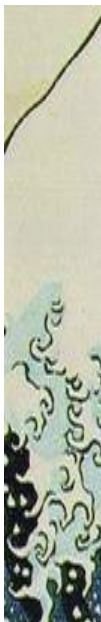
*A vocalidade do atuante é dinâmica, porque é do ser humano, que o é assim também. Muda sempre, independentemente de tendências e estéticas. É viva porque faz parte dos processos vitais e sempre será alterada conforme o momento e as relações por ele estabelecidas.*

A vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso.

Paul Zumthor

*A primeira linha “do novelo” que escolho é um longo fio que perpassa a história ocidental sobre o tratamento da voz no teatro. As estéticas e as práticas cênicas desenvolvidas contam um pouco do trabalho vocal e das escolhas feitas pelo atuante.*

### 1. A VOZ NO TEATRO TRADICIONAL OCIDENTAL



O trabalho vocal no teatro ocidental se consolida a partir de pensamentos e práticas estéticas construídas ao longo da história. Como fruto da cultura, traduz uma época, suas tendências e expressões.

Para construir uma pontuação histórica sobre a voz no teatro tradicional ocidental, foram selecionados três períodos, com o intuito de demarcar a origem de determinados trabalhos vocais, sua perpetuação e as transformações ocorridas no tempo. Serão feitos também alguns apontamentos sobre a dança no teatro grego, para formular algumas observações sobre a manifestação do movimento corporal, com intuito de buscar conexões com a voz e a expressão do atuante.

Será dado um grande salto do primeiro período para o segundo, para abreviar este contexto e focar dois períodos mais próximos da atualidade. O primeiro acontece na Antiguidade, na Grécia, onde se originou o teatro ocidental. O segundo acontece na Idade Moderna, delimitado pelos séculos XVII e XVIII. O terceiro se situa na Idade Contemporânea, envolvendo o século XIX e início do século XX, na Europa.

**A arte na Grécia antiga: a voz no teatro, a música na voz e a dança no corpo**



Quando se volta à Grécia Antiga, encontra-se um precioso estudo da voz na arte teatral. Requentadas técnicas vocais foram elaboradas para suprir as necessidades estéticas dos diversos gêneros. A fala era muito próxima do canto, uma vez que os recursos vocais utilizados deixavam a fala com características do canto. Tratava-se de uma voz entoada, que fazia uso da melodia, o *melos*, além de outros parâmetros musicais como: tempo, acelerando e retardando a fala, intensidade, tornando-a forte ou piano e acentuações. Apontam-se, também, outros recursos, como o corte entre as palavras ou uma frase tecida longamente em uma respiração (CLEMENT apud ASLAN, 2005). A materialidade do som e do ritmo era de importância fundamental para a construção poética no teatro grego. Relações musicais eram tecidas minuciosamente na voz dos atores.

Os recursos sonoro-musicais e vocais eram usados para possibilitar as expressões de estilos. Eram muito importantes no teatro grego: o coro, sempre presente, desempenhando inúmeras funções na peça; e a declamação, uma espécie de narração designada ao personagem.

Segundo Roubine (1990), existiam vários tipos de coro, como, como o *ditirâmico*<sup>18</sup>, constituído por cerca de cinquenta pessoas – homens, crianças e coristas, que realizavam canto e dança sem figurinos e sem máscaras; e o *satírico*, realizado por coristas que falavam, cantavam e recitavam, os quais usavam figurinos, máscaras e vários recursos cômicos com a voz. O domínio de várias técnicas era utilizado nesses coros:

A *parábase* (fala inicial dirigida ao público) da comédia exigia dos coristas o domínio de várias técnicas vocais específicas como, por exemplo, a da *commation*, que era uma breve abertura cantada, da *anapestes*, solo falado do corifeu, a dos *pnigos*, amplo período dito sem tomar fôlego, provocando aparentemente um efeito de histeria cômica e que será encontrada depois, no *galimatias* medieval, nos discursos em linguagens incompreensíveis de Molière ou nas tiradas mecânicas das primeiras peças de Ionesco (ROUBINE, 1990, p. 13).

<sup>18</sup> O *ditirambo* é um “hino cantado e dançado em honra de Dionísio” (BOURCIER, 2001, p. 27).

A declamação era um estilo de narração destinado a certos personagens, como os mensageiros, em episódios de contestação. Originalmente, não era muito diferente do canto. Segundo ROUBINE (idem, p. 14) contemplava três tipos de fala:

A dicção falada ou *catalogue*, o canto propriamente dito ou *melos* e, intermediária entre estes dois modos, a *paracataloguè*, espécie de salmo agudo, recto tono, com acompanhamento de flauta. A partir de Eurípedes, a declamação trágica se aperfeiçoou com sofisticados vocalises.

Na tragédia, gênero típico do teatro grego, o atuante era conhecido como “[...] gravissonante, ressonante, circunsonante, encorpando sua voz, falando com curiosidade, forte ou docemente, com timbre feminino ou masculino” (CLEMENT, apud ASLAN, 2005, p. 10). Ele usava recursos extranaturais para alterar a voz, pois necessitava de grandes projeções vocais, para que pudesse atingir o público.

Os espetáculos eram realizados para um público gigantesco, durante horas a fio, com pessoas que assistiam a eles comendo, bebendo, conversando e ouvindo a longa distância do palco. Embora a arquitetura dos teatros possibilitasse boa acústica, os espetáculos não eram ouvidos em silêncio. A declamação desenvolveu-se nessas circunstâncias, fazendo com que o atuante utilizasse alguns recursos, como a da máscara, para amplificar sua voz (ROUBINE, 1990).

Isso fez com que ele adquirisse capacidade técnica para conseguir relacionar-se com o espaço acústico, permitindo que sua voz na atuação se projetasse de várias formas para diversos ângulos e distâncias. Naturalmente, desenvolvia uma atuação que compreendia boa escuta, musicalidade refinada e grande domínio vocal para transmiti-lo ao texto.



“Fale desdobrando a voz.” (Aristófanes, apud AISLAN, 2005, p. 10).

A música, o canto e a dança estavam sempre unidos na tragédia. Eram dependentes da ação realizada pelos atores. A expressão corporal cabia aos coristas, que a realizavam com o canto e a dança. Ao ator, cumpria declamar, cuja forma de expressão era somente pela voz.

Além de procurar esclarecer um pouco do trabalho sonoro-vocal realizado principalmente pelo estilo declamativo, que se tornou tradicional na arte teatral ao longo do tempo, interessa aqui reconhecer as manifestações de expressão corporal na tradição do teatro grego. O objetivo é valorizar a sua importância para a expressão do atuante e recolher alguns princípios que serão essenciais para a busca de uma conexão orgânica envolvendo o *corpo-voz-som* em processo de atuação. Por isso, entrelaça-se uma linha sobre a manifestação da dança no teatro grego.

## A dança



A dança sempre fez parte dos rituais, dos mitos e das lendas gregas. Segundo Bourcier (2001, p. 20), as danças mais antigas, como também a arte lírica, tiveram sua origem na ilha de Creta. Essa ilha era um lugar de parada dos imigrantes do Oriente Médio, que se espalharam pela Grécia continental e depois contataram o baixo Egito.

A dança parece ter sido importante para a cultura cretense, como ressalta Bourcier (ibidem), intervindo na liturgia oficial e na vida particular. Indícios de dança – dançarinas fazendo movimentos como “giros sobre si mesmo” e gestos simbólicos – foram encontrados por meio de representações nos afrescos, bem como em anéis de ouro, achados em túmulos reais. Relata Bourcier (ibidem): “a dançarina estende os braços horizontalmente, quebra os antebraços na altura dos cotovelos e coloca-os em oposição, um para o alto, o outro para baixo; no primeiro caso, a palma se abre em direção ao céu, no outro, em direção a terra” (idem, p. 21). Esses gestos também foram encontrados entre os dançarinos dionisíacos e depois entre os etruscos. O autor aponta que são gestos que também passaram pela dança religiosa dos *sufis* e que, atualmente, são também usados pelos *dervixes*.

Em Creta, foram realizadas as primeiras danças para honrar o jovem deus Dionísio e foram compostos os primeiros *ditirambos*. Nela, nasceu o primeiro “*choros* trágico e a própria tragédia” (idem, p. 20).

Dionísio representa uma forte corrente entre os gregos. Complementar do deus Apolo – deus da harmonia, do imaginário, mas também da razão e da objetividade –, Dionísio possui a força do irracional, da exaltação ao individualismo, que contrapõe ao racionalismo (idem). Ele possui uma dualidade que pertence a sua natureza: o deus “do despertar primaveril da vegetação e, portanto, como o deus da fertilidade-fecundidade [...]. Por outro lado, é o deus do [...] entusiasmo, da embriaguez (em seu sentido material e espiritual), do transe, do ex-(es)tase” (ibidem).

Pelo seu caráter sagrado e místico, a dança dionisíaca tornou-se cerimônia litúrgica, depois cerimônia civil e ato teatral, até dissolver-se depois em dança de diversão (ibidem). Era uma dança realizada principalmente por mulheres em “êxtase”, “possuídas pela *mania*, a loucura sagrada” (idem, p. 25). Eram chamadas de *mênades*. Elas se entregavam em danças arrebatadas, com movimentos vivos e com “passos corridos ou escorregados, braços estendidos, com maior frequência em oposição, saltos com pernas esticadas ou não, torso, pescoço e cabeça jogados para trás, seu gesto típico” (idem, p. 26).

Aos poucos, o culto de Dionísio tornou-se uma liturgia, de maneira que aconteciam procissões, concurso de *ditirambo*, concursos dramáticos e coros dançados (idem). O *ditirambo* primitivo, como anota Bourcier, consistia em uma roda em torno de um coro de cerca cinquenta pessoas rodando em volta do altar de Dionísio. O chefe do coro, o *exarchôn* fazia invocações com versos improvisados e os dançarinos respondiam por gritos rituais. Era uma cerimônia de sacrifício regada por vinho que levava os participantes ao transe.

Depois, em Corinto, no século VI a.C., o *ditirambo* tornou-se um gênero poético, sendo cantado e dançado ao redor do altar de Dionísio entre *exarchôn* e dançarinos. As invocações e gritos foram substituídos pelo poema que era composto com antecedência. Entretanto, perdeu seu caráter religioso e passou a ser apenas um “concurso coral”.

A tragédia nasce do diálogo com *exarchôn*, “sendo duplicado, triplicado por personagens cujo destino se cantava” (idem, p. 30). E o coro tinha um papel importante na tragédia: ele cantava e dançava na métrica dos versos.

Na comédia, conforme Burcier (2001, p. 31), o coro, formado por vinte e quatro pessoas, era mais livre e interpelava diretamente o público, no momento da *parabase*. A dança na comédia, a *cordax*, caracterizava-se por “ondulações dos quadris, que podiam lembrar a dança do ventre, pelo busto quebrado para frente, por saltos”.

Na sátira, um gênero mais ousado, uma bufonaria em que o coro era mais movimentado que o da comédia transformou-se aos poucos “em farsa, em *commedia dell’arte*” (ibidem). Sua dança chamava-se *sikinis*.



A dança sempre fez parte da educação grega. É base para a formação física e “treino para a reflexão estética e filosófica” (idem, p. 23). Para os gregos, a dança é de essência religiosa, é “divina porque dá alegria” (idem, p. 22). Para Platão, possui características de ordem e ritmo, assim como os deuses possuem. Para Sócrates, a dança forma o cidadão, é “fonte de boa saúde” (ibidem). Para os pitagóricos, a dança “expulsa os maus humores da cabeça” (ibidem). Segundo Bourcier, Anacreonte diz numa canção: “Quando um velho dança, conserva seus cabelos de ancião, mas seu coração é o de um jovem” (ibidem). Portanto, Bourcier (ibidem) ressalta que os gregos não separaram o corpo do espírito, sendo ele, “um meio de conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento, a sabedoria”.<sup>19</sup>

É por esse motivo que artistas como Isadora Duncan, uma das grandes revolucionárias da dança na virada do século XIX para o XX, e Antonin Artaud, que também revolucionou o teatro no segundo quarto do século XX, resgataram o corpo na arte, como um lugar de afetos, onde pulsa o ritmo e a música. Por meio das “forças dionisíacas”, ou seja, do impulso inconsciente, da vontade, do desejo, eles buscaram liberar o impulso da energia vital, para trazer de volta a dança entusiástica para dentro de si e para a arte.

A dialética entre dionisíaco e apolíneo, ritmo e ordem, conteúdo e forma, representa a natureza dupla – e não dicotômica – do ser humano. Fazer arte é conflitar essas forças no tempo-espço.

### **A declamação e sua perpetuação no tempo**



A declamação é um estilo que se propagará por muito tempo na história do teatro. Dando-se um salto de muitos séculos à frente, chega-se à França dos séculos XVII e XVIII, onde ela continuava a ser um estilo forte, determinando a forma de se lidar com a voz e com o texto teatral. Mas também se tornou descontextualizada do lugar de origem, cuja voz precisava ser amplificada por causa das circunstâncias. E agora, mesmo em

---

<sup>19</sup> É importante ressaltar que, apesar desse apontamento feito por Boucier, o qual exalta a não separação do corpo e do espírito pelos gregos, Platão foi o precursor do pensamento dicotômico entre “corpo e espírito”, “corpo, pensamento e emoção” e instaurado depois por Descartes, no século XVII.

palcos e espaços fechados, ela continuava bastante empostada, mantendo rigor técnico para produzir boa sonoridade, boa pronúncia e dicção. O ator francês usava tecnicamente os recursos vocais para expressar estados emocionais que o papel exigia. ASLAN (2005) ressalta que se a elocução na Antiguidade era imponente nessa época tornou-se “empolada”.

Esse estilo era usado no ensino tradicional nos conservatórios da França, cujo objetivo era formar intérpretes do repertório clássico. Era comum o conservatório ser denominado de “Conservatório de Música e Declamação”. As técnicas musicais, especificamente do canto, e a de declamação se misturavam. Técnicas da fala eram boas para o canto e para a pronúncia e técnicas do canto, como a do *vocalise*<sup>20</sup>, eram boas para a fala, desenvolvendo alturas (variações de grave e agudo) e tons, ampliando os registros da voz, tornando-a flexível e sonora. Quer quisesse, quer não, o atuante, para falar bem o repertório clássico, deveria passar pela escola para aprender as técnicas vocais necessárias. Deveria treinar constantemente, pois só assim estaria “garantindo” o seu ofício teatral.

A declamação perpetuou-se por muito tempo na França. Avançou pelos séculos XIX e XX, e tornou-se mais conhecida por “dicção”, quando se dirigia ao teatro. Aslan (2005) destaca que, paralelamente ao ensino tradicional da escola, havia outro teatro realizado fora, nas periferias, com principiantes, que era mais desenvolto, porém bastante permissivo. Devido a papéis rasos, realizados de forma convencional, havia grandes desleixos no tratamento da voz. O ator precisava apenas “dizer o texto e conhecer alguns truques para tirar efeitos” (ibidem, p. 3).

Louis Javet, professor do Conservatório de Paris desde 1934, relatava aos seus alunos a importância da dicção para um ator trágico e um comediante que usavam a voz para declamar. Segundo ele, a dicção

[...] ensina a emitir corretamente as vogais, a distinguir as que levam acentos agudos ou graves, a articular claramente as consoantes, a treinar os músculos faciais concernentes, dominar as dificuldades da língua francesa. As consoantes labiais, linguais, palatais, dentais, guturais, nasais, exigem exercícios distintos (apud ASLAN, 2005, p. 7).

A dicção deixava o ator e o comediante com uma voz bem colocada na máscara facial, lugar em que ela adquire ressonância e brilho. Falava-se na região do “registro médio”, deixando-a bem colocada e harmoniosa. Uma técnica usada bastante (inclusive ainda hoje por profissionais da voz) consiste em colocar o “lápiz entre os dentes”, para adquirir maior

---

<sup>20</sup> Veja definição nota 12.

abertura da mandíbula, abrindo assim espaço interno da boca, e para exercitar a mobilidade da língua, a fim de melhorar a formação dos fonemas.

Octave Lerichomme, que foi locutor na Rádio-Paris, publicou, em 1934, um artigo bem interessante em uma revista francesa de foniatria, no qual declara: “Conhecer foneticamente os elementos que constituem a sílaba dá à palavra a realização viva do que ele representa, porque existe uma afinidade misteriosa entre o pensamento e sua expressão sonora” (apud ASLAN, 2005, p. 8)

As considerações feitas por Octave Lerichomme são bastante pertinentes, na medida em que ressalta a essencialidade material do som com relação à forma e ao sentido. O fonema é forma plástica sonora e vocal, e esta, quando executada com precisão, libera a potência do som impressa pela forma, traduzindo e construindo sentidos. As observações feitas pelo locutor serão sempre de fundamental importância para a arte teatral e para música, em qualquer época, independente de estéticas. Muitos artistas dos séculos XX e XXI retomaram estes princípios com a intenção de “libertar” a sonoridade dos fonemas e das palavras, articuladas ou não ao texto. Eles reconhecerem o som como (des)construtor de sentidos e o exploraram em suas propostas artísticas. Citam-se como por exemplos, o compositor e pedagogo sonoro Murray Schafer, os diretores teatrais Peter Brook, Jerzy Grotowski e, até mesmo Antonin Artaud, que se rebelou contra a própria declamação usada no texto teatral.

Aslan (2005) explica que o professor de dicção não ensinava a representar uma situação, mas a vencer as dificuldades de uma linguagem: “com um metrônomo no cérebro, o professor obrigava a pensar unicamente em cesuras, encadeamentos, hiatos, a marcar a rima, o *e* mudo, o incidente, respirar, a sustentar o final” (ibidem, p. 25).

Em relação a esse apontamento sobre o ensino de dicção, fica claro como a forma tradicional de ensino priorizava a técnica – por sinal, com alto nível de exigência – em detrimento de um processo que considerasse o aluno de forma mais integral. O que se considerava realmente importante era a aquisição de habilidade para poder executar com precisão a linguagem textual. O estudo técnico da linguagem é muito precioso, porque lida com elementos rítmicos, sonoro-musicais para a construção de sentido. Mas, pela maneira como o processo se dava, conforme foi citada detecta-se que o atuante era apenas um instrumento para tal realização, submetendo-se sempre a um ritmo e métrica externos.

A respiração na declamação cumpre um papel muito importante. Louis Jovet afirma que um texto é, antes de qualquer coisa, uma respiração (apud ASLAN, 2005). O autor atribui a importância de um simulacro respiratório feito pelo comediante para igualar-se ao poeta.

Sua intenção é “reencontrar o estado físico no qual o texto foi concebido através da respiração” (ibidem, p.20).

O apontamento feito por Jouvét também é importante porque nas entrelinhas considera-se a respiração como sendo o fator indispensável à arte da voz. O mais interessante é que ele confere à respiração o meio de ação pelo qual o atuante pode encontrar com a poética do autor. A proposta de se reencontrar o estado físico por meio da respiração, mesmo sendo direcionado pelo autor do texto, não pode deixar de considerar que a respiração provoca alterações de estados corporais (físicos-emocionais-mentais) do atuante. Este trabalho requer uma investigação vocal minuciosa das pontuações rítmicas, e dos fluxos sonoros das palavras do texto, para encontrar as intenções do autor. Isso não é um grande desafio para o atuante? Será necessário um precioso empenho corporal-vocal por parte dele e uma boa percepção. Mas será que é possível tornar este processo orgânico, já que neste processo pouco se busca relacionar com o ritmo respiratório do próprio atuante e não orienta este para uma percepção de si mesmo? Segundo Aslan (idem), esse processo acarretava uma interpretação mecânica e artificial.

No processo de aprendizagem do ensino tradicional, o aluno recebia o conhecimento, mas era colocado à parte, ao contrário do ensino, em que o processo de aprendizagem integra o aluno, possibilitando que participe da construção do conhecimento.

### **A tragédia, o melodrama e a declamação**



No cenário francês entre os séculos XVII e XIX até meados do XX, as formas de teatro trágico e melodramático eram as que sobressaíam. Com isto, esses dois gêneros alteraram a forma do atuante trabalhar com a voz. Foi um período marcado por várias contradições, empirismo e tentativas de perpetuação de uma tradição, bem como de uma reação a esta.

A declamação tinha se tornado puro virtuosismo. Com a mecanicidade da fala, percebeu-se que a técnica vocal era necessária, mas de nada valeria sem as lágrimas, que

deveriam surgir naturalmente (ROUBINE, 1990). A emoção era um recurso que “funcionava” no palco e causava grande empatia no público, que reagia também com lágrimas e choro (ibidem).

O ator, com sua presença e técnica vocal, mobilizava-se emocionalmente, fazendo valer com autenticidade o gênero. Os papéis definidos no texto, quase estereotipados, exigiam o domínio técnico da fala. Por exemplo, uma fala grandiloquente de um político necessitava de potência e exigia que se desse mais corpo à voz, enquanto em momentos de ternura e docilidade a voz tornava-se mais melódica e delicada, usando-se, assim, recursos timbrísticos<sup>21</sup> e a musicalidade da fala. A ousadia de vários atores ao deixar o texto mais próximo à interpretação, de forma que pudessem exprimir as emoções dando um toque de personalidade e dramaticidade ao texto, fez com que também fossem quebradas as regras rígidas de elocução. Deslocamentos de vírgulas e novas inflexões surgiam, contrariando a ordem estabelecida no texto. Mas os professores de declamação alertavam seus alunos que o texto trágico não deveria se tornar um texto dramático, cujo estilo fazia sobressair estados emocionais que alteravam as regras da declamação (ibidem).

Então, o que fazer? Roubine (idem, p. 17) aponta que a questão que se colocava era: o ator deveria treinar a voz como um objeto, um instrumento que deve ser trabalhado, para responder às exigências artísticas próprias de um virtuose da declamação, seguindo as regras formais. Ou, ao contrário, ela deveria ser uma resposta a uma realidade humana, reproduzindo “mimeticamente a vida?”.

Diante deste cenário, retomam-se aqui duas questões sobre os princípios técnicos da declamação. Primeira: Mesmo com tantas formas interessantes próprias da fonética e da dicção que possibilitam uma imersão na palavra por meio do aprimoramento da emissão dos fonemas e do canto, que deixa a voz sonora, e que podem despertar estados corporais, por que o ator tornou-se tão mecânico e tão pouco orgânico? Segunda: Como tornar a prática mais orgânica sem perder o trabalho técnico?

Aslan (2005) aponta que o ensino tradicional privilegiou o texto, ensinando tecnicamente como reproduzi-lo com a emoção adequada ao papel, vigiando a respiração, respeitando as marcações, porém o corpo pouco “dizia”. Ele não se comunicava. O ator deslocava-se para frente do palco e declamava seu texto. Quase não se ensinava a produzir os gestos, a experimentar sentimentos e a atuar com o parceiro. Não se ensinava a se perceber, a

---

<sup>21</sup> Relacionado ao parâmetro sonoro timbre.

se ouvir, a trabalhar seu corpo para que pudesse fluir a sua emoção e a sua vocalidade, e, assim, conseguir uma conexão mais orgânica com sua própria voz e com o texto do poeta.

As reações às técnicas vocais tradicionais continuaram se alastrando no tempo, e o teatro contemporâneo as recebeu. Muitas contradições apareceram em decorrência das “falhas” do ensino tradicional. ROUBINE (1990) ressalta que o ator contemporâneo, em reação a uma fala mecânica na qual tinha se tornado o teatro, optou por deixar sua fala muito próxima do cotidiano, tornando-a demasiadamente naturalista. Era uma resposta à técnica vocal árida. A contradição era que agora muito dos atores têm dificuldade em dizer corretamente uma fala.

O que chama atenção é que a voz tornou-se pouco explorada, descuidada, pouco audível e sonora, e a dicção fraca, sem trabalho muscular do aparato vocal, afastando-se, assim, da possibilidade de liberar a potência do som-vocal, permitindo que ela possa integrar-se ao corpo, bem como ser fonte para o desenvolvimento de poéticas.

Novas estéticas foram sendo criadas no decorrer do tempo, e o teatro contemporâneo recebeu todas essas influências de perpetuação da tradição e de reação a ela. Mesmo neste “cenário contraditório”, surgiram grandes mestres da arte de atuar, que trouxeram novas concepções sobre atuação e novas formas de trabalhar a voz, tornando viva novamente a pesquisa da sonoridade vocal. Neste sentido, é realmente curioso perceber como que, mesmo assim, ainda continuam se perpetuando todas essas questões decorrentes do ensino tradicional.

*Nesse momento, interrompo esse panorama, para puxar outros fios da história, pois, a partir de agora, será necessário ampliar o foco da pesquisa. Para a construção da trama, focalizo o corpo, entrelaçando as funções da corporeidade às da vocalidade. Estes fios vão gerar tonalidades e o delineamento da trama.*

## CAPÍTULO 2 –DELSARTE E DALCROZE



*O próximo fio é linha firme no qual se tece o movimento: do pensar, do pulsar, do andar.*

*É corpo. Puxo esse fio.*

*A linha que o corpo tece encontra sua voz que leva o tempo ao espaço do movimento. Mais uma vez repete-se o caminho. A linha firma o ponto.*

*Descobre-se o corpo-matéria. Lugar de voz, de sujeito-pessoa.*

*Perpassam-se os caminhos do ritmo, recebe-se o som e firma-se de novo, sujeito. A linha sente a trama em cada fio tecido. Coração que se sujeita ao movimento deixa ser levado do ponto.*

*Tece-se com cuidado de quem quer ser firmado. No eixo.*

*Molda-se o tempo no espaço do corpo-som.*

*E traça-se o caminho.*



## 2.I FRANÇOIS DELSARTE: UM OLHAR SOBRE O CORPO E AS RELAÇÕES COM A VOCALIDADE



François Delsarte (1811–1871), cantor-ator e precursor do teatro contemporâneo e da dança moderna ocidental, foi um artista e pedagogo que se propôs efetivamente a olhar para o corpo como um lugar de expressão e a descobrir nele relações entre as funções orgânicas, o movimento, o gesto e a voz. Contribuiu também para o ensino da arte da voz na Europa e no mundo ocidental, já que a forma de ensino era até então empírica e duvidosa. Ele foi um artista e pesquisador, que usando a ciência a favor da arte, iluminou o entendimento da produção vocal de forma concreta e também poética, desvendando a voz em sua materialidade sonora.

Delsarte nasceu na França, na cidade de Solesme. Em 1825, aos 14 anos, foi estudar em Paris, no Conservatório de Artes Dramáticas, Música e Ballet. Tornou-se cantor de ópera e um grande declamador da época. Aos 23 anos, teve sua carreira interrompida ao perder a voz, devido ao mau direcionamento técnico em seu estudo vocal. A partir de então, interessou-se pelo estudo da expressão humana e por sua relação com o gesto e a voz, pesquisando intensamente. Tornou-se professor de Declamação, Arte Dramática e Estética Aplicada.

Inúmeros artistas de diversas áreas procuraram Delsarte para apreender seus ensinamentos. Seu pensamento difundiu-se pela Europa e pelos Estados Unidos, influenciando fortemente o ensino da dança, do teatro e da música. Os dois maiores representantes que propagaram os ensinamentos do mestre francês foram Steele Mackaye (1842–1894), ator americano que se tornou seu discípulo e o ajudou a sistematizar seus pensamentos, e Geneviève Sttebins (1857–1926), artista e pedagoga, também americana, que catalogou os ensinamentos de Delsarte em métodos didáticos, publicando-os em livros. Outro importante divulgador foi Ted Shawn (1891– 1972), ator, dançarino e diretor americano que estudou com Steele Mackaye e que publicou também em livro os ensinamentos de Delsarte.

Hoje, o que se tem das pesquisas dele são, efetivamente, as transcrições de seus seguidores relativamente às experiências por eles vividas com o mestre. Portanto, não são textos escritos por Delsarte, mas interpretações dos seus discípulos.

O ambiente daquela época na Europa em que vivia François Delsarte era o da pós-Revolução Industrial. A mentalidade produtiva se fortalecia com o desenvolvimento industrial, e os avanços científicos tornavam o pensamento mais racionalista. A existência de Deus era colocada à prova, e a crença no “divino” era afastada para longe desse cenário.

Embora mergulhado nessa atmosfera da materialidade científica, do pensamento positivista<sup>22</sup>, da objetividade proposta pelas Ciências Naturais e da mecanicidade da produção, Delsarte ainda era um homem crédulo. Foi influenciado por pensamentos filosóficos de Claude-Henri de Saint-Simon (1760–1825)<sup>23</sup> e pelo vasto movimento de esoterismo<sup>24</sup> que emergia na Europa, baseado nos pensamentos metafísicos de Emanuel Swedenborg (1688–1772)<sup>25</sup>, que Eliphas Lévi (1810-1875)<sup>26</sup> retomou em seus estudos ocultos.<sup>27</sup> A partir das influências da Ciência Natural e da Ciência Oculta, Delsarte elabora seu pensamento sobre expressão humana, pautado na correspondência entre o ser humano e o *Cosmos*.

<sup>22</sup> *Positismo* é o “sistema criado por Auguste Comte (1798-1857), e desenvolvido por inúmeros epígonos, que se propõe a ordenar as ciências experimentais, considerando-as o modelo por excelência do conhecimento humano [...]. É caracterizado pelo cientificismo, metodologia quantitativa e hostilidade ao idealismo” (HOUAISS, 2001, p. 2269).

<sup>23</sup> *Claude-Henri de Rouvroy* (1760-1825), filósofo social, foi conde de Saint-Simon. Nasceu em Paris renunciou ao título de conde em nome dos ideais revolucionários. Começou a escrever filosofia social aos 43 anos. O eixo da sua filosofia girava em torno da ideia de *progresso*, em que a história do indivíduo e da humanidade faz parte de uma ascensão contínua em direção a uma crescente complexidade da vida, matriz de bem-estar material e incremento cultural. A força-motriz é o conhecimento científico para tornar possível o domínio do homem sobre a sociedade. Retoma princípios religiosos cristãos perdidos pela Igreja desde o séc.XV, como a fraternidade universal. Segundo ele, com a afirmação do industrialismo, a estrutura teocrática-feudal deveria ser substituída por outro poder espiritual – a dos cientistas e artistas – e outro poder temporal: os industriais, surgindo assim uma nova época orgânica da história (ROVIGHI, 1980, p. 94-95).

<sup>24</sup> A palavra *esoterismo*, segundo o *Glossário Teosófico* de Helena Petrovna Blavatsky, deriva etimologicamente do grego *esoterós* (*esotérico*) que quer dizer “mais íntimo”, oculto, secreto, “escondido”. “Esotérico é aquilo que se oculta da generalidade das pessoas e se revela apenas aos Iniciados, em contraposição a exotérico público ou externo” (1991, p.173-174).

<sup>25</sup> *Emanuel Swedenborg* (1688-1772) nasceu em Estocolmo, na Suécia. Na Universidade de Uppsala, estudou filosofia, matemática, ciência e latim, grego e hebraico. Mais tarde, física, astronomia e outras ciências naturais. Fez várias descobertas originais em várias disciplinas científicas: as funções do córtex cerebral e as glândulas endócrinas, os movimentos respiratórios do tecido cerebral, algumas confirmadas apenas no século XX. Um dos objetivos das suas pesquisas era encontrar uma explicação racional para o funcionamento da alma. Disponível em: <<http://www.theistic-science.org/swedenborg/net.htm>>. Acesso em 28 de abril de 2010.

<sup>26</sup> *Eliphas Lévi* (1810-1875) nasceu na França, em Paris. Estudou línguas, filosofia e teologia. Foi o maior ocultista do século XIX. Escreveu dramas bíblicos e poemas religiosos. Em 1839, conheceu os estudos de Swedenborg e em 1854 começou a estudar Alta Cabala. Em 1855, fundou em Paris a *Revista Filosófica e Religiosa*. Escreveu importantes livros de Ocultismo como *A Chave dos Grandes Mistérios* e *Dogma e Ritual de Alta Magia*. Disponível em: <<http://www.sca.org.br/biografias/Levi.pdf>>. Acesso em 28 de abril de 2010.

<sup>27</sup> Segundo o dicionário HOUAISS (2001, p. 2049), o significado da palavra *oculto* é tudo o que está escondido, que é secreto, que envolve mistério, sobrenatural. A palavra *ocultismo* é a crença na ação ou influência dos poderes sobrenaturais ou supranormais. O conjunto das artes ou ciências ocultas é o estudo desses fenômenos.

Seu pensamento está entre o cientificismo e a religião. Ele se inspirava em filósofos e ocultistas que consideravam perigosa a separação que a ciência positivista fazia entre fé e razão “para a integridade do espírito humano” (SHAWN, 2005, p. 24). Segundo estes, o esoterismo era a prática eficaz de conhecimento cujos métodos de análise e observação possibilitavam um estudo mais integrado dos fenômenos do Universo e do ser humano.

Uma proposta de síntese geral, baseando a fé sobre a observação positiva, sobre a indução através da analogia. Possui três esferas de atividade: o mundo divino da razão, o mundo intelectual do pensamento e o mundo perceptível dos fenômenos. Três manifestações (SHAWN, 2005, p. 24).

Para Delsarte, estas três manifestações revelavam uma estrutura de organização do Universo que correspondia também a uma estrutura da expressão da vida humana. Observou os fenômenos da natureza, constatando a relação entre o microcosmos e o macrocosmos, percebendo a recorrência de uma estrutura trinitária na natureza que é refletida no ser humano. Percebeu que ela se configura em uma ideia de trindade, ou seja, “três formando uma unidade”. Esta ideia fundamentará o pensamento delsartiano e a sua aplicação na arte: “Vida e mente são um e o mesmo que alma; alma e mente são um e o mesmo que vida; vida e alma são um e o mesmo que mente” (STEBBINS, 1977, p. 35). São indissociáveis.

Shawn (2005) aponta que a trindade também se manifesta na natureza dos fenômenos: físico-emocional-mental, vital-espiritual-intelectual e sensível-moral-reflexivo. Ressalta que a trindade está presente na religião, por exemplo, na cristã: Pai-Filho-Espírito Santo; na hindu: Brahma-Shiva-Vishnu; e na estrutura social, homem-mulher-criança. Também nas artes se expressa: “na Música em ritmo, harmonia e melodia, na Dança em coordenação, graça e precisão” (idem, p. 68).

Embasado na ciência e inspirado na sua espiritualidade, Delsarte estudou o corpo humano. Quis conhecer mais profundamente o ser humano. Entre 1830 e 1840, estudou anatomia, dissecando cadáveres, para pesquisar os sistemas internos do corpo. Para ele, o estudo da anatomia funcional fazia-se necessário para se ter conhecimento verdadeiro do ser humano. Conhecendo os mecanismos de funcionamento dos sistemas internos do corpo, ele podia reconhecer externamente as formas de comunicação deste corpo. Mas também estudou o corpo “vivente”, observando-o em ação; e o comportamento humano, observando velhos, jovens e crianças em suas ações no cotidiano. Quis entender as relações expressivas entre as esferas do pensar, do sentir e do fazer, manifestadas organicamente no corpo.

A partir dos pensamentos metafísicos, filosóficos e fisiológicos, aplicou suas descobertas nos estudos da arte, fazendo a correspondência entre a função orgânica e a função espiritual. Em 1890, desenvolveu um “tratado de anatomia artística”, em que recria o princípio que fundamentou seu trabalho sobre a expressão, que ele chamou de “Lei da trindade e da correspondência”. Esta se apresenta para ele como uma lei orgânica, cujo princípio evidencia a estrutura físico-emocional-mental e revela as interconexões entre a forma de estruturação da natureza e a expressão humana: “a mesma função do corpo corresponde a um ato espiritual e a mesma função espiritual corresponde a uma manifestação corporal” (SHAWN, 2005, p. 24). Este princípio orgânico relatado por Delsarte demonstra uma capacidade que o ser humano - considerando-o como ente uno - faz no movimento da vida: ao relacionar-se, manifesta o desejo, a necessidade e a vontade em seus atos.



Para exemplificar a Lei da correspondência, Shawn (ibidem) analisa as formas de escuta, percepção e reação entre mãe e filho ao se relacionarem. Por exemplo: um bom elemento de conexão que a mãe tem com o filho pequeno é sua voz. Ela é rica de elementos emocionais, de intenções e de pensamentos, que geram qualidades sonoras para a voz. Estes elementos expressivos estão impressos na matéria do som vocal como o timbre, o ritmo e a melodia da voz. E a criança, por sua vez, ao ouvi-la, sente primeiramente as sensações físicas das qualidades desta matéria sonoro-vocal antes de entender qualquer significado da palavra em si. Conforme Shawn (ibidem), ela sente as sensações físicas da tonalidade dos sons vocais produzidos pela mãe. É uma comunicação que, antes do verbal, é gestual e sonora. Explica o autor:

O menor gesto, mas também as mais ínfimas variações de tom, de inflexão e de articulação na palavra ou no canto são expressão de qualquer coisa. Cada gesto é precedido de um pensamento, um sentimento, uma emoção, um projeto, uma razão [...] as manifestações exteriores não são nada menos que o resultado de causas interiores (SHAWN, 2005, p. 71).

Aos poucos, a criança começa a reconhecer as intenções afetivas de sua mãe e adquire a capacidade de pensar e de falar para exprimir suas ideias.

Delsarte encontra outra estrutura trinitária de expressão do homem:

excêntrico – normal – concêntrico

Para ele, o homem possui um centro, onde duas forças se deslocam, para fora ou para dentro. Os movimentos que se direcionam para fora são de natureza excêntrica e são vitais: excitação, colerismo explosivo, emoção violenta e agressiva. Os movimentos que se direcionam para dentro são de natureza concêntrica e são os mais refinados, como o pensamento e a meditação. O autor organiza o seguinte esquema como matriz pedagógica (SHAWN, 2005, p.70):

<u>EXCÊNTRICO</u> excêntrico	<u>NORMAL</u> excêntrico	<u>CONCÊNTRICO</u> excêntrico
<u>EXCÊNTRICO</u> normal	<u>NORMAL</u> normal	<u>CONCÊNTRICO</u> normal
<u>EXCÊNTRICO</u> concêntrico	<u>NORMAL</u> concêntrico	<u>CONCÊNTRICO</u> concêntrico

A correspondência entre o movimento exterior (excêntrico) e o interior (concêntrico), e vice-versa, gera organicidade na expressão. Delsarte observou que nesta dinâmica estão contidos os princípios de **expansão-contração**, **tensão-relaxamento**, **respiração** e **equilíbrio**.

Este é um ponto interessante para se pensar no processo da atuação: Como tornar a ação verdadeiramente orgânica quando um processo que é natural passa a ser construído artisticamente? No processo teatral, por exemplo, em que o atuante se coloca nesta situação extranatural, o risco habitual é o de estagnar os movimentos de expansão e contração no

corpo, atropelando o movimento da respiração, desconectando-se do ritmo e causando tensões desnecessárias.

A pesquisa de Delsarte traz luz a esta questão, porque, conhecendo a materialidade do corpo conectado com a dinâmica do movimento, possibilitou a ele desenvolver recursos técnicos para instrumentalizar o atuante em seu fazer artístico. Sua pesquisa favoreceu outras, como a do pedagogo musical Emile Jacque-Dalcroze e do diretor teatral Jerzy Grotowski que em sua fase inicial, resgatou o estudo sobre o movimento concêntrico e o excêntrico, por apresentar minuciosa análise das reações do corpo humano.

Ao estudar o movimento, Delsarte o separou em três ordens: paralelismo, sucessão e oposição (SHAWN, 2005):

a) Paralelismo

Define-se por dois movimentos simultâneos de duas partes do corpo na mesma direção.

b) Sucessão

Define-se por um tipo de movimento que circula pelo corpo inteiro e que se propaga em cada músculo e articulação. As sucessões são fluidas como ondas e constituem “uma ordem de movimento mais precioso para a expressão da emoção” (ibidem, p. 77).

Pode-se associar a sucessão ao movimento da respiração. O ato respiratório é realizado por um movimento, ou seja, por um fluxo aéreo contínuo regulado pelo movimento rítmico da inspiração e expiração. Aqui, tem-se um ponto em comum com o movimento da voz: o fluxo da voz é como o movimento de uma onda, que recolhe e expande pela respiração. A sonoridade-vocal é embalada pelo ritmo da respiração.

c) Oposição

Ocorre quando duas forças se deslocam em sentidos opostos. Elas estão relacionadas com o aspecto físico e o emocional. É como uma criança que aprende a andar: ela exerce uma força contra a gravidade para se manter de pé, geralmente, combinada com o movimento de sucessão, atendendo aos graus de intencionalidade. A lei do equilíbrio decorre das forças de oposição.

O princípio da oposição é importante para a produção vocal e a qualidade do som vocal. Ele é uma resultante das forças provocadas pelo movimento muscular da respiração:

O músculo diafragmático, que se situa no contorno do tórax, separando-o do abdômen, durante a inspiração, é empurrado para baixo, tencionando os órgãos e as vísceras do abdômen, criando uma oposição ao tórax. Dessa forma, amplia-se o movimento do pulmão e abre espaço no abdômen (SOUCHARD, 1987). No processo da vocalização, o diafragma continua abaixado, criando uma sustentação para a saída do fluxo de ar, que será projetado para fora. A laringe é abaixada, ampliando seu diâmetro para a saída da voz. A oposição é também uma resultante do movimento das pregas vocais, que abrem e fecham (adução e abdução); e do movimento muscular da faringe, que, a partir de contrações, obedecendo à intencionalidade, molda e amplia a cavidade faríngea (LE HUCHE, 2001).



Os princípios de sucessão e de oposição se complementam no movimento e favorecem a qualidade sonoro-vocal. Estes geram fluidez, sustentação e equilíbrio. Os espaços moldados tornam-se acústicos e ampliam a ressonância vocal.

Delsarte, em seu tratado de “anatomia artística”, dividiu o corpo em três zonas, havendo duas versões em seu estudo (SHAWN 2005, p. 72).

Primeira versão:

- Cabeça: zona concêntrica, mental, intelectual
- Torso (ou tronco): zona normal, emocional, moral, espiritual.
- Membros: zona excêntrica, vital, física.

Segunda versão (evolução da primeira):

- Cabeça: zona concêntrica, mental, intelectual
- Parte superior do torso: normal, emocional, moral, espiritual
- Parte inferior do torso: zona excêntrica, vital, física.

Delsarte aponta que no torso existem duas condições especiais de atitude (STEBBINS, 1877, p. 122):

- A atitude condicional, que é produzida por uma condição física do próprio torso. Ela pode ser de expansão, que indica os diferentes níveis de excitação e veemência; de contração, indicando diferentes níveis de timidez, esforço e sofrimento; e de relaxamento, indicando diferentes níveis de indolência, intoxicação, prostração ou insensibilidade.
- A atitude relativa, relacionando o torso com a natureza do objeto ou imagem mental. Há três formas de expressão com diferentes movimentos:
  - a) Posição
  - b) Atitude
  - c) Inflexão

A partir de todo este estudo, Delsarte construiu nove atitudes de cabeça e nove posições de pé e pernas, com inúmeras variações. São muitas as possibilidades de combinação abrangendo todas as movimentações do corpo, os tipos de movimento, a direção no espaço e as interações entre eles.



Embora Delsarte tenha conseguido fazer um esquema de posições e de atitudes que possibilitam diversas combinações, como garantir organicidade no movimento? Vale ressaltar a importância de se atentar para os princípios que, segundo ele, regem a organicidade da expressão, para a realização desse tipo de exercício. Por exemplo, a do movimento de sucessão, que possibilita ligar uma atitude a outra, gerando a corrente fluida e viva de movimentos, evitando, assim, reproduções de posturas estanques e desconectadas.<sup>28</sup> A importância deste exercício situa-se na possibilidade de reconstruir o percurso vivo do movimento tendo consciência do ponto de partida e de chegada deste e de vivenciar o estado de prontidão e a qualidade de tónus da postura.

Nesse percurso, é possível construir poéticas também para a sonoridade vocal, seja pela palavra ou pelo canto. Nas posturas, estão impressas atitudes que, se percebidos o estado de prontidão e a qualidade de tónus, seguindo a regra dos princípios de sucessão e oposição, é possível encontrar o fluxo correspondente da sonoridade vocal e, assim, entregar-se ao impulso criativo para criar o movimento da vocalidade.

Para melhor investigar a conexão orgânica *corpo-voz-som*, é concludente retomar, na pesquisa de Delsarte, o estudo sobre o espaço do torso, pois, devido, principalmente, à dinâmica da respiração e à mobilidade, o torso torna-se um espaço primordial para a integração destas instâncias.

Na segunda versão da sua “anatomia artística”, o torso (ou tronco) é destacado por Delsarte como o centro do corpo, o espaço do coração e da respiração, do fluxo da emoção e da expressão. É onde se localizam o diafragma, os pulmões e o coração. É o espaço em que se alojam os órgãos sexuais. É onde se tem o sustento do corpo inteiro, com apoio na coluna vertebral, que liga a região da bacia à cabeça, desde o sacro até o pescoço. É o espaço dos órgãos vocais.

Segundo ele, a parte superior do torso, no peito, onde está o pulmão – lugar da respiração –, é a zona da consciência e da espiritualidade. O esterno (osso cartilaginoso que está no centro das costelas), onde está o coração – além de ser também lugar da respiração –, é a zona da emoção.<sup>29</sup> A parte inferior, região do abdômen, onde se situam os órgãos e as vísceras – lugar dos apetites, das necessidades vitais –, é a zona vital-física.

---

<sup>28</sup> Esta consideração não abarca qualquer juízo de concepção estética. Interessa aqui ressaltar a importância de o atuante aprender a realizar com consciência a ligação fluida do movimento entre uma postura e outra.

<sup>29</sup> Vale ressaltar a importância do movimento do **osso esterno** para fora e para dentro, para o **fluxo** da respiração e liberação energética das emoções.

O torso é um centro de referência para o movimento. Segundo Stebbins (1877), as zonas do torso são o ponto de partida e chegada dos movimentos. Por isso, é um lugar de eixo e equilíbrio. Percebe-se, entretanto, que, para conseguir conexão entre os processos vitais-emocionais-mentais e a fluência dos movimentos, o atuante deve dar foco no espaço do torso.

Delsarte, ao evidenciar as interconexões orgânicas que acontecem no espaço do torso, em seu tratado de anatomia direcionada às funções artísticas, ao longo do tempo, provocou mudanças significativas na atuação do artista cênico. Sua descoberta foi tão importante na arte que influenciou artistas, provocando a criação de novas concepções de expressões na dança<sup>30</sup> e no teatro.

O autor aplica a lei da correspondência para relacionar o movimento da respiração com o estado de ânimo e com a produção vocal. Shawn (2005) ressalta que a respiração possui grande valor expressivo, porque conduz pensamentos e emoções. No movimento da respiração, diferentes qualidades de tempo são realizadas. Tais qualidades, que podem ser profundas ou superficiais, regulares ou irregulares, a partir das alternâncias rítmicas entre a inspiração e expiração, causam profundas modificações nos estados de ânimo e na atitude.

Vale lembrar aqui as considerações feitas também pelo professor de declamação Louis Jovet sobre a relação entre a respiração e estados físicos<sup>31</sup>, com o objetivo de trabalhar tecnicamente com o texto. Entretanto, a diferença é que Delsarte ampliou sua pesquisa para o atuante, em prol de sua expressão e saúde.

No trabalho sobre a expressão vocal, a respiração é condição essencial para o desenvolvimento das qualidades sonoro-vocais. Delsarte também a explorou tecnicamente para potencializar o estudo do cantor e do declamador. Ressaltou que para estes ofícios somente a respiração natural não é eficaz, pois é rapidamente exaurida, tornando-a cansativa e sofrida para o cantor e o declamador, como também para quem os ouvem. Para ele, a respiração artificial é necessária para facilitar e refrescar a voz. Por meio da respiração natural, segundo ele, a inspiração ativa a zona vital do torso, o abdômen. A partir dela, realiza-se a respiração diafragmática, que irá lançar para fora “a zona moral” (o espaço do coração) na inspiração. Faz uma ressalva que se deve tomar cuidado com a respiração clavicular, por meio da qual se ativa o peito – “a zona mental”. Esta forma de respiração causa um estado alterado, a histeria, que, segundo ele, funciona somente para alguns casos de situação dramática (STEBINS, 1877).

---

<sup>30</sup> A dançarina Isadora Duncan, por exemplo, em sua dança, liberou o tronco, trazendo-o flexibilidade e centrando nele, o impulso para os movimentos orgânicos.

<sup>31</sup> Para mais informações, vide **1.1**.

Delsarte também fez outros apontamentos muito importantes sobre o estudo da voz: com base na anatomia, analisou fisiologicamente a produção vocal. Torna-se necessário conhecer as funções dos órgãos que participam da produção vocal, como os pulmões, a laringe e o conjunto formado pela faringe, nariz e cavidade bucal. Os pulmões levam o ar para a laringe, que é o agente vibrador. A vibração aérea projeta-se na faringe, no nariz e na cavidade bucal, que são os agentes reverberadores e ressoadores do som.

Neste processo, é nítido o movimento de oposição. O som precisa de espaço para ressoar. É interessante perceber como a constituição anatômica dos órgãos fonadores é absolutamente favorável à projeção e à ressonância do som. Obviamente, a conformação anatômica destes órgãos varia de pessoa para pessoa. Eles necessitam de estímulo por meio de exercício muscular para adquirirem vitalidade e flexibilidade. Por isso, o tónus exerce uma função primordial para sustentar a sonoridade da voz. A partir da intenção do atuante, aliada à sua sensação e percepção pode-se adquirir o tónus adequado para abrir espaço nas cavidades laríngea, faríngea e bucal, e fazer o som ocupar este espaço acústico.

No processo da fonação e entoação, Delsarte compara o ataque direto da glote<sup>32</sup> a “pérolas unidas por um fio invisível”. O movimento da glote é elástico e varia conforme o tom<sup>33</sup> e a intensidade de tónus. É necessário ter cuidado, para evitar pressioná-la demais. Explica o autor:

Todo o efeito de intensidade é produzido por uma profunda inspiração e expulsão, e finalmente pelo escapamento elástico e o ‘click’ articular da glote. A pressão glótica pode ser produzida por uma explosão (STEBBINS, 1877, p. 189).

Percebe-se o princípio de sucessão e oposição na emissão vocal pela interação entre o movimento da respiração e o movimento sutil da glote. Na emissão da voz, acontece uma preparação instantânea na inspiração (contraimpulso) seguida do movimento de impulso, para expulsar o fluxo sonoro na expiração. Com base no grau de intencionalidade do atuante, serão provocadas variações de tensões musculares (tónus) dos músculos respiratórios, e que alterará deste modo a intensidade sonora. Aqui, é nítido o princípio de sucessão. Este processo gera também forças opostas de movimentos no momento em que se dá o apoio muscular para a

---

<sup>32</sup> Na definição da anatomia, glote é a “abertura triangular na parte mais estreita da laringe, circunscrita pelas duas pregas vocais inferiores, com cerca de 16mm de comprimento e abertura máxima de cerca de 12mm” (HOUAISS, 2001, p. 1459).

<sup>33</sup> Tom neste caso refere-se a “altura dos sons emitidos, pela voz humana ou por instrumentos, e determinados em relação a um ponto de referência” (HOUAISS, 2001, p. 2731). Altura significando plano de som: graves e agudos.

expulsão do ar. Neste instante, sob o impulso do fluxo aéreo, acontece outra oposição, feita pelo movimento da glote, por meio do movimento rítmico de adução (abertura) e abdução (e fechamento). Esta ação permite que se produza a voz, intercalada pelo som e pelo silêncio percorrendo um movimento sonoro contínuo e interrompido, que, por sua vez, é também um movimento oposto.

Esse estudo prático foi extremamente importante para que o declamador e o cantor conseguissem produzir as qualidades do som em sua voz, conectando-se à percepção do seu corpo.

Delsarte deu uma grande importância ao som em seu trabalho, percebendo-o percebeu como fonte de qualidades musicais. Em verdade, reconhecer o som como potencia musical e trabalhá-lo artesanalmente é uma qualidade advinda da tradição da declamação<sup>34</sup> e, obviamente, da música.

Apoiado em um estudo minucioso dos fonemas, ele buscou extrair deles o efeito sonoro necessário para a expressão da palavra e do texto. Ele considerou a importância da qualidade de ressonância sonora, e por isto encaminhou o estudo vocal e da fonética para a entoação<sup>35</sup>: indicou trabalhar sobre uma única nota, Mi bemol (Mi  $\flat$ ), na região central, buscando o desenvolvimento da sonoridade. Segundo ele, a consoante inicial da palavra pode ser preparada da mesma maneira como se prepara para atacar o tom: “a preparação para o tom<sup>36</sup>, que consiste em respiração profunda, abaixamento da laringe e canalização da língua” (DELSARTE apud STEBBINS, 1877, p. 196).

Neste estudo, segundo o autor, é importante que se atente para a atitude inicial que se deve ter antes de emitir o som. Neste sentido, levanta uma questão de real importância sobre a qual outros mestres do teatro contemporâneo irão debruçar-se mais tarde: a preparação para a ação, concentrando a energia e a atenção. Ele chama a atenção para a atitude que o artista deve ter, porque esta faz efetivar e qualificar substancialmente a expressão.

Na preparação, os sentidos estão concentrados. Delsarte compara essa concentração com a de um arqueiro que se prepara “para lançar uma flecha, de um corredor que se prepara para saltar um buraco” (idem, p. 190). É uma escuta emergente em uma pausa viva, cujos músculos e nervos se colocam em prontidão; é o impulso entre a inspiração e expiração; é a capacidade de ativar a mente para conseguir “alcançar o alvo”. Tudo isso em instantes de tempo.

---

<sup>34</sup> Para mais informações vide item 1.1.

<sup>35</sup> Ato de entoar, cantar mantendo a referência de tons.

<sup>36</sup> Vide nota 32.

No estudo de declamação e dicção da língua francesa, que era a sua de origem, Delsarte novamente utiliza a Lei da correspondência para analisar as relações entre as variações sonoras dos fonemas e os estados de ânimo. Para ele, existem três pontos de reverberação do som no aparelho vocal:

- O físico na faringe
- O moral e normal no véu palatino
- O mental atrás dos dentes superiores

O autor ressalta que as sonoridades das vogais começam a se formar a partir da abertura da faringe e da boca. Ele compara as aberturas das vogais, que podem ser tanto normais quanto excêntricas ou concêntricas. Essas características é que geram as qualidades de tons. Segundo ele, a vogal a é normal e favorece a abertura do som á, tornando-a excêntrica; e o acento grave à favorece o fechamento do som, tornando-a concêntrica. Conforme o idioma, surgirão outras variações sonoras de vogais excêntricas, normais ou concêntricas. A sonoridade normal da vogal (*a*) é naturalmente direcionada para o véu palatino; da vogal excêntrica (*á*), para a faringe; e da vogal concêntrica e mental (*à*), para trás dos dentes.

Delsarte indica que se deve trabalhar com as vogais normais sobre o tom de Mi<sup>b</sup> (mi bemol) até adquirir colorido tonal<sup>37</sup> e, em seguida, incluir as consoantes *l*, *m*, *p*, formando pares com as vogais. Uma vez conquistado isso, deve-se trabalhar em escalas cromáticas<sup>38</sup>, fazendo várias combinações entre os sons das vogais excêntricas, normais e concêntricas. Segundo ele, as vogais excêntricas dão a qualidade física do tom e as concêntricas, a qualidade mental. Uma vez firmados e reconhecidos os tons moral, mental e físico, as vogais poderão ser amalgamadas, formando uma qualidade normal (STEBBINS, 1877).

Stebbins (idem, p. 192) dá exemplos de algumas características de vozes:

- Um vendedor de rua, que, para chamar a atenção dos transeuntes para suas mercadorias, usa uma emissão vocal que reverbera a qualidade físico-

<sup>37</sup> “Propriedade característica de um tom; cor, matiz” (HOUAISS, 200, p. 2733).

<sup>38</sup> Escala cromática é a escala musical formada por semitons. Por exemplo: Dó, Dó#, Ré, Ré# etc. O intervalo entre a nota Dó e Dó#, por exemplo, constitui um semitom.

sonora, deixando sua voz mais para fora, gerando uma sonoridade mais nasalada.

- Quando se está sob a influência física da emoção, as vozes também se expressarão em conformidade com ela.

Segundo Stebbins (idem), estes são tipos de vozes usados de vez em quando na expressão dramática. Ele aponta que, se usados com frequência, podem trazer rouquidão.

A voz mental, segundo Stabbins sugere uma qualidade fria, dura e “científica” dos fatos.

Delsarte faz considerações sobre a relação entre voz, gesto e palavra: a atitude condicional do gesto das mãos é um o ato reflexo, uma reação motora que antecipa um pensamento. É por isso que ao falar se tem a reação espontânea das mãos. Segundo ele, esta ação favorece a atitude vocal e interfere na sonoridade da voz. Assim também acontece com as reações do rosto, que são expressões provocadas pela emoção. Essa manifestação física ajuda a dar variações de nuances para a voz, por exemplo, qualidades de timbre brilhante, metálico ou aveludado, que, segundo ele, denotam as emoções do atuante (ibidem).

Delsarte também chama a atenção para a inflexão no gesto e na voz. Segundo ele, a inflexão é um movimento intencionado pela emoção e pelo pensamento. Se não fosse ela, a voz se tornaria monótona, pois é ela que dá as qualidades da emoção e do pensamento à voz. A inflexão contém os movimentos excêntrico, normal e concêntrico, que indicam as gradações de intenções que fazem modular a voz. Estes movimentos desenharam a vocalidade por um fluxo sonoro contínuo, que “passeia” entre os graves e agudos, criando uma “linha melódica”, que perpassa as palavras. Neste sentido, Stebbins ressalta:

Analisando o organismo, Delsarte declarou que a inflexão da voz é a linguagem da natureza sensível, ou da vida física; o gesto, a linguagem da emoção ou da alma; a articulação, a linguagem da razão[...]. O primeiro ele chamou vocal; o segundo dinâmica; o terceiro, bucal (idem, p.36).

É interessante perceber que a pesquisa de Delsarte, ao mesmo tempo em que proporciona a abertura do foco para se perceber o atuante mais integralmente, não perde de vista a funcionalidade do ofício da declamação. Percebe-se um excesso de formalismo – que é característica desse estilo no trabalho com o *corpo-voz*.

Delsarte foi um revolucionário em sua época. Suas propostas apontaram para uma pedagogia que, diferentemente da pedagogia do ensino tradicional, que focava no “o que fazer”, evidencia a importância do “como fazer”. Isso altera muito o processo de ensino-aprendizagem e, por este motivo, contribui muito para a construção de uma nova pedagogia na arte. O pensamento, a experimentação de sentimentos e ideias, a percepção, a escuta e a conexão do corpo com a respiração, com a emoção e com a vocalidade começam, enfim, a ser relacionados.



<sup>39</sup> A partir deste estudo sobre a pesquisa de Delsarte, destacam-se alguns pontos que fundamentam a conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação para ele<sup>40</sup>:

1. A estrutura trinitária corpo-mente-espírito é inerente ao homem. Assim, corpo, mente e espírito são indissociáveis. Estes são regidos por uma lei orgânica segundo a qual todas estas instâncias se correlacionam e interagem.
2. A ação é manifestação viva do pensamento, da emoção e do desejo. A vocalidade expressa os estados interiores e estes imprimem qualidades ao som vocal.
3. Existem princípios que regem o movimento, como tensão-relaxamento, respiração e equilíbrio. Estes são princípios vitais para o *corpo-voz*. Quando a dinâmica do *corpo-voz* pulsa em harmonia com estes princípios, o movimento se tornará expressivo e orgânico.
4. A respiração constitui por sua própria natureza o mecanismo vital no corpo. Pela respiração se amalgama o *corpo-voz-som*.
5. A conexão orgânica *corpo-voz-som* está calcada nos princípios de **sucessão** e **oposição**. Em atuação, para Delsarte, torna-se necessário ter conhecimento destas forças no corpo do atuante.

---

<sup>39</sup> FIG.2.1- François Delsarte.

<sup>40</sup> Vale ressaltar que estes apontamentos são interpretações da autora desta dissertação.

6. Os movimentos **concêntricos** (para dentro) e **excêntricos** (para fora) são movimentos orgânicos. É necessário que o corpo esteja com mobilidade para liberar a espontaneidade destes movimentos.
7. O **torso** é um espaço que deve ser considerado no trabalho de conexão *corpo-voz-som*, pois é onde se integram os **processos vitais**, a **emoção**, o **pensamento** e o **espírito**. É onde se produzem os movimentos concêntricos e excêntricos.
8. A importância da **atitude inicial** para o movimento corporal-vocal e sonoro. “Sentidos concentrados”.
9. Relação entre a **intenção**, **respiração** e **tônus muscular** para a **fluência** do som e a **conexão** do *corpo-voz*.
10. O som como fonte de qualidades musicais e a importância de lapidar a sonoridade, buscando sua ressonância.
11. Escutar através das sensações físicas e suas correspondências entre a emoção e o pensamento.
12. Aprender a perceber os espaços anatômicos do corpo físico, e as relações entre a fisiologia, o som e a vocalidade.





41

## ENTRETO 1

Os princípios elencados por Delsarte em seu estudo sobre a expressão embasaram as artes plásticas, a música instrumental ou vocal, a arte dramática e a oratória. Seus ensinamentos orientaram de forma concreta o fazer do artista, por meio de parâmetros construídos e aplicados. Embora nas escolas de arte no fim do século XIX ainda mantivessem práticas contraditórias e fragmentadas, seus ensinamentos reverberaram em vários artistas, como o músico e pedagogo musical Emile Jaques-Dalcroze, que buscavam revolucionar o pensamento e a prática artística.

Na Europa, especificamente na França, Inglaterra e Alemanha, após um período de crescente industrialização, grandes transformações aconteceram na sociedade, como as de comportamentos, em decorrência da adequação do homem à grande mecanicidade do trabalho. Embora essa época tenha trazido o impulso para o desenvolvimento da tecnologia –

---

<sup>41</sup> FIG. 2.2 – François Delsarte.

que contribuiu para o avanço do pensamento materialista e para o surgimento de várias áreas de conhecimento científico, alterando de vez a estrutura da sociedade e das classes sociais –, trouxe também uma segmentação do homem e a desestruturação de sua identidade.

Surge o movimento higienista, que tinha por objetivo cuidar da população, zelando pelas condições higiênicas e reabilitando e reorganizando esse homem “perdido de si”. Reagindo à crescente aceleração do pensamento mecanicista e industrial, vários tipos de ginásticas apareceram como forma de manter saudável o corpo físico e mental. Eram reflexo de uma nova mentalidade. Geneviève Sttebins (1857-1926), discípula de Delsarte, por exemplo, difundiu a ginástica harmônica, desenvolvida sob os ensinamentos do mestre, focando na relação entre o gesto e o movimento. A busca pela saúde física-mental-espiritual se tornou um importante campo de investigações para artistas, psicólogos e educadores.

A transição do século XIX para o século XX foi bastante conturbada, refletindo um cenário diversificado e conflituoso ao mesmo tempo, em decorrência da tentativa de unir razão e emoção. Sobre o tempo, que fora marcado pela objetividade do positivismo, agora pairava uma atmosfera subjetiva do romantismo. Fonterrada (2005) ressalta que os aspectos subjetivos escapavam-se do controle do rigor científico:

[...] se a razão pode dar conta dos aspectos quantitativos e mensuráveis das coisas ante os aspectos qualitativos e subjetivos (emoção, expressão lírica, valores), não é capaz de estabelecer critérios com a mesma segurança, o que acaba de gerar conflitos entre as partes (ibidem, p. 69).

Novas pesquisas artísticas e novas áreas do conhecimento surgiam calcadas no rigor científico, mas também em oposição a este. Em 1879, na Alemanha, foi criado o primeiro laboratório experimental de psicologia por Wilhelm Wundt (1832-1920), no qual foram pesquisados os sentimentos, a vontade e a emoção, registrando-se as alterações físicas como as variações de respiração e pulsação. Wundt já havia publicado, em 1858, estudos sobre psicofísica, sensação e percepção, e, em 1873-74, sobre os primeiros fundamentos de psicologia. O estudo da psicofísica alastrou-se pelos Estados Unidos e Europa, influenciando muitos biólogos e médicos como Edouard Claparède (1873-1940), que criou, em Genebra, uma escola, em 1912, interessado na pesquisa psicológica e educativa, acompanhado por Henri Wallon (1879-1962) e Jean Piaget (1896 -1980). Segundo Claparède, a escola devia ser sempre mantida por uma necessidade: era preciso rever os métodos de ensino tradicional, que “excluem qualquer participação motivada pelo interesse da criança, ligado diretamente às suas

necessidades” (CAMBI, 1999, p. 529). Influenciou também artistas e pedagogos, destacando aqui Emile Jaques-Dalcroze.

A ciência penetrou também no campo musical. Fonterrada (2005) ressalta que nessa época ampliaram-se os recursos dos instrumentos musicais, graças ao aperfeiçoamento técnico de sua construção, que permitiu “um melhor controle da afinação” (idem, p. 68). Dessa forma, possibilitou aumentar os recursos timbrísticos, a ampliação da sonoridade e as possibilidades técnicas (ibidem). Tal melhoria dos instrumentos musicais permitiu ao músico desta época dar novas formas de interpretação favorecendo, assim, sua expressão pessoal.

Fonterrada (2005) aponta que surgiram importantes pesquisas em relação ao fenômeno sonoro e às sensações acústicas, como as pesquisas de Herman von Helmholtz, Carl Stumpf e Hugo Riemann. Helmholtz (1821-1894) foi um dos mais importantes físicos. Fundamentado no positivismo, estudou os fenômenos sonoros e a natureza dos sons harmônicos e buscou conhecer, a partir do estudo da anatomia, de que maneira o ouvido apreende o fenômeno sonoro. Ele analisa a sensação como

[...] o resultado da propagação mecânica, de um estímulo externo ao interior do organismo, que também é de natureza mecânica [...] é o resultado da simples estimulação nervosa registrada mecanicamente, enquanto a segunda consistiria na representação do mundo externo da psique (FONTERRADA, 2005, p. 73).

Este autor investigou também os princípios da construção musical no tempo e no espaço. Conforme aponta Fonterrada (2005), o mundo sonoro para Helmholtz não se apresenta como estrutura que se organiza pela percepção. A autora enfatiza que nos estudos do físico há uma abertura para o fenômeno psíquico, que este “participa ativamente do fenômeno sonoro, interligando a fisiologia e a psicologia” (ibidem, p. 75). As atividades psíquicas interferem na percepção sensorial.

Carl Stumpf (1848-1936) dedicou-se à psicologia do som. Ele criticou as posições de Helmholtz, sobre as relações do homem com o som. Para ele, ao contrário de Helmholtz que pensava ser a interpretação um processo de audição mecânico, a interpretação partia de uma solicitação interior: a intencionalidade. Para ele, isso a distanciava dos fenômenos físicos. Segundo Fonterrada (idem, p. 76), “a análise da sensação sonora não é produto da reflexão nem de procedimento experimental, mas da faculdade de distinguir os diversos elementos contidos na percepção dos sons”. Aponta a autora que para Stumpf a sensação depende da experiência do sujeito. Logo, os eventos sonoros seriam “remetidos à experiência do sujeito” (ibidem).

Cabe aqui ressaltar, que Jaques-Dalcroze desenvolveu o trabalho sobre a “audição interior” – a escuta consciente – partindo da premissa que o desenvolvimento da percepção e da musicalidade acontece por meio da experiência pessoal das sensações sonoras. Ao mesmo tempo, estas sensações estão diretamente relacionadas à estimulação nervosa. Este assunto será discutido no próximo capítulo.

Os estudos de Riemann (1849-1919) retomam a pesquisa de Helmholtz contrapondo-se ao seu pensamento em relação à escuta musical: para ele não é “somente uma reação passiva à ação oscilatória do órgão auditivo, mas uma atividade altamente complexa das funções lógicas do espírito” (idem, p. 77). Para Riemann, não é a acústica nem a fisiologia ou a psicologia do som, mas somente a teoria da representação sonora que pode dar a chave da essência mais profunda da música. A autora aponta que Riemann apresenta um pensamento dualista, porque considera a representação do som como “uma atividade espiritual, e não como uma resposta passiva e mecânica a um estímulo externo” (idem, p. 79). Para ele, o ouvido musical respeita as leis da lógica própria da música, e não simplesmente as leis do som como realidade física (idem, p. 81).

Vale trazer aqui algumas informações no campo da pedagogia, já que nesta dissertação revisitam-se as práticas pedagógicas desenvolvidas por artistas pedagogos selecionados para esta pesquisa, como é o caso de Jaques-Dalcroze – que será o foco do próximo item –, educador musical que trabalhou com crianças e mais tarde com adultos, e que foi bastante influenciado pelas correntes pedagógicas do ensino. Além disso, é relevante levantar alguns princípios para refletir sobre o processo de ensino-aprendizagem no ensino de arte.

No campo da pedagogia, aconteceram também muitas transformações. Conforme Franco Cambi (1999, p. 381), na contemporaneidade<sup>42</sup> a educação “reelabora um novo modelo teórico, que integra ciência e filosofia, experimentação e reflexão crítica, num jogo complexo e sutil”.

A nova pedagogia sofreu radicalmente as influências de Rousseau (1712-1778), que colocou no centro da ação o próprio sujeito. A pedagogia tornou-se atenta cada vez mais à infância. Cambi (ibidem) enfatiza que uma das premissas de Rousseau é que a pedagogia deve ocorrer de modo natural, centrando-se nas necessidades mais essenciais da criança (categoria que estava sendo inventada para distingui-la do adulto), “ao respeito pelos seus ritmos de crescimento e à valorização das características específicas da idade infantil” (ibidem, p. 346).

---

<sup>42</sup> Franco Cambi marca a época contemporânea a partir da Revolução Francesa como “a época das revoluções: desde 1789 até 1848, depois até 1917 e até pós-guerra de 1945” (CAMBI, 1999, p. 378). É importante anotar que na arte a época contemporânea começa na segunda metade do século XX.

O autor ainda aponta que “natural” para Rousseau é aquilo que se opõe ao social, como valorização das necessidades espontâneas das crianças e dos processos livres de crescimento. O naturalismo educativo de Rousseau influenciou toda arte. Nas palavras do autor,

[...] o naturalismo tornou-se um mito cultural com o romantismo e o seu apelo à experiência originária (sentimental e pré-social) e daí ramificando-se para a arte e a literatura, chegando até o cinema, atingindo a poesia e o romance, expressões artísticas e teorias estéticas, além de elaborações psicológicas e sociológicas [...]. Mas no século XX, foram sobretudo a pedagogia e a psicanálise que afirmaram a generalidade/centralidade desse mito (idem, p. 392).

Uma das características de ensino para Rousseau é o elo entre motivação e aprendizagem. Ressalta-se aqui, que a pedagogia musical de Dalcroze, esse elo será bastante valorizado.

Pestalozzi (1746-1827) foi um dos herdeiros do pensamento romântico de Rousseau e seus princípios fundamentais do seu ensino são “o método intuitivo e o ensino mútuo” (CAMBI, 1999, p. 417) e sua premissa é “o homem é bom e deve ser apenas assistido no seu desenvolvimento, de modo a liberar todas as suas capacidades morais e intelectuais” (ibidem, p. 419). Ele foi um dos precursores da pedagogia experimental.

Em seguida, Fröebel (1782-1852), seguidor de Rousseau e Pestalozzi. Sua pedagogia focou-se na primeira infância – o “coração do método fröbeliano” (idem, p. 425) – difundido na práxis escolar do século XIX. A concepção da infância para Fröebel, parte da semelhança do ser humano com a natureza, que é “obra divina e boa”. A educação deve permitir desenvolver na criança esse sentimento divino pela natureza e pela vida em comunicação profunda, e constituir “uma harmonia entre o eu e o mundo” (idem, p. 426). Torna-se necessário reforçar a capacidade criativa da criança, desenvolver sua vontade por meio do sentimento e da arte (com cores, ritmos, sons, figuras etc.). O método fröebeliano evidencia a importância do jogo, do canto e “da atividade lúdico-estética como central na organização do trabalho dos jardins” (ibidem).

A pedagogia de Pestalozzi e Fröebel, que valoriza o ensino afetivo, cujos princípios básicos são o desenvolvimento da vontade, da unidade e da harmonia, influenciaram a pedagogia musical de Emile Jaques-Dalcroze.

O século XX carregou aspectos da educação e da pedagogia do século XIX e que estes estão relacionados a vertentes mais técnicas ou mais filosóficas da pedagogia oitocentista. Destacam-se aqui duas questões (idem):

- a) A reflexão em torno da reformulação do modelo de formação humana e cultural, “sobretudo visando à harmonia do sujeito, à sua liberdade-equilíbrio interior, à sua riqueza de formas (isto é, de experiências espirituais)” (ibidem, p. 412). Esta reflexão atravessa todo o século, especialmente na pedagogia alemã.
- b) “Atenção prestada à função educativa da arte, iniciada por Schiller e pelos românticos e retomada nos sistemas filosóficos de Schelling ou de Schopenhauer ou na práxis educativa de Fröbel ou de Richter, mas que continua a atuar em todo o século [...]” (ibidem).

Outros pensadores marcam novas direções, como Marx, Freud e Nietzsche, os quais exercerão profundas influências na produção artística do final do séc. XIX.

Todos esses movimentos influenciaram não apenas as práticas e os métodos de ensino de arte, como também novos artistas e pedagogos, que entram em cena trazendo grandes contribuições.

## 2.2 EMILE JACQUES-DALCROZE: TECENDO A MUSICALIDADE NO MOVIMENTO



Emile Jacques-Dalcroze nasceu na Suíça em 1865 e morreu em 1950. Foi músico, compositor (compôs inúmeras canções, além de óperas e concertos), cantor e pedagogo. Sempre viveu a serviço da arte musical e do homem. Seu trabalho como artista pedagogo marcou o desenvolvimento da pedagogia musical e influenciou profundamente as artes cênicas.

Sua pedagogia primou por desenvolver potencialmente a musicalidade do atuante, por meio de uma prática que possibilitava a experiência afetiva e integrada com a música. Era uma contraproposta ao ensino de música fragmentado e distante do aluno, advindo de uma cultura mecanicista, que atrofiava as faculdades mentais, sensórias, afetivas e motoras do homem. Dalcroze foi influenciado por pensamentos sobre educação dos pedagogos Pestalozzi e Fröebel<sup>43</sup>, que proclamavam a não segmentação da razão e da emoção, em prol de uma integração do ser humano a partir do trabalho com os sentidos, a imaginação e a vontade.

O objetivo da pedagogia de Dalcroze consistia em desenvolver a audição interior. Este conceito criado por ele refere-se ao desenvolvimento da consciência do som e da consciência rítmica corporal. Sua metodologia partiu do princípio de que as experiências musicais deveriam passar efetivamente pelo corpo do atuante, por possuir a capacidade de conexão entre o som, o pensar e o sentir.

A partir dos exercícios práticos que criou, Dalcroze percebeu que trabalhar concomitante com o ritmo interno do corpo (orgânico) e com o ritmo externo (da música) possibilitava maior agilidade e resposta do corpo-mente, melhorando qualitativamente a motricidade e a fluência dos movimentos do corpo.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Vide Entreato 1.

<sup>44</sup> Dalcroze teve influências dos estudos do médico e biólogo Edouard Claparède. Para mais informações, vide Entreato 1.

Em sua pedagogia, o trabalho com a voz é fundamental para essa conexão, pois, segundo ele, por meio do exercício de entoação no canto, tem-se a possibilidade de conectar o som com o ritmo vital da respiração. O autor ressalta a importância de cantar para desenvolver a audição, pois, a partir “dos esforços feitos pelo aluno para assegurar a justeza das notas ao cantar, estes preparam um desenvolvimento progressivo das faculdades do ouvido” (DALCROZE, 1980, p. 21).

Todos esses fundamentos da chamada “Pedagogia Dalcroze”, originaram-se das muitas experiências musicais que ele teve em sua vida. A intensa vivência musical realizada pela prática instrumental e vocal, pela regência e pela composição deu a ele uma memória corporal dessas experiências, juntamente com os estudos que realizou sobre arte, fundamentos do fazer artístico, psicologia e desenvolvimento cognitivo, com importantes artistas, filósofos, cientistas e psicólogos. Tudo isso possibilitou a ele repensar a prática e o ensino de música pelas instituições de arte. Todas essas experiências colaboraram para que ele desenvolvesse uma nova pedagogia musical. Dalcroze, dentre alguns outros importantes nomes, foi o “pai” da Educação Musical.



45

Sua vida sempre foi regada por muita música desde a infância. Tinha em sua veia o gosto por esta arte, cultivando o prazer de ouvir e de se deliciar com as combinações dos sons.

---

<sup>45</sup> FIG 3.1 – Emile Jacques-Dalcroze.



Ainda muito novo, já tocava piano, cantava duetos e fazia composições musicais. Por sua grande habilidade como pianista, experimentou com liberdade as possibilidades harmônicas, rítmicas e melódicas, e a construção dramática da música por meio da improvisação. Pôde, ao seu deleite, tatear as teclas sonoras do piano e descobrir fantásticos diálogos entre sonoridades, sentimentos e pensamentos.

Dalcroze teve uma formação intelectual e musical sólida e muito abrangente. Até aos vinte anos de idade, estudou em Genebra, tendo a oportunidade desde a adolescência, de compor e reger orquestra. Ingressou no Conservatório de Música e estudou com vários compositores, que o estimularam na prática criativa. Vale ressaltar que ele compôs durante sua vida mais de 600 canções, além de peças para piano.

Na primeira fase de sua formação, estudou harmonia, solfejo e contraponto. Estudou a música de Palestrina, a polifonia de Bach e a música de Beethoven e de Mozart. Aos 16 anos, integrou-se à sociedade de Belas-Letras, lugar em que se reuniam estudantes de literatura, teatro e música (MADUREIRA, 2008). Foi o ambiente propício para desenvolver suas habilidades de composição e fomentar ideias sobre a arte que, futuramente, ajuda-lo-ia a revolucionar o ensino de música, como também a influenciar a dança e o teatro.

Em seguida, foi para Paris, para se aperfeiçoar em composição e estudar com importantes compositores, como Gabriel Fauré. Lá, conheceu o teatro e acompanhou aulas de dicção e declamação, tendo contato com o método de Delsarte, que o influenciou na elaboração de seu método de ensino.

Em 1886, aos 21 anos, Dalcroze viajou para Argélia, onde assumiu o cargo de regente assistente na ópera de Algiers. Ele conheceu ritmos e sonoridades daquela região e danças de rituais com diferentes movimentações corporais que se tornaram significativas em sua carreira. Influenciado pela cultura árabe, realizou experiências de ordem musical, cênica e pedagógica. Nesse momento, começa a ser gestado seu método de educação musical (idem).

Já impregnado de boas experiências musicais, Dalcroze voltou para Genebra, indo em seguida estudar na Academia de Música de Viena. Deparou-se, então, com um ensino de música que consistia puramente na análise “seca” dos elementos técnico-musicais, impossibilitando ao aluno ter um envolvimento sensível com a música.

Dois anos depois, o promissor encontro com Mathias Lussy, o qual foi seu professor em Paris, fê-lo levantar importantes reflexões sobre o ritmo, que constituiriam futuramente o eixo de sua metodologia. Para Lussy, o ensino de música deveria dar a devida atenção ao estudo do **ritmo**. Afirma que a importância dele na música se dá por ser o elemento

organizador de tempo e expressão, provocando alterações no tempo e gerando desenhos assimétricos na música.

Vale ressaltar que a assimetria é uma característica da forma de expressão da natureza, assim como é a do ser humano. Nesse sentido, o estudo do ritmo pode favorecer reações de movimentos naturais do corpo, por meio da diversidade e da assimetria de tempo.

Em 1892, Dalcroze tornou-se professor na Escola de Música de Genebra, ministrando por vinte e cinco anos aulas de harmonia<sup>46</sup> e solfejo.<sup>47</sup> Durante esse tempo, propôs novas mudanças metodológicas para o ensino de música, em decorrência das dificuldades que observou no processo de ensino-aprendizagem. Apontou que a educação deveria educar o ouvido e que o erro metodológico do ensino tradicional estava na valorização do conhecimento teórico em detrimento do fazer musical. Ele propunha que para sentir e descobrir a vida interior da música seria necessário que o aluno desenvolvesse sua audição interior por meio de experimentações sensoriais com o som. Por isso, a educação musical deveria apoiar-se menos em análises teóricas e mais nas “[...] sensações vitais e a consciência de estados afetivos” (DALCROZE, 1980, p.5).



48

Dentre as observações de Dalcroze sobre as distorções do ensino, destaca-se a do estudo de harmonia: a escrita e a leitura eram realizadas antes da experiência prática com os

<sup>46</sup> Esta disciplina contempla a estruturação e análise dos fenômenos harmônicos na música. Harmonia é um parâmetro musical que exige para sua existência a relação entre notas e acordes combinados, seguindo aos princípios estruturais da tonalidade.

<sup>47</sup> Solfejo são exercícios melódicos cantados sem a existência de textos.

<sup>48</sup> FIG.3.2 – Emile Jacques-Dalcroze.

sons. Os alunos não podiam utilizar o piano para fazer os exercícios de harmonia, sendo privados de experimentar fisicamente os sons. Ele constatou que as sensações táteis poderiam, em certos casos, suprir as do ouvido, quando a audição interior fosse deficiente. Outro exemplo a ser destacado era sobre o estudo do instrumento musical: os métodos não contemplavam nenhuma educação auditiva, prevalecendo o estudo mecânico da digitação desprovido de qualquer percepção sensorial do som.

(...) Nenhum se dirige diretamente ao ouvido, entretanto, é por este canal que passam para o nosso cérebro as vibrações sonoras. Não é, portanto, um contra-senso ensinar a música sem se ocupar de diversificar, graduar e combinar em todas suas nuances, as escalas de sensações que as harmonias dos sentimentos musicais trazem à nossa alma? (DALCROZE, 1980, p.2).

Assim, torna-se necessário que, com a ajuda do professor, o aluno de música aprenda a conhecer os sons trabalhando física e sensorialmente com eles e, pela escuta, descubra estruturas e combinações melódicas, rítmicas e harmônicas e aprenda a fazer nuances sonoras com as intensidades dos sons.



49

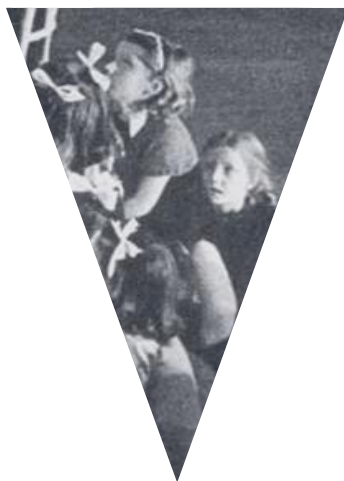
Com base nas experiências musicais realizadas a partir das atividades motoras com o instrumento, por meio do movimento rítmico dos dedos, Dalcroze percebeu o progresso do desenvolvimento auditivo do aluno. Inicialmente, percebeu que o sentido que acionava a audição era de natureza tátil. Mas, ao observar seus alunos quando estudavam ritmo, percebeu que, por uma reação espontânea, movimentavam o seu corpo integralmente, como batidas das mãos e oscilações de tronco e cabeça. Concluiu, no entanto, que o sentido era mais amplo: passava por uma conexão rítmica do corpo como um todo. Essa conexão revelava um jogo espontâneo entre a mente, os movimentos corporais e o ritmo (idem). Nesse sentido, a música, por meio do elemento primário do ritmo, poderia animar o corpo, provocando reações nervosas e musculares: “as sensações musicais, de natureza rítmica, revelam um jogo muscular e nervoso de todo o organismo” (idem, p. viii).

O ensino de música deveria, portanto, possibilitar vivências musicais ao aluno capazes de acionar integralmente as funções orgânicas para possibilitar a melhoria na percepção sonora, musical e corporal. Dalcroze fez várias experimentações pedagógicas até culminar na criação de seu método. No começo, este restringia-se ao trabalho auditivo e vocal. Consistia de exercícios que exploravam o material sonoro-musical para desenvolver a percepção auditiva, exercícios vocais que buscavam desenvolver a conexão entre o cérebro, o ouvido e a laringe:

Eu me apliquei então a inventar exercícios destinados a reconhecer a altura dos sons, a medir os intervalos, a penetrar nos sons harmônicos, a individualizar as notas diversas dos acordes, a seguir os desenhos contrapontísticos das polifonias, a diferenciar as tonalidades, a analisar as relações entre as sensações auditivas e as sensações vocais, a desenvolver as qualidades receptivas do ouvido e graças a uma ginástica que se endereça ao sistema nervoso – a criar entre o cérebro, o ouvido e a laringe as correntes necessárias para fazer o organismo, todo inteiro, a participar daquilo que só assim se pode chamar de “ouvido interior” (idem, p. 2).

É importante ressaltar que Dalcroze deu muita importância ao trabalho vocal em sua pedagogia, conferindo à voz o status de instrumento musical nato do ser humano. Segundo ele, “a voz reproduz o que o ouvido tomou conhecimento (idem, p. 37)”. O estudo do solfejo, atividade por meio do canto, era uma de suas importantes formas de ensinar musicalmente e de desenvolver a habilidade de produção sonora. O solfejo cumpria a importante função de desenvolver a capacidade de entonação, a agilidade rítmica respiratória, a flexibilidade muscular da laringe e a agilidade de reação entre o pensamento e a ação, além de cumprir o papel de transmissor do pensamento musical. Ainda hoje, no Instituto Dalcroze, em Genebra,

o solfejo continua sendo um dos eixos metodológicos do ensino dalcrozeano. Ele também criou vários exercícios musicais de canto coletivo.



50

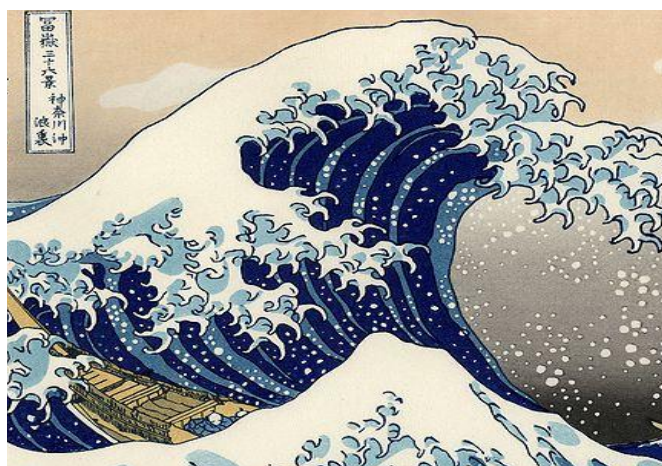
Dando seguimento a suas observações, Dalcroze percebeu que os alunos, quando cantavam, não conseguiam medir os sons, ritmando-os com durações. O aparelho vocal não conseguia executar as notas musicais com os respectivos ritmos, mesmo que racionalmente fossem percebidas as variações sonoras. Portanto, foi aos poucos que ele compreendeu que para desenvolver a audição interior não bastava somente exercitar o ouvido e a voz, mas o corpo como um todo: “[...] tudo que em seu corpo coopera com os movimentos ritmados, músculos e nervos, vibrando, distendendo e estendendo sob a ação dos impulsos naturais (idem, p. 4)”. Ele desejava, portanto, uma educação musical na qual o corpo seria intermediário entre os sons e pensamentos e instrumento direto dos sentimentos:

As sensações do ouvido se fortificam se provocadas pelas matérias múltiplas suscetíveis de vibrar e ressoar em nós, a respiração rítmica das frases, os dinamismos musculares traduzindo enfim o que lhe ditam as emoções musicais (ibidem).

François Delsarte<sup>51</sup> salientou sobre a expressão humana: as funções orgânicas, o movimento, o gesto e a voz se relacionam mutuamente no corpo. Há uma correspondência recíproca entre a vontade e a manifestação corporal.

---

<sup>50</sup> FIG.3.4 – Emile Jacques-Dalcroze.



Assim também pensa Rudolf Steiner<sup>52</sup> ao analisar as manifestações musicais na criança pequena. Segundo Friendenreich (1988, p.46), para Steiner “o ouvido é apenas um aparelho reflexivo, sendo a sensação da qualidade da música dirigida diretamente para dentro da organização dos membros”.

Dalcroze passou a desenvolver exercícios com marchas rítmicas, para desenvolver a percepção do senso rítmico, fazendo os seus alunos andarem, pararem e reagirem corporalmente à audição de ritmos musicais. Deparou-se com a dificuldade deles em reagir aos estímulos sonoros. Quando o exercício era para cantar e para se movimentar ao mesmo tempo, eles apresentavam dificuldades de conexão entre ritmo e entonação. Não conseguiam concatenar o ritmo com sua respiração e o canto. As vozes tornavam-se imprecisas e estas não deixavam de se dissociar dos movimentos. Se durante a execução o aluno ficava com medo de errar, a dificuldade se agravava, levando à contração dos membros e à tensão por todo o corpo.

<sup>51</sup> Item 1.2.

<sup>52</sup> Rudolf Steiner (1861–1925) nasceu na Austria. Apesar de seu interesse humanístico e pela sensibilidade em interesses espirituais, estudou ciências exatas em Viena. Em 1883, dedica-se à edição dos escritos científicos de Goethe. Em Weimar, nos anos de 1890 a 1897, desenvolve um grande interesse cognitivo e uma conseqüente atividade literário-filosófica. Depois, já em Berlim dedica-se a uma intensa atividade como conferencista e escritor, no intuito de expor e divulgar os resultados de suas pesquisas científico-espirituais. Funda a Sociedade Antroposófica com sede em Dornach (Suíça). Realiza grandes contribuições nos campos das artes, da organização social, da pedagogia, da medicina, da farmacologia e da agricultura, no tratamento de crianças excepcionais, com princípios hoje adotados por instituições em todo o mundo. (Extraído da apresentação da Editora Antroposófica. Steiner, Rudolf. *A ciência oculta*, 1998).

Dalcroze detectou que a capacidade de fluência dos movimentos e de percepção musical não era nata nos alunos, mas precisava ser adquirida. Era preciso propiciar o desenvolvimento da consciência de seus estados orgânicos, para libertar das resistências o ritmo natural de cada um. Entretanto, a educação precisava partir da experiência pessoal tanto do educador quanto do educando. Tal trabalho deveria envolver o ser integralmente numa mesma sinergia, propiciando a relação entre objetivo e subjetivo, consciente e inconsciente. A partir de uma educação psicofísica, duelariam as forças nervosas e intelectuais, trazendo a consciência das forças sinérgicas e antagônicas do corpo, na esperança, para ele, de fazer surgir uma nova música, advinda dos recursos do corpo, em conexão rítmica com o pensamento e a emoção de cada ser humano.

Assim, Dalcroze estrutura seu método, fazendo as seguintes considerações: para ser “completo”, o músico deve possuir qualidades psíquicas e espirituais que, de um lado, são o ouvido, a voz e a consciência do som e, de outro, é o corpo inteiro e a consciência do ritmo corporal (DALCROZE, 1980). Conceitua as seguintes funções (ibidem):

**Ouvido:** percebe o som e o ritmo. Com o ouvido se controla a percepção. Graças às experiências musicais repetidas a cada dia, é que se forma a memória do som. Desenvolve a capacidade de representação.

**Voz:** é o meio de produzir o som. A voz reproduz aquilo de que o ouvido tomou conhecimento. “Os movimentos da voz em todas as variações de nuances e acuidade do som dependem de um ritmo elementar que é a respiração” (ibidem, p.37).

**Aparelho muscular:** percebe os ritmos. “Graças às experiências repetidas a cada dia, forma-se a memória muscular e determina-se uma representação clara e segura do ritmo” (ibidem).

**Consciência do som:** faculdade do ser de representar, com o recurso da voz ou com qualquer instrumento, “toda sucessão e toda superposição de sons, e de reconhecer qualquer melodia e qualquer acorde graças à comparação dos sons entre elas. Esta consciência se forma com a ajuda de experiências repetidas do ouvido e da voz” (idem, p. 36).

**Consciência do ritmo:** “é a faculdade de representar toda sucessão e toda reunião de frações de tempos em todas suas nuances de rapidez e energia. Essa consciência se forma com a ajuda de experiências repetidas de contração e descontração muscular em todos os graus de energia e rapidez” (idem, p. 37). Ela só pode ser desenvolvida pelas experiências do corpo inteiro.

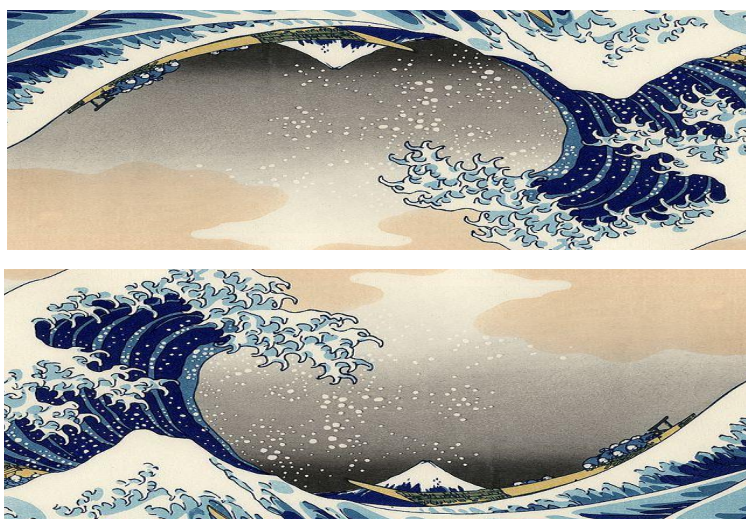
O autor aponta que o trabalho musical necessita do agenciamento simultâneo entre o ouvido, a voz e o aparelho muscular. Mas, segundo ele, didaticamente, é interessante, no



início, não ativar de uma só vez todos esses agentes. Isso quer dizer que é possível dissociar esses fatores para facilitar o entendimento e a execução de cada um deles.<sup>53</sup>

É importante perceber que Dalcroze, na função de pedagogo musical, olhou para o som, a voz e o corpo como instâncias que interagem e se completam. É interessante analisar a voz neste trio segundo seus pensamentos: ela funciona como um “dique”, que canaliza a potência do som pelo fluxo rítmico da respiração. Nesse sentido, o som e o corpo (entendo-o como *corpo-voz*) em interação tornam-se um.

Na relação que ele estabelece entre som-voz-corpo, a música é o fluxo do movimento das relações entre eles. A compreensão de música pela filósofa Suzanne Langer<sup>54</sup> vai ao encontro desse pensamento, apesar de ela se opor à corrente de pensamento pela qual Dalcroze se influenciou. Segundo ela, a música é “o espaço onde não há mais realidade tangível, mas uma forma em movimento, universo de som puro” (FONTERRADA, 2005, p. 92). Para Bachmann, professora e pesquisadora do Instituto Dalcroze em Genebra, “a música é também um fenômeno espacial. Espaço percorrido por ondas sonoras, volumes de ressonâncias, localização de sons na formação do instrumento e do aparelho vocal, orquestração [...]” (BACHMANN, 1984, p. 45).



---

<sup>53</sup> Percebe-se em sua metodologia a influência da pedagogia de Pestalozzi e Froebel, que ensina uma coisa de cada vez, para que, depois, o aluno (a criança) possa executar “a difícil tarefa de praticar todas elas de uma só vez” (FONTERRADA, 2005, p. 52).

<sup>54</sup> Suzanne Langer (1895–1985) se opõe à psicologia experimental, que considerava a música como objeto de estudo físico, fisiológico e psicológico do som (FONTERRADA, 2005).



Dalcroze como um dileitante educador musical, considera a música a maior entre as artes. Sua paixão por ela pode ser justificada pela sua importante função de mover e ordenar sensivelmente a vida. FONTERRADA (2005, p. 120) ressalta como Dalcroze “superou o dualismo em sua busca pelo todo”:

A música não é um objeto externo, mas pertence ao mesmo tempo, ao fora e ao dentro do corpo. O corpo expressa a música, mas também transforma-se em ouvido, transmutando-se na própria música. No momento em que isso ocorre, música e movimento deixam de ser entidades diversas e separadas, passando a constituir, em sua integração com o homem, uma unidade (ibidem).

Quando, didaticamente, ele propõe dissociar o ouvido, a voz e o aparelho muscular, para facilitar a aprendizagem, não viola o sentido de totalidade que existe em cada um desses fatores. Pode-se entender que é uma questão de foco. Isto é, cada instância é uma “porta” que deve ser aberta para acessar o organismo integralmente. A importância da sua pedagogia está no fato de que sua metodologia visa, objetivamente, por meios de recursos técnicos, instrumentalizar o atuante – seja por qual “porta” entrar – para conseguir acessar de forma mais eficiente o organismo. Além disso, é uma pedagogia que busca conhecer por meio da prática musical a potencialidade de cada um desses fatores – audição, voz e aparelho muscular - e sua forma natural de manifestar-se musicalmente no organismo. Esta foi uma grande contribuição para a organização de um ensino de música mais integrado ao ser humano.

Ao mesmo tempo, embora as concepções de Dalcroze estivessem alinhadas com as do século XX, como sua adesão à psicofísica, elas ainda traziam pensamentos românticos do século anterior. Sobre isto, Fonterrada (2005, p. 113) ressalta:

Seus instrumentos de interpretação da realidade ainda estavam inseridos no pensamento romântico. Suas propostas congregam duas fortes tendências românticas: o entendimento da arte como expressão de sentimentos e a crença em métodos racionais e definitivos, que atuam como estratégias de asseguramento da qualidade investigatória de seu trabalho.

Hoje, ainda se reconhece muito o valor de sua pedagogia. Pela sua objetividade e eficiência, é ainda um dos principais métodos ativos difundidos no mundo ocidental. Naturalmente, sofre adaptações, atualizações e diferentes interpretações em cada lugar. É certo que pode contribuir muito para a atualidade, principalmente para o aprendizado do atuante das artes cênicas.

A pedagogia Dalcroze é constituído de quatro partes, na seguinte ordem: rítmica, solfejo, improvisação ao piano e plástica animada. A sua premissa básica é: para o exercício

de música, precisa-se da simultaneidade do ouvido, da voz e do aparelho muscular. Para desenvolver a consciência do som, é necessário passar pelas experiências do ouvido e da voz; e a consciência do ritmo, pelas experiências do corpo inteiro.

É importante iniciar o trabalho com a ação motora, por ser esta uma função primária e vital do organismo, conforme afirma Dalcroze. A formação do som depende da ação muscular da respiração. Os movimentos que produzem a voz, com todas as variações de nuances sonoras, são de ordem secundária porque precisam do ritmo elementar da respiração. As experiências do ouvido exigem percepção. Por isso, é procedente que ele fique também no segundo momento. Assim, os exercícios de rítmica cumprem a primeira função, por ser associada à ação motora. A experiência física forma a consciência musical e o aperfeiçoamento dos movimentos no tempo assegura a consciência do ritmo musical.

Dalcroze tinha o objetivo com sua pedagogia fundir a relação entre movimento instintivo e movimento voluntário, promovendo o “élan” sem contrariar a métrica. É provocado assim, mudanças entre dois polos do ser, entre o sistema nervoso interno e suas forças nervosas cerebrais (BACHAMANN, 1984). A união entre o movimento espontâneo e o movimento voluntário depende do ritmo e da medida.

Os movimentos instintivos, para ele, são exercícios de ritmos espontâneos, como balançar, marchar, correr, saltar, a respirar e falar, e o movimento voluntário corresponde aos ritmos criados pela vontade racional e a um controle sobre a ação.

A medida não é o mesmo que ritmo. A medida disciplina o tempo, ao passo que o ritmo associa-se à produção de uma “expansão espontânea, e quando essa expansão se alia à medida, introduz a diversidade dentro da unidade” (DALCROZE apud BACHAMANN, 1984, p. 182). O importante, portanto, é fazer reger metricamente o movimento contínuo, que constitui o ritmo, mas sem comprometer a qualidade dos movimentos. A dialética entre ritmo e medida constitui uma excelente educação para o sentido de precisão, de ordem e de disciplina. Enfim, todo o trabalho deve favorecer a capacidade de audição e de execução.

Dalcroze considerou pertinente começar o estudo do ritmo pela marcha, porque esta fornece “um modelo perfeito de medida e de divisão de tempo em partes iguais” (DALCROZE, 1980, p. 38), além de os músculos locomotores serem submissos à vontade do atuante.

O ritmo do movimento está baseado em princípios fundamentais de **força**<sup>55</sup>, **espaço** e **tempo**. A relação entre eles se dá pela seguinte forma: o corpo, para se mover, necessita de

---

<sup>55</sup> A força refere-se à energia muscular.

uma fração de espaço e de uma fração de tempo. O início e o fim do movimento é que determinam a medida de tempo e espaço. E estes precisam da elasticidade e força muscular: “A forma do movimento resulta da força muscular, da extensão da porção do espaço e da duração da fração de tempo combinadas” (idem, p. 39). Se a força for insuficiente, poderá ultrapassar a medida do espaço ou abreviar a duração. Se o tempo for muito lento, deixará incompleta a fração de espaço ou ultrapassará a duração. O autor ressalta que para sua produção, é necessário destreza nas relações entre estes elementos.

Dalcroze indica que nem sempre essas relações acontecem no corpo do atuante, tornando-se necessário fazer um trabalho para que se adquira prontidão para agir. Além disso, destaca que para facilitar a percepção do aluno, didaticamente, o professor deveria fazer a correção utilizando seu próprio corpo, para que o aluno reaja rapidamente com o movimento, refletindo o que ele deveria “sentir” ele mesmo.

A combinação de força, tempo e espaço no movimento submetem-se aos princípios de elasticidade muscular, contração e descontração muscular, respiração, impulsos e élan, e atitudes, conforme a pedagogia de Dalcroze. Assim também mostrou a pesquisa de François Delsarte que o movimento orgânico atende aos princípios de expansão-contracção, tensão-relaxamento, respiração e equilíbrio, e estes atendem ao grau de intencionalidade do atuante. As variações de dinâmica de energia provocam qualidades de nuances que modificam plasticamente o movimento do *corpo-voz*.

Por exemplo, existe uma conexão instintiva das variações de nuances de ritmo com o gesto. É fácil perceber essa relação quando se está falando e quando se quer enfatizar determinada palavra ou ideia: acontece um ato reflexo do gesto das mãos e da voz, produzindo espontaneamente variações de dinâmicas de tempo e de intensidades no movimento. Delsarte também fez apontamentos sobre a conexão entre gesto, voz e palavra.<sup>56</sup> Assim também é a forma de o regente se comunicar com os instrumentistas ou com os coralistas as intenções da música: por meio do seu corpo e dos seus gestos. Dessa forma, também é o atuante que tem seu corpo para se expressar. Não deveria este tornar-se um regente da ação musical em seu próprio corpo?

Bachmann (1984) aponta que para Dalcroze o ser humano é um instrumento musical por excelência. As ações motoras estão impregnadas de sentidos e, com base em sua dinâmica corporal, expressam elementos musicais:

---

<sup>56</sup> Para mais informações, vide **1.2**.

Tempo de desencadeamento musical, duração de valores e de silêncios, periodicidade, simultaneidade, alternâncias, repetições, evocações, chegadas; medidas, tempos, acelerações, ralentandos; antecipações, retardos, pausas; ordenações de frases sucessivas [...] (BACHMANN, 1984, p. 44).

Ele reitera esses princípios a partir do desenvolvimento de uma gramática do movimento para o estudo da rítmica. Destacam-se aqui, resumidamente, apenas os itens mais importantes para esta pesquisa, a partir da revisão feita por Bachmann (1984) dos conceitos de cada item da gramática:

### 1. Elasticidade muscular

Para Dalcroze, o sentido muscular rege as “múltiplas nuances de força e de rapidez dos movimentos corporais [...]” (DALCROZE apud BACHMANN, 1984, p. 184). A elasticidade muscular é a capacidade de retornar de forma elástica e automática a parte do corpo à sua posição inicial, ou a capacidade de “imprimir uma mudança voluntária de direção” (idem, p. 179).

### 2. Contração e descontração muscular

É a relação de nuances de força (energia muscular) e de elementos musicais manifestados no movimento corporal: um *crescendo* ou *decrescendo* experimentado pela contração e descontração progressiva do membro. Por exemplo: Bachmann explicita que as contrações e descontrações bruscas evocam os acentos *sforzando* ou *piano súbito*<sup>57</sup> da música. Segundo ela, estas relações são inversas quanto à energia e ao peso: a ordem correspondente à sensação *ff* (*fortíssimo*) será obtida por uma descontração total, e o *pp* (*pianíssimo*) demanda uma contração.

Para a expressão, é importante aprender a fazer as variações de gamas de *piano* ao *forte*, de contração e descontração muscular. Dalcroze enfatiza:

---

<sup>57</sup> *Sforzando* significa acentuar progressivamente a intensidade do som, e *piano súbito*, é fazer, subitamente, a intensidade *piano*, ou seja, a intensidade fraca.

A ação de dinâmica na música é de variar nuances de força e de delicadeza, do pesado ao leve, dos sons de transição, para efeito de oposição súbita, e progressivamente, crescendo e decrescendo. O instrumentista para interpretar as mudanças de nuances de dinâmicas musicais deverá possuir o mecanismo necessário para produzir o som e os diversos graus de força, para aumentar ou diminuir as intenções. Se o instrumentista, para interpretar a música designa o corpo inteiro, e por isso é importante que o corpo adquira o conhecimento perfeito de todas as possibilidades musculares e seja capaz de realizar conscientemente (DALCROZE, apud BACHMANN, 1984, p. 190).

Bachmann observa que Dalcroze tinha um espírito profundamente interdisciplinar. Ele aponta que todas essas possibilidades são necessárias, aos “esquiadores”, cantores e motoristas assim como pianistas, dançarinos, atores e musicistas. Conforme esta autora, Dalcroze baseou-se nos princípios da *eutonia*, de Gerda Alexander<sup>58</sup>, com relação à contração e à descontração muscular, cuja ciência consiste em instaurar a economia do movimento e gerar flexibilidade. Dalcroze adverte sobre a importância do estudo da descontração, situando-a a base dos exercícios da rítmica (BACHMANN, 1984).

A consciência rítmica se forma com base em experiências repetitivas de contração e descontração muscular e todas as variações de energia e rapidez.

Segundo a autora, vivenciar o contraste instaura dois tipos de sensação, consolidando e alimentando as sensações musculares e as sensações auditivas, e dá a consciência clara da contração e descontração.

Bachmann faz uma importante ressalva aos exercícios de contração e descontração, apontando que podem ser utilizados na educação musical porque ajudam no desenvolvimento do sentido harmônico. Os acordes musicais imprimem no corpo sensações provocadas pelos graus de tensão sonora.

A possibilidade de manifestar corporalmente essas impressões que ressoam auditivamente, de apreender a consciência de variações de tónus musculares imputáveis às estimulações harmônicas permite ao aluno integrar uma aprendizagem da harmonia à sua musicalidade profunda (BACHMANN, 1984, p. 195).

---

<sup>58</sup> Gerda Alexander (1908-1994) criou o método da *eutonia*, cujo objetivo é desenvolver a capacidade de “ser consciente” e a regulação do tónus muscular.

### 3. Respiração

Segundo Bachmann, existem atualmente muitas controvérsias em relação aos exercícios de respiração. Diferentes escolas propõem exercícios distintos de técnica respiratória. Aponta que os exercícios mais favoráveis estão baseados nos princípios de respiração natural e que respeita as diferenças individuais, como é o caso dos exercícios de *eutonia* e relaxamento.

A autora afirma que é certamente em relação à música que Jaques-Dalcroze está interessado na respiração, já que é uma qualidade necessária à produção musical, tanto dos cantores como de toda prática instrumental, na medida em que favorece a execução musical. Por exemplo, pontuar uma nota com o gesto das mãos relacionando ao momento da inspiração.

Na rítmica, o exercício de respiração está intimamente ligado à anacruse motriz, que é uma preparação (contraimpulso) necessária em toda execução. A respiração é também fundamental para a compreensão da frase musical do movimento: “Ela garante a preparação, resultando na continuação dos gestos, a anunciação das sensações, sentimentos e emoções vitais [...]” (DALCROZE, apud BACHAMNN, 1984, p. 197). Bachmann ainda ressalta que a respiração é indispensável, pois ela “constitui o mais natural e importante ponto de partida [...]” (idem).

Ao cantar uma frase musical, podem-se imprimir nuances pela respiração. Pode-se reter e insuflar ar no momento preciso e, sustentando o aparelho vocal e respiratório, mantê-la independente da influência de outros movimentos corporais (marchas, saltos corridas) e adaptar-se economicamente as exigências diversas dos gestos.

### 4. Pontos de partida e ponto de chegada do movimento

Dalcroze dá muita importância a este fator. Segundo ele, as técnicas rítmicas-corporais precisam considerar “o ponto de partida do movimento e sua relação com o ponto de chegada, bem como todas as nuances de durações de energia em todas as dimensões do espaço” (idem, p.198).

Os movimentos são experimentados nas gradações de intensidade e agilidade, firmando tempos variados de preparação, execução e imobilização consecutivamente.

Isso tudo requer um senso de equilíbrio do corpo inteiro.

## **5. Os impulsos e élan**

Têm a função de preparar a ação e de conduzir o gesto ao ponto culminante. Os impulsos e élan possuem uma importante função no domínio musical e no domínio do movimento, e relacionam-se com anacruses motrizes. Segundo Dalcroze, “todo movimento voluntário supõe uma preparação visível ou não” (idem, p. 204). Ele considera esse fator fundamental para a interpretação musical seja para o instrumentista ou para o bailarino. Ele relaciona o “ritmo com élan”:

um ritmo é sempre o resultado de um élan que se origina dentro do sistema nervoso [...], no espírito ou no estado afetivo do ser. O movimento criado pelo élan possui uma forma que depende da colaboração do tempo (ibidem).

A preparação para o movimento é fundamental. Todo movimento executado por um tempo determinado, exigirá diferentes preparações, conforme a necessidade do tempo. Bachmann ressalta que cada linha percorrida por um membro no espaço e no tempo determinado depende dos graus de energia muscular que, por sua vez, acionará o movimento.

## **6. Estudo dos gestos e de seus encadeamentos**

Viabiliza a elasticidade das emoções e dos sentimentos. Dalcroze considera este um dos pontos mais importantes para a execução dos músicos e dançarinos:

Ele faz estabelecer uma ligação entre os movimentos corporais e constrói pontos entre o início e o final. Deve-se conferir a um valor estético e se permitir veicular com flexibilidade e elasticidade as emoções e os sentimentos (DALCROZE, apud BACHAMNN, 1984, p. 207).

O autor esclarece que para ser rítmico não basta possuir certa quantidade de ritmos motores, cerebrais ou físicos; o necessário é saber passar com flexibilidade de um ato ao outro, de um pensamento ao outro. Ele está falando do movimento contínuo. E a rítmica prevê o estudo dos gestos e de ligações entre eles a partir de uma grande gama de movimentos contínuos.

Didaticamente, é necessário, primeiro, distinguir estes movimentos auditivamente e corporalmente, trabalhar os movimentos de chegada e de saída e distinguir entre *legato* e *staccato*<sup>59</sup> da música.

Os exercícios permitem a vivência de dois tipos de movimentos opostos, estimulando e provocando reação gestual e musical de mesma natureza ou criando contraste entre dois movimentos sucessivos de naturezas diferentes.

Ressalta que a realização do movimento contínuo é mais fácil de obter com os braços do que com as pernas e que ele pode ser respondido pelo organismo inteiro: “cada ritmo criado pela sucessão de contrastes e relaxamentos musculares provoca outro ritmo de grupos musculares vizinhos e eles se propagam em todas as partes do ser” (idem, p. 211).

É importante usar estímulos externos para adquirir sensações internas – por exemplo, fazendo uso de imagens como a de um “radar”.

## 7. Estudo das diferentes atitudes

Segundo Bachmann (idem, p. 217), para Dalcroze a educação começa não por uma imitação de atos externos, mas pela descoberta por si mesmo das formas a que remetem seus próprios atos. A atitude pode ser definida como “a maneira de ter seu corpo” ou “o comportamento que corresponde a certa

---

<sup>59</sup> *Legato* é um termo que indica fazer ligação entre um som ao outro de maneira que não se perceba interrupção no som. *Staccato* quer dizer destacado. Este termo indica produzir um som curto e “seco”, menor que a duração exata da nota.



disposição psicológica”. Na vida, os dois significados “são indissociáveis”. Consistem no tempo de chegada do movimento. As ações se desenvolvem como uma melodia plástica, que liga os movimentos e, quando o movimento é pontuado, finaliza-se estaticamente como uma atitude.

Os exercícios sistemáticos da rítmica permitem aprender a variar as formas de maneira plástica e expressiva.

### **8. Exercícios de utilização do espaço**

O espaço “é a página em branco” onde será construído o circuito do tempo e da energia e da distância dos movimentos. É um exercício que também faz diferenciar auditivamente as diferentes gradações de volume sonoro.

### **9. Exercícios de expressão da ação e de sentimentos**

Existem duas formas sobre as quais é possível perceber o movimento. A primeira parte do interior: a intenção molda a forma da exterior; a segunda, parte da percepção da ação como manifestação de intenções e de sentimentos:

As sensações se transformam em sentimentos, diferentemente disso, as ações externas provocam uma atitude interna. A memória de um movimento cria uma sensação análoga ao seu movimento próprio (DALCROZE, apud BACHAMNN, p. 265).

Além destes itens, a gramática possui mais dois itens: o estudo da marcha e dos ornamentos da marcha; e o estudo dos pontos de resistência.

Percebe-se que vários princípios elencados por Dalcroze são semelhantes aos de Delsarte, como o de contração-descontração muscular, ligado a tensão-relaxamento; os movimentos de sucessão, que ligam uma ação a outra e que dão o élan entre ação e pensamento; e os movimentos de chegada e de partida, a atitude.

## Conexões:

### verbo, gesto e música

#### música e a dança, segundo Dalcroze



<sup>60</sup> Vale ressaltar uma reflexão de Dalcroze em relação à proposta do compositor musical Richard Wagner (1813-1883)<sup>61</sup> de união entre verbo, gesto e música, que o próprio autor julgou não ter sido realizada.

Conforme relata Fonterrada (2005), Dalcroze reconhece que essa união jamais seria efetivada, pelas condições que estavam sustentando o ensino musical, pois este era escasso de recursos para conseguir realizar tal proposta. Segundo ele, não bastaria fundir música, verbo e gesto para acontecer a união entre eles. Seria preciso “que os movimentos corporais e sonoros, bem como os elementos musicais e plásticos, estivessem estreitamente unidos, pela base” (FONTERRADA, 2005, p. 117).

Ao fazer estas observações, Dalcroze toca na raiz de um problema em torno da relação som-palavra-movimento, que ultrapassa a discussão sobre concepções de estética, embora ele julgasse também com muita parcialidade esta questão. A relevância de suas observações se dá, principalmente, porque ele elucida questões de ordem da aprendizagem de elementos artísticos. Ele detecta na atuação dos artistas a falta de consciência dos elementos constituintes da música, da não percepção da capacidade que os fenômenos sonoros têm de estimular expressivamente o organismo do atuante, da falta de exploração da potencialidade sonoro-musical na execução da atuação em relação com as qualidades expressivas do movimento corporal e, portanto, da desconexão entre o aspecto psicomotor e o musical.

Para o artista “deixar ser tocado pela música”, Dalcroze confiava no trabalho sobre a “audição interior”. O detonador desse processo seria o elemento vital tanto para a música quanto para o atuante: o ritmo. Ele é o cerne de união e o elemento organizador da forma e conteúdo.

---

<sup>60</sup> FIG.4 – Isadora Duncan.

<sup>61</sup> Richard Wagner foi um importante compositor musical do século XIX, que contribuiu muito para o desenvolvimento da música e do drama musical. Segundo FONTERRADA (2005), sua reforma pretendia “transcender os aspectos técnicos e artísticos pela retomada do ideal trágico, promovendo assim, a transformação no homem e no mundo” (ibidem, p. 66). Sua concepção baseia-se na união entre as artes em prol de uma mesma linguagem, que ele chama de “Obra de Arte Total”.

Dalcroze fez duras críticas aos cantores e dançarinos de sua época. Aponta que tal união nunca se realizou em suas performances artísticas no palco. Tal observação é real, mas também muito mesclada ao seu julgamento pessoal sobre concepção estética.

Por exemplo, criticou a falta de escuta dos bailarinos clássicos para com as nuances sugeridas pela obra musical e, por consequência, a inexpressividade de seus movimentos corporais. Assim também pensou Isadora Duncan (1878–1927)<sup>62</sup> em relação à dança clássica, pelo fato de submeter-se a regras rígidas e cristalizadas, com movimentos somente restritos às pernas e sem expressões de emoções humanas (GARAUDY, 1973). Mas Duncan também foi vítima de severas críticas feitas por Dalcroze, por ela dançar livremente, sem se sujeitar às nuances expressivas da obra musical. Ele apontou que a dança de Duncan tinha sua própria interpretação pessoal. Dizia que os bailarinos da escola de Isadora Duncan apresentavam beleza e variedade nos gestos, mas eram reproduções de modelos de atitudes de estátuas gregas, e não um produto de “nuanças de sentimentos ditados pela música” (1921, p. 185).

Este pensamento de Dalcroze é justificado pelo foco que ele dá à música como uma arte condutora das outras artes. Na dança, por exemplo, a obra musical deveria ser como um texto a ser expressado por ela. Ou seja, o bailarino deveria expressar em sua atuação as “emoções” sugeridas pela música. Era inconcebível para ele o fato de a dança não ser guiada pela estrutura musical. Sua severidade com relação às atuações que, por concepções artísticas, “deslocavam-se” das sugestões de expressão das obras musicais revelava um pensamento ainda pouco calcado nas novas experiências estéticas do novo século. Esta visão do autor tangencia a visão *textocentrista* no teatro. Seu pensamento sobre a música na dança equivale à questão da supremacia do texto no teatro, onde “o texto precede a representação e que o ator se coloca a serviço de um texto de um autor” (PAVIS, 1996, p.189).

No caso da dançarina Isadora Duncan, constitui tarefa complexa fazer um julgamento da sua arte, porque é preciso aprofundar em suas necessidades de expressão e nas suas concepções político-sociais e culturais. Esta artista, assim como Dalcroze, provocou o sistema formal na arte, trazendo grandes inovações na dança.

É interessante pensar no sentido das acusações de Dalcroze feitas a Duncan, já que ela sempre buscou inspiração na música para dançar. Assim como o romantismo de Dalcroze, ela também expressou com paixão: “ouça a música com a alma. E sentirão um ser interior que

---

<sup>62</sup> Isadora Duncan foi de grande importância para transformações na arte da dança. Ela rejeitou a estrutura formal da dança clássica, rompendo com suas convenções e seus códigos em prol de “uma unidade profunda entre sua dança e sua vida” (GARAUDY, 1973, p. 57). Ela buscou na dança uma condição da “alma humana” expressar-se em movimentos, como também, “a base de toda uma concepção de vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural” (ibidem).

desperta no fundo de vocês” (DUNCAN, apud GARAUDY, 1980, p. 69). Declara com penhor a importância da música ao ler Schopenhauer: “Fiquei fora de mim com a revelação de sua filosofia sobre as relações entre música e a vontade” (idem, p.64). Convergiu com grandes correntes da arte moderna, para as quais a missão da arte, conforme Garaudy (idem, p. 60), era fazer “penetrar na essência do ser, vibrar em união com ele e conclamar a esta participação”. Era o que Dalcroze também buscava.

Duncan indicou três mestres precursores da dança moderna. Entre eles estavam dois músicos: Beethoven e Wagner. O terceiro era o filósofo Nietzsche (idem), cuja filosofia a influenciou profundamente ao tratar da restauração da unidade por meio da arte da dança e da música. Garaudy (idem, p. 68) anota a relação por ela estabelecida entre a dança e a música:

Quaisquer que tenham sido suas realizações pessoais, Isadora Duncan abriu, contra o academicismo, a brecha pela qual a dança moderna iria se introduzir. Com o seu empenho em devolver à dança uma significação humana, de fazê-la expressar a fé e a paixão, a cólera e a esperança, ela liberou o corpo, libertou o movimento, estabeleceu um novo laço entre a dança e a música.

Neste sentido, Isadora Duncan também reconhece que o ritmo e o som, por meio da dança e da música, possibilitam liberar os movimentos orgânicos do corpo. Ela desejava descobrir um movimento inicial que originasse todos os outros movimentos. Para isso, inspirou-se no movimento fluido das ondas do mar: “a minha primeira ideia do movimento da dança veio-me certamente do ritmo das águas” (DUNCAN, 1989, p. 3).



Ela ainda investigou a relação entre a fluência do movimento e a respiração, e buscou descobrir o centro de impulsos para o movimento espontâneo. Segundo ela, acabou por descobrir a “mola central de todo o movimento, o núcleo da potência motora”<sup>63</sup> (DUNCAN apud GARAUDY, 1980, p.67).

---

<sup>63</sup> Segundo Garaudy (1973), embora Duncan não tivesse definido com tanta precisão, para ela, “o centro da irradiação deve se encontrar onde as emoções são experimentadas fisicamente com o máximo de intensidade: nas

É contraditório pensar que a proposta desta artista, que buscava fazer fluir seus movimentos corporais, não trazia a musicalidade em sua expressão. O fato de ela ter conseguido “tocar”, mesmo que de forma pouco precisa, o cerne do impulso para o movimento, liberando, assim, o movimento do tronco e abrindo espaço para a respiração e para o movimento das emoções, se a voz tivesse feito parte da sua pesquisa artística, ela talvez conseguisse fazê-la soar também com fluidez e musicalidade. Os estudos de Delsarte <sup>64</sup> apontaram para este caminho.

No entanto, o que difere as propostas de Dalcroze das de Duncan é que ele acreditava que era necessário que o atuante se dedicasse a exercícios psicofísicos que o preparassem para a atuação. Tal influência também se apresentava nas criações das ginásticas para a saúde física e mental. Dalcroze sempre declarou que sua pedagogia – que era guiada pela música – consistia em treinamento artístico para desbloquear o corpo-mente do atuante, embora contemplasse também composições cênicas no espaço.

Isadora Duncan opunha-se às ginásticas. A arte, quanto mais próxima da vida, mais natural e mais espontânea seria. Por isso, dizia que cada exercício “devia não apenas ser um meio para chegar a um fim, mas ser um fim em si mesmo, o de fazer de cada dia de vida uma obra completa e feliz” (idem, p. 70). Ela, como uma musa da dança dionisíaca, certamente queria que os ritmos dos movimentos fossem libertados de estruturas que ela considerava que aprisionava a “alma”.

A pesquisa de Dalcroze, entretanto, favoreceu muitos artistas. Dalcroze criou o Instituto Alemão de Hellerau, onde vários músicos, pedagogos, dançarinos puderam vivenciar a rítmica corporal. Dentre eles estava a dançarina Mary Wigman, que mais tarde colaborou com o trabalho de Rudolf Laban (ASLAN, 1994).

---

vizinhanças do plexo solar” [...]. O autor ressalta que mais tarde, Ted Shawn e Martha Graham, estabelecerão precisamente esta localização como o centro de irradiação.

<sup>64</sup> Para mais informações vide 1.2.



<sup>65</sup> Nesse sentido, não resta dúvida que para Dalcroze o elemento principal de conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação é o **ritmo**, por ser ele o elemento vital que pertence ao *corpo-voz* e ao som.

Aslan (1994) reconta que Wolf Dorhn, que criou o Instituto Alemão de Hellerau para Dalcroze, definiu o ritmo como “a expressão da necessidade mais íntima, da aspiração mais secreta [...] o ritmo tornou-se para nós uma noção quase metafísica, espiritualizando o que é corporal e encarnando o que é espiritual” (DORHN, apud ASLAN, 1994, p. 42).

A seguir, destacam-se os seguintes princípios que favorecem esta conexão, segundo Dalcroze:

1. A valorização do ritmo como elemento organizador da forma e conteúdo.
2. Audição interior: consciência do som e da rítmica corporal.
3. Relação entre ritmo interno e ritmo externo. Esta interação melhora a motricidade e a fluência do movimento.
4. Voz: une som e ritmo. Desenvolve a respiração.
5. As vivências sonoras têm que ser experimentadas no corpo.
6. Conexão entre o cérebro-ouvido-laringe.
7. Agilidade de reação entre pensamento e ação, agilidade de respiração, flexibilidade muscular. Capacidade para reagir.
8. A estreita relação entre forma e conteúdo quando se unem elementos corporais e sonoros, elementos plásticos e musicais.
9. Valorização de um ensino que busca a experiência afetiva e integrada do atuante.
10. A experiência afetiva parte do trabalho sobre os sentidos, a imaginação e a vontade.

---

<sup>65</sup> FIG. 5.1 – Emile Jacques-Dalcroze.



66

## ENTREATO 2

Conforme visto neste capítulo 1, o corpo no teatro, a partir do final do século XIX, tornou-se presente e alvo de construção poética. A psicofísica configurou-se em um importante campo de investigação para artistas, psicólogos e educadores, e alastrou-se pelos países da Europa e pelos Estados Unidos. No século XX, a voz começa a ser libertada de um esquema fragmentado, para ser vista como parte integrante de um corpo em movimento.

As práticas pedagógicas desenvolvidas por Emile Jacques-Dalcroze tentaram restabelecer os impulsos orgânicos do corpo com base em intensas atividades rítmicas corporais e em uma educação voltada para a escuta consciente, a que ele chamou de “audição interior”. Dalcroze tinha detectado em seus alunos um corpo sem prontidão, sem vida e sem reação. Segundo ele, era preciso trabalhá-lo, para torná-lo presente, sensível e apto a lidar com as exigências artísticas.

A música foi o motivo artístico que o conduziu ao desenvolvimento de práticas para sensibilizar e desautomatizar o corpo fragmentado. Para ele, a educação artística consistente partia da experiência afetiva. Por este processo, pensamento e emoção foram alinhavados de forma que possibilitassem um fazer ativo e integrado. No entanto, mediante a articulação sonora da música, em todas as suas variações de dinâmicas, propôs práticas rítmicas corporais

---

<sup>66</sup> FIG. 5.2 – Emile Jacques-Dalcroze.

de forma a ativar e estimular o sistema nervoso, mobilizando os sentidos do corpo, liberando sensações e associações, e provocando reações musculares diversas, tonificadas pela música, o que proporcionou com esta prática desenvolver a percepção sonoro-musical.

A prática do canto constituiu para ele uma ação efetiva para musicalizar o atuante, fazendo fluir a música pela respiração, organizando os ritmos internos com os externos. A voz para ele é um canal para fluir as emoções, sentir e perceber o som no corpo. Com a prática do solfejo, levou o atuante a desenvolver a consciência musical. O som e o ritmo, como fenômenos musicais, eram, de fato, para ele o motor afetivo capaz de restituir a corporeidade no atuante.

A valorização da experiência afetiva no aprendizado dos elementos artísticos foi um ponto diferencial do século XX. Outros importantes artistas e pedagogos, como Rudolf Laban (1879–1958), educador do movimento, corroboraram com esse pensamento de uma educação pela arte de forma mais integrada e mais saudável, contemplando em suas práticas corporais a totalidade do ser humano. Para ele, “as ideias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras” (LABAN, 1978, p. 29). Laban teve contato com a “Pedagogia Dalcroze” e desenvolveu teorias do movimento a partir de princípios também semelhantes aos da música, por uma abordagem objetiva, técnica, mas aliada à experiência subjetiva do atuante. Laban influenciou muito positivamente as práticas nas artes cênicas, assim como Dalcroze, proporcionando aos artistas um estudo valioso sobre as especificidades do movimento e sua atuação no espaço bem como a valorização de um aprendizado calcado na percepção de si.

O cenário pós-guerra marcou o mundo, gerou crises e provocou os artistas. Estes, impactados pela opressão dos sistemas vigentes, que, segundo eles, operavam a arte, pelas angústias pós-guerras e pelos desejos reprimidos, fizeram desses sentimentos uma motivação para novas revoluções artísticas. Nas artes cênicas, a libertação da vida no corpo se tornou uma premissa forte para os artistas, e novas técnicas do movimento corporal eram criadas pelo impulso de conseguir dar vazão às sensações e às emoções. O atuante começava a ganhar cada vez mais força e presença em sua atuação, devido à subjetividade, que agora começava a ser valorizada no movimento.

Outra importante figura que fez a revolução na arte foi a dançarina Martha Graham (1894–1991), que abre “portas” na dança, fazendo passar pelo movimento os sentimentos do artista, fazendo gritar uma vida que pulsa no corpo (GARAUDY, 1980): “com movimentos espasmódicos e violentos, impulsos bruscos em que o corpo parece projetar-se num abismo,



tudo isso representando meios dramáticos para experimentar o terror, a agonia ou o êxtase” (idem, p. 91). Nascia assim a dança moderna.

É interessante levantar apenas alguns pensamentos desta artista e suas proposições técnicas, porque vai ao encontro de pensamentos de outros a que me propus a investigar no teatro e que abrem caminhos viáveis para a liberação do *corpo-voz*, embora esta artista não tenha contemplado o estudo da vocalidade em sua pesquisa.

Martha Graham foi influenciada pelos seus professores Ted Shawn e Ruth Saint-Denis, os quais foram influenciados pelas propostas artísticas e pedagógicas de Isadora Duncan e François Delsarte. Como aponta Garaudy (1980), Graham rejeitou as propostas de seus predecessores porque queria mesmo era expressar com intensidade em seus movimentos as emoções da “vida vivente” do ser humano e gerar consciência de “si mesmo”. Ao contrário de Isadora Duncan, ela não queria se identificar com os ritmos da natureza:

Eu não quero ser uma árvore, uma flor, uma onda ou uma nuvem. No corpo de um bailarino devemos, como espectadores, tomar consciência de nós mesmos. Não devemos procurar uma imitação das ações cotidianas [...], mas sim alguma coisa deste milagre que é o *ser humano motivado, disciplinado e concentrado* (GRAHAM apud GARAUDY, 1980, p. 89).

Para Graham, a arte significava lutar pela vida, participar dela. Ela definia a vida como uma forma de expansão a ser vivida pelo homem. Corpo e alma são indivisíveis e a “arte só pode ser vivida por um ser total” (idem, p. 92). Nesse sentido, para ela o ser humano é em si mesmo uma concentração de forças do cosmos. E para permitir a expansão desta expressão, só a técnica, por meio da disciplina e da energia, poderia dar a intensidade necessária para este ato. Sua técnica focou um princípio que é essencial para a liberação do corpo e, naturalmente, também da voz. O ponto fundamental da sua técnica é o ato de respirar. Segundo Garaudy (idem, p. 98):

O fluxo e refluxo da respiração estão intimamente ligados ao movimento do tronco, que se contrai pra expirar e se dilata para inspirar(...) Todo o movimento expressivo da vida tem pois sua origem neste ritmo primário de inspiração e expiração, nesta concentração de forças num centro seguida de sua irradiação, que lembra a fera com suas forças recolhidas, imóvel e tensa, antes de saltar e se alongar. Este centro motor não está estritamente localizado: é no tronco todo que se atam e desatam as forças da vida.

Pela respiração libera-se a vida, que se concentra no tronco. Este princípio reforça os pensamentos de Delsarte. Mas Martha Graham fez críticas aos pensamentos dele com a

réplica de que não bastava situar no tronco a origem do movimento e da expressão, mas era “preciso descobrir seu significado vital”. O tronco do corpo representou para ela o espaço de acontecimento das pulsões e das interações rítmicas e emocionais, por isso foi valorizado em sua dança.

Mais uma observação importante feita por Graham para relacionar com os processos da voz no corpo: o ponto de apoio de todos os movimentos está na região pélvica e genital. Esta percepção é também muito valiosa para a liberação do fluxo vocal, pois o **períneo**, uma musculatura situada nesta região entre os órgãos sexuais, é um importante ponto energético segundo as tradições orientais e um lugar de apoio para a liberação do fluxo vocal. Vale ressaltar que Martha Graham recebeu influências de estudos orientais em sua formação em dança com Ruth Saint-Denis.

E, por fim, outra observação interessante é o contato com o chão, que faz o ser humano erguer verticalmente. O chão impulsiona o corpo à projeção, que ela definiu como atitude. Segundo ela: “só pude descobrir uma lei da atitude: a linha perpendicular unindo terra ao céu. [...]” (apud GARAUDY, 1980, p.101)<sup>67</sup>. Alguns desses pensamentos serão abordados no próximo capítulo, com base em outros artistas criadores.

Nas investigações cênicas teatrais contemporâneas, a emoção passou a ser um fator desafiante para muitos artistas. Aslan (2005) ressalta: ou estes se entregavam à emoção ou a refreavam. Muitos artistas, influenciados pela psicanálise de Sigmund Freud (1856- 1939) e pelos estudos de Carl Jung (1875–1961), tentaram chegar às fontes do instinto e “liberar as forças emocionais” (idem, p. 251) para criar sua arte. O inconsciente tornou-se parte de uma investigação profunda. A subjetividade vem à tona no teatro como um fator a ser considerado na atuação. Para a autora, era uma retomada por parte do atuante de sua tendência à exteriorização vigorosa de sua subjetividade, atuando “com suas tripas” (ibidem).

De fato, é assim que se pode definir, por exemplo, o teatro de Antonin Artaud: um teatro de atuação visceral. Mas, mais do que apenas um teatro que tende “à exteriorização”, é um teatro que quer encontrar objetivamente o que está por trás da expressão - ou seja, o que motiva a exteriorização. Seu teatro retorna ao atuante, até suas “vísceras”, para encontrar as forças internas que o movem à expressão. Nesta pesquisa, ele encontra princípios importantes para a conexão orgânica do *corpo-voz* e abre as portas para encontrar um trabalho sonoro-vocal de qualidade.

---

<sup>67</sup> Vale lembrar os gestos das dançarinas representadas nos afrescos e nos anéis encontrados nos túmulos em reais em Creta, no período da Antiguidade, perpetuadas nas danças dionisíacas e na dança dervixes. Para mais informações, vide item 1.1.

O ambiente teatral no século XX – mais forte na segunda metade – é de intensa exploração de formas, estilos e concepções. O “texto escrito” começa a perder sua exclusividade na criação cênica e passa a integrar-se a um conjunto de elementos constituintes da encenação, mantendo-se em um mesmo plano de importância destes. Assim, surge a função do encenador, que vai trabalhar com o cruzamento destes elementos, construindo o sentido e criando a obra cênica. O artista criador Antonin Artaud foi um encenador precursor desta nova concepção. Jerzy Grotowski foi um dos principais e mais importantes encenadores deste século. Todos estes artistas criadores colocaram em evidência o atuante como o elemento fundamental para a realização teatral.

-----

## CAPÍTULO 2 – ARTAUD E GROTOWSKI



*O próximo fio que puxo me faz silenciar, pausando os espaços já tramados, suspendendo as ilhas de tramas já feitas. Faz-me abrir um espaço vazio e perfurar com a agulha o outro lado. Começo a tramar ao avesso...*

*Onde a linha passa, o corpo muda, o pensamento voa...*

*Reencontro o ponto outra vez, iluminado.*

*O bordado já não é mais o mesmo, transforma a cor, modifica (ou fortalece?) a forma a cada vez que passo por ele. A trama, do outro lado, está cheia de espaços a serem preenchidos.*

*Olho através dela o que já foi ocupado e o que ainda não foi...*

## 2.1 ANTONIN ARTAUD: BORDANDO O VAZIO

*Dizem que sou louco  
por pensar assim  
Se eu sou muito louco  
por eu ser feliz  
Mas louco é quem me diz  
E não é feliz, não é feliz*



*Arnaldo Baptista, “Balada do Louco”.*

Ao contrário da citação, Antonin Artaud não foi feliz e nem morreu feliz. Sua vida foi um drama trágico, encenado por ele. Mas sua loucura digna – e feliz – foi buscar de volta o pulsar do coração no corpo do ator e fazer do teatro um espaço pulsante, que vibra e ressoa.

Nasceu em Marselha, França, no dia 4 de setembro de 1896. Morreu no dia 4 de março de 1948, só, no silêncio, em uma cama de uma clínica. Foi um homem atordoado e incompreendido pela sociedade. Como ele mesmo dizia, “sofro de uma horrível doença do espírito [...]” (ARTAUD apud ESLIN, 1978, p. 25). Um homem de paixões arrebatadoras, vivendo em grandes intensidades. Talvez por isso tenha conseguido vislumbrar outra forma de atuação para o ator, diferente da que imperava no teatro francês de sua época. Foi um poeta visceral, um artista excêntrico do teatro.

Ao falar do trabalho de Artaud, é impossível não associar sua vida emaranhada a sua atuação artística. Protagonista do seu próprio drama, com sua lógica própria (talvez a falta de) e extraordinária, “uniu as pontas dos fios” que separam a arte da vida. “Onde outros buscam criar obras de arte, eu não aspiro senão a mostrar meu espírito [...] Não concebo uma obra de arte dissociada da vida” (idem, p. 14).

A dupla lucidez e loucura, como o real e o fictício, foi vivida nas entranhas de sua carne. A sua mente lunática, fragmentada, mas também viva, o seu coração arrebatado e seu olhar profundo e doce, mas também “diabólico” e a sua percepção refinada faziam-no penetrar fisicamente no corpo, experienciando instâncias profundas do seu ser. A vivência intensa de forças opostas, psíquicas e emocionais, acrescida de fortes dores no corpo, que, no

decorrer de sua vida, foram se agravando devido ao seu estado de saúde<sup>68</sup>, talvez tenha dado a ele, de maneira muito singular, a percepção somática das relações entre aquelas forças. Nesta “estranha” oportunidade de experienciá-las no seu corpo, somada a vários estudos que compreendiam estudos da tradição oriental e cabalísticos, como a alquimia, arrisca-se a dizer que um espaço arejado para sensações e percepções de um novo trabalho do atuante se abriu para Artaud.

Em sua lucidez, pairava a loucura, estado que o invadiu, trazendo-lhe muitos sofrimentos e perturbações existenciais. A sua insanidade o levou à sua exclusão de uma sociedade que, por sua vez, rejeitou suas tempestuosas elocubrações metafísicas e religiosas e os seus arrojados pensamentos artísticos.

Mas onde pairava a lucidez em sua loucura? Em sua capacidade sensível de perceber o ser humano como uma potência de vida e fazer dela uma chama criativa; em sua capacidade de ver no ser humano a materialidade energética de seu organismo e de perceber que é passível de ser adentrada e de ser esculpida; em sua percepção certa da importância da relação entre o organismo físico e o afetivo para a expressão do atuante; em sua percepção de vislumbrar um teatro orgânico, que pulsa, dirigindo-se, basicamente, para os sentidos.

Assim como Delsarte, Artaud foi influenciado pelos métodos de análise e observação retiradas do esoterismo para a investigação na arte. Ele menciona o princípio “de identidade de essência” (ARTAUD, 2006, p. 49) semelhante àquele que ocorre entre o teatro e a alquimia. Para ele, ambos vinculam-se a um certo número de bases iguais e comuns a todas as artes. Considera estas como virtuais, que carregam em si a realidade e seus objetivos (ibidem). As forças que as compõem pertencem a uma mesma matéria criativa. Explica Arantes:

A alquimia é teatral porque trata de fazer passar o espírito pela matéria, que não é apenas o lugar exterior da projeção, mas o espaço constitutivo da vida. Alquimia e teatro põem em jogo não as direções primordiais do espírito, mas o seu confronto violento com a matéria (1988, p. 34).

O teatro como a alquimia, é duplo, uma arte permanente entre o uno e o múltiplo. Arantes (1988) define bem este pensamento de Artaud:

---

<sup>68</sup> Aos cinco anos, Artaud adoeceu gravemente. A doença foi diagnosticada como meningite, o que pode ter ocasionado nele uma debilidade nervosa. Segundo Esslin (1978), “supostamente”, pode ter sido a causa fisiológica para seus distúrbios psicológicos posteriores. Quando novo, sofria de dores de cabeça e câibras faciais. No final da sua vida, pelo que consta, estava com um tumor no reto.

Afirmar a identidade do real e do virtual, princípio subjacente à alquimia e ao teatro, é afirmar a existência real do possível e a possibilidade de toda a existência, num jogo de remetência mútua onde o constituído se confunde com o constituente, onde nada pode aparecer como acabado, como claro e distinto, como realizado. Teatro e alquimia não são meios para um fim que lhes é exterior ou imanente, e de qualquer modo os conduziria para a unidade e para o acabamento. São artes da multiplicação, ou melhor, do conflito permanente entre o Uno e Múltiplo, cujas operações simbólicas e físicas transbordam e lutam entre si. É próprio do Duplo expressar essa luta e expandi-la (idem, p. 23).

Embora a vida de Artaud fosse marcada por comportamentos antagônicos, ele recusa a dualidade no teatro, eliminando as diferenças entre o imaginário e o físico, o espiritual e o material, o simbólico e a Natureza, fazendo “dessa recusa seu princípio motor” (idem, p. 35).

Em seus delírios poéticos, criou tratados sobre a encenação, ressaltando um lugar físico para os acontecimentos, onde se constrói uma tessitura, uma escritura viva: para ele, o teatro é um lugar em “que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato” (ARTAUD apud ARANTES, 1988, p. 27). O teatro é o lugar para construir uma trama entre esses elementos constituintes da matéria. Confere ao espaço, ao tempo, ao som e ao movimento elementos materiais concretos fundamentais para um teatro vivo:

O teatro é o trabalho dessa dupla materialidade, sonora e visual, a operação de passar uma pela outra como condição de sua produção diferencial, explorando seu simbolismo e suas correspondências em relação a todos os órgãos, a todas as dimensões do espaço e da materialidade e todos os planos dos sentidos [...] Trata-se de uma linguagem material e em movimento no espaço, dirigindo-se em primeiro lugar à sensibilidade pondo-a em movimento (ARANTES, 1988, p. 114).

Este pensamento de totalidades distintas de uma mesma matéria pode ser equiparado ao pensamento de Delsarte sobre a correspondência entre os fenômenos da natureza e o homem, cuja estrutura que abarca uma totalidade trinitária não dissocia vida-alma-mente.<sup>69</sup> A quebra da dicotomia corpo e mente, matéria e espírito representa uma nova concepção de trabalho do ator. O “positivo e o negativo”, a “máscara e a contramáscara”, o “masculino e feminino” representam forças pertencentes a uma mesma matéria que se conflitam e se dialogam “no” e “a partir do” corpo.

Artaud concebe, assim, um novo teatro, ou melhor, modificado, denominado Teatro da Crueldade. Com este curioso nome, defende a importância de uma atuação orgânica do

---

<sup>69</sup> Para mais informações, vide item 1.2.

atuante. O Teatro da crueldade – o teatro alquímico de Artaud - vai buscar as forças mais subterrâneas para a expansão do espírito que possam fazer pulsar a vida criativa do atuante na cena. Esta integração é um princípio básico, cuja proposta é o da sensibilidade, feito de “nervos e coração” (idem, p. 87). Para Artaud, “o ator pensa com o coração” (ARTAUD, 2006, p.153)<sup>70</sup>. Para tanto, ele efetiva a capacidade de potencialização e produção desta vida criativa do atuante quando atribui ao corpo físico o lugar para esta experiência. O corpo, enquanto materialidade viva, integra os organismos físicos e afetivos.

Esta proposta era uma reação provocativa a um teatro que, segundo ele, era regido somente pela supremacia da palavra e do texto, uma reação à palavra morta, racional, em que os atores não se afetavam pelo corpo vivo em cena. Ele critica a postura dos atores da Europa por só saberem falar e não possuírem um corpo no teatro. Segundo ele, ninguém mais sabia gritar. Todos esqueceram de usar a garganta. A garganta não é mais um órgão do corpo; transformou-se numa anomalia, reduzindo-se a meras abstrações da fala (ARTAUD, 2006). Ora, o ato de “gritar” pressupõe uma ativação de um corpo mobilizado pelos estados de ânimo e requer uma sustentação física para conseguir lançar no ar seu fluxo sonoro.

Artaud buscou, assim, com sua teoria fazer retornar no atuante as capacidades de uma ação total e integrada entre o pensar, o sentir e o fazer. Para isso, o corpo torna-se o seu alvo de ação:

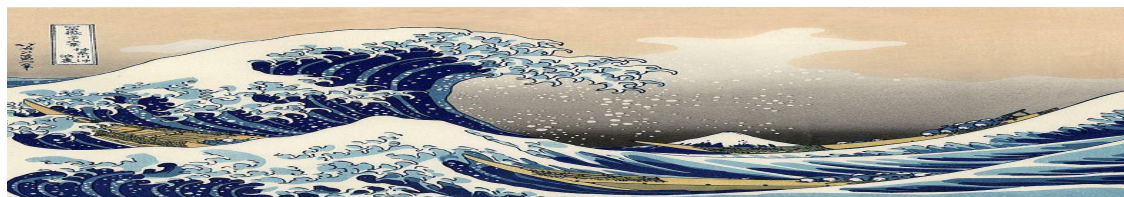
Ao lado do ritmo e da instituição da palavra, há no teatro um ritmo e uma instituição do movimento, dos movimentos, que deve deixar no espírito a lembrança de um todo completo, de uma espécie de suporte perfeitamente arejado, banhado de ar e de espaço, e que por suas linhas, suas proporções, seu espírito geral, clarifique plasticamente e ordene toda uma psicologia (ARTAUD, 1995, p. 148).

Citando Arantes (1988, p. 50), “o que pode um corpo?” Artaud estaria interessado nesta pergunta. O corpo por ser espaço e matéria; pode expandir-se; pode movimentar-se; pode projetar-se para fora, lançando-se ao desconhecido, indo em direção “a”; pode perder-se dele mesmo; pode retornar, recolher, silenciar; pode, assim como a onda do mar, ir e vir, contrair e expandir, tensionar e relaxar, respirar. Compreende fluxos de intensidades exteriorizadas e recebidas pelo movimento. Enfim, o corpo é o princípio orgânico da vida.

---

<sup>70</sup> Para as tradições orientais, a “mente” possui exatamente o sentido de pensar com o coração.





No entanto, como deixar o corpo do atuante vivo e desperto, sensível ao nível da pele e dos sentidos de forma a trazer esses fluxos de intensidades? É o que Artaud propôs em sua concepção de um teatro vivo. Para isso, confere à respiração a condição de o maior agente responsável para esta experiência viva do atuante. É a respiração que consegue penetrar nos poros sensíveis da pele, abrir espaço e gerar “estados orgânicos e intensidades qualitativas” (ARANTES, 1988, p. 52). Estes estados, que ele denomina de “estados afetivos da matéria”, referem-se à emoção, mas também à mente, à vontade, à necessidade, ao desejo.

Mas, para que o atuante possa provocar o reaparecimento espontâneo da vida em seu corpo, despertando os sentidos e gerando vida em movimento na atuação, é necessário realizar um esforço, por meio da respiração voluntária, para movimentar a respiração. No fluxo do movimento de inspiração e expiração é que ele deve mover-se, pois no ato de inspirar e expirar – que é um ato motor, rítmico - o corpo inteiro é envolvido. Isso significa que o atuante é inteiramente “ativado”, pois este processo desperta a mente, estimula o sistema nervoso, aquece o coração e tonifica a musculatura.

Mas Artaud ressalta que é um processo diferente daquele que um atleta realiza, o qual busca diferentes formas de respiração para se apoiar no corpo, visando a um maior empenho muscular e ao domínio do seu corpo. O atuante busca um sentido inverso a esse movimento exterior. A partir da “dança” da respiração, impulsionada pelo movimento rítmico de inspirar e expirar – que ele provocou voluntariamente –, ele mergulha em seu interior, construindo um corpo, moldando-o. Ele “inventa-o a partir de sua respiração” (idem, p. 50). Parte de uma relação afetiva com seu material, que Artaud denomina de “atletismo afetivo”. Nesta ação, o corpo do atuante é como um escultor, que, com suas mãos, aperta e massageia o barro. “O ator escava sua personalidade como um mergulhador que esporeia as profundidades submarinas para voltar à superfície” (ARTAUD, apud ARANTES, 1988, p. 54). Verbos como *amassar*, *apertar*, *adentrar*, *massagear*, *esculpir* e *moldar* denotam metaforicamente ações que ele deve realizar com sua matéria corporal. Nesta ação voluntária, por meio da respiração, ele “massageará sua carne” – seus órgãos e músculos – e aquecerá seus líquidos, mobilizará sua energia e sua emoção, ventilará sua mente, trazendo fluência aos movimentos, gerando

tônus em sua musculatura. Segundo Arantes (1988, p. 50), “ele faz passar os sentimentos pelo espaço do corpo. Não como um lugar neutro, mas como materialidade viva e concreta onde ações e paixões reencontram as forças de que se originaram”. A emoção, o desejo, a vontade, o pensamento e o espírito são substâncias corporais que serão dinamizadas, ritmadas, alquimizadas, como diria Artaud, pela respiração. A respiração reacende a vida no corpo.



O corpo, apoiado pela respiração, produzido pelo movimento de contração e descontração, passa “pela vontade e pelo afrouxamento da vontade” (ARTAUD, 2006, p.157), gerando uma musculatura afetiva. Por meio desta interação, o atuante poderá entrar em diferentes estados intensivos da sua matéria corporal: “A respiração acompanha o esforço, e a produção mecânica provocará o nascimento no organismo que trabalha de uma qualidade corresponde de esforço” (idem, p. 155).

O atletismo afetivo, portanto, consiste em fazer mover através das respirações, as moções internas do organismo, cultivando a emoção no corpo, para “recarregar sua densidade voltaica” (idem, p. 160), irradiando, assim, vida em movimento. Por isso, torna-se necessário o mergulho nas experiências com a respiração para desenvolver a percepção das sensações e das naturezas do movimento de interação entre os organismos físicos e afetivos, como também a correspondência com os movimentos rítmicos respiratórios criados. Ele ressalta que a partir deste treino, a preparação para a respiração – ou seja, a prontidão para “emitir” –, tornará fácil e espontânea (idem).

Além de Artaud, Dalcroze trouxe um pensamento semelhante (embora ele não tivesse utilizado o termo atletismo afetivo) quando chamou atenção para a importância de gerar no corpo o movimento ritmado dos músculos e nervos, movido pelos impulsos naturais, para mobilizar estados afetivos. Acrescenta-se aqui, com base em Artaud, que isso tudo se faz em diálogo com a respiração. E, também, a semelhança com os estudos de Delsarte sobre os movimentos de sucessão<sup>71</sup>, cuja natureza é a fluidez, ou seja, um movimento que circula pelo corpo inteiro, como ondas que se propagam nos músculos e nas articulações, que se

<sup>71</sup> Para maiores informações, vide item 1.2.

constituem em uma ordem essencial para a expressão. Essa natureza fluida do movimento de sucessão está relacionada com a respiração. Portanto, para Artaud o trabalho do atuante é produzir respirações que impulsionem diferentes estados intensivos, criando corpos que, mesmo que se produza uma realidade fictícia, estes carregam em si verdades que lhes são próprias (ARANTES, 1988).

Artaud aponta também certa qualidade de forças existentes, “que tem seu trajeto material de órgãos e nos órgãos” (ARTAUD, 2006, p. 153), que o atuante deve aprender a percebê-las e, instintivamente saber como captá-las e irradiá-las (ibidem). E a respiração é um modo de conhecê-las, pois ela “ilumina a cor da alma, [...] pode [...] facilitar seu desenvolvimento” (idem, p. 155).

Para embasar sua teoria sobre a respiração, Artaud utiliza os fundamentos da Cabala e os da medicina tradicional chinesa. Estas duas ciências revelam alguns princípios importantes: a estrutura triádica compõe a base da criação e dá o sentido de uma totalidade integrada, assim como o Céu, a Terra e o Homem na tradição chinesa e a Coroa, a Sabedoria e a Inteligência na Cabala ocidental. Para estas ciências, o número 3 é importante para o equilíbrio do organismo da natureza e do organismo humano, na medida em que é o número da forma e do volume no corpo (comprimento, largura e profundidade). Estes estudos também fizeram parte da pesquisa de Delsarte, conforme visto no capítulo 1.

Nestas tradições, a multiplicação ternária, por exemplo, corresponde ao número 6 e o número 9 é muito importante. Segundo a Cabala, o número 6 (duas vezes o número 3) corresponde à imagem entre o Céu e a Terra. É o símbolo do equilíbrio e do antagonismo. Seu signo hieróglifo corresponde ao hexagrama como a estrela de David (ou o selo de Salomão), formado por dois triângulos sobrepostos, iguais, tendo um a ponta para cima e outro para baixo, representando a oposição: “o que está em cima é como o que está embaixo” (axioma hermético, citado por Levi). O número 9 corresponde à máxima expansão. Contém todos os números simples, representando uma imagem completa dos três mundos: Céu, Terra, Homem (LORENZ, 1997, p. 30-32).

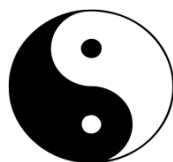


72

---

<sup>72</sup> FIG. 6 - Estrela de David ou Selo de Salomão.

Segundo o ocultista Elifhas Levi, “a vida se manifesta pelo movimento” (idem, p. 39), “o movimento se perpetua pelo equilíbrio das forças” (ibidem) e “a harmonia resulta da analogia dos contrários” (ibidem). É o princípio da oposição, também revisitado por Delsarte em seus estudos sobre o movimento. Assim também o princípio do cheio e do vazio, o *yin* e *yang* na tradição chinesa.<sup>73</sup> Estas são forças opostas, em que uma complementa a outra. Só é possível sentir o cheio se me esvazio e preencho-me dele. Só posso ouvir o som através do silêncio. Só posso sentir a qualidade das intensidades das forças se reconheço as diferenças entre elas. São energias do movimento orgânico de expansão e contração. Para o movimento se expandir, necessita do movimento de retração. Neste ponto acontece a transmutação das forças *yin* (contração) e *yang* (expansão) do movimento.



74

Artaud baseou-se em um sistema de respirações da Cabala para fazer uma analogia com o tipo de trabalho que o atuante deveria realizar. A premissa básica é que “a respiração humana tem princípios que se apoiam em inúmeras combinações das tríades cabalísticas” (ARTAUD, 2006, p. 132). Este sistema estrutura-se da seguinte maneira (idem, p. 154):

<sup>73</sup> A tradição chinesa é fundamentada pelos princípios do *taoísmo*. Segundo José Luiz Padilla Corral (2006), médico e fundador da Escola Internacional de Medicina Tradicional Neijing, o ser humano é um universo contido em um outro maior. A vida pode ser pensada como a manifestação da força da *luz*. O ser humano como universo “é uma força de luz que possui forma, estrutura e organização” (ibidem, p.xv). Padilla Corral (ibidem), acrescenta que a física moderna (física quântica) corrobora com este pensamento “no postulado que toda matéria, em última instância, é formada por minúsculas partículas (prótons, nêutrons, partículas subatômicas, sendo agora, dividida em *quarks*), que se movem a grandes velocidades dentro de imensos espaços (proporcionalmente) vazios” (ibidem). Este postulado desenvolvido pela física moderna está na *teoria ondulatória* e na *teoria onda-partícula*, que demonstra que a luz manifesta-se de maneira dual. Conforme Padilla Corral (idem, p. xvi), “a natureza corpuscular da luz se corresponde ao que a tradição antiga definiu com *Yin*”, em contração, “e a natureza ondulatória da luz se corresponde à natureza do *Yang*”, em *expansão*, “e a conjugação da onda-partícula constitui o que se define essencialmente como *Tao*”, que expressa a totalidade do universo. A luz se conjuga em três movimentos, que implica em “mistério” (idem, p.xviii).

<sup>74</sup> FIG. 7. Símbolo do *Tao*. Segundo Padilla Corral (2006, p. xvii-xviii), esse símbolo é representado por três movimentos: “1. A unidade se dobra para constituir a parte central. 2. Continua a se dobrar até a contração (*Yin*). 3. Quando chega ao seu máximo, muta-se por expansão (*Yang*)”.

Andrógino - masculino - feminino
Equilibrado - expansivo - atrativo
Neutro - positivo - negativo

Para Artaud, a respiração pode ser neutra, masculina ou feminina. A combinação das forças de contração e descontração da respiração no corpo atinge diferentes qualidades de intensidades. A energia do movimento “andrógino” possui característica equilibrada e neutra. A energia masculina para o *taoísmo*, é expansiva, possui a qualidade do querer, do fazer, é *Yang*. A feminina é atrativa, concentra-se para o movimento interior, e por isso é negativa, é energia *Yin*.

O movimento masculino é uma energia positiva, no sentido que se projeta para o exterior por um impulso e, em seguida, retorna em um tempo prolongado feminino. O movimento feminino, segundo Arantes (1988), é negativo, lunar, que se projeta para o interior. Artaud interessa-se por este movimento porque, ao contrário do que possa parecer, traz energia para dentro do corpo. Ele ressalta que o “grito feminino”, no sentido de qualidade de energia, “brota da profundidade da terra fendida, de um corpo que se esvazia e se projeta fora de si mesmo, para depois obrigá-lo a retornar (idem, p. 57). Este movimento “feminino” começa no vazio, recebe o que está fora e o traz para dentro de si. Ele alimenta-se da potência e depois transmuta-se em movimento masculino, para lançar-se para fora, completando o ciclo.

Conforme Arantes (idem, p. 58), a respiração “feminina” é ventral. Do vazio do ventre se ganha o impulso para a expulsão do fluxo aéreo. “O vazio gerado no ventre atinge o alto dos pulmões; não um vazio de ar, mas da potência do som” (ibidem). Neste sentido, o silêncio “escuta” o som e o recebe.



75

A dança da respiração é mesmo interessante: um fluxo que carrega a potência do som e transforma o espaço. O que estava vazio torna-se cheio. No movimento máximo da contração e da expansão, no “entreato” criado entre duas respirações, surge um ponto neutro, um instante de tempo qualitativo, um instante de contato, um prolongamento do espaço para ser ouvido, e preenche-se de potência e de consciência. Poder ser tocado por esta experiência, dando tempo e espaço, no movimento e na pausa, torna-se presente o acontecimento. A tradição chinesa define esta dinâmica como *Qi Gong* (ou *Chi Kung*): “a arte e a habilidade de, a partir do sopro, manter a força”.<sup>76</sup> É a arte da respiração.

Embasado pela acupuntura<sup>77</sup>, Artaud faz uma analogia entre os estados e as localizações físicas do corpo. Ele aponta que é importante tomar consciência destas localizações, pois cada uma delas corresponde a algum estado afetivo. Vale ressaltar que Artaud, ao falar de localizações no corpo físico, está se referindo aos centros energéticos segundo a acupuntura, que são trezentos e oitenta pontos situados no corpo<sup>78</sup> e que possuem relações diretas com os órgãos. Ele fala sobre pontos de irradiação, como o plexo solar, que, segundo ele, é o ponto da raiva (idem, p. 159), como a analogia que ela faz do peito como o ponto “do heroísmo e do sublime” (ibidem). Segundo Artaud, basta concentra-se em apenas alguns apoios para ser feito o “atletismo da alma”. Para ele, a “alma” pode ser reduzida

<sup>75</sup> FIG. 8 – “As duas grandes massas ocupam o espaço visual. A violência da grande onda é contraposta com a serenidade do fundo vazio, o qual recorda o simbolo do *yin e yang*. O que estava vazio torna-se cheio”. Fonte: wikipédia.

<sup>76</sup> Para informações veja na introdução, nota 9.

<sup>77</sup> A acupuntura é um tipo de medicina energética chinesa. É importante ressaltar que, embora a medicina tradicional ocidental, de modelo newtoniano, já reconheça a acupuntura como uma prática medicinal, esta difere completamente da medicina tradicional ocidental. Seus princípios estão embasados na tradição *taoísta*.

<sup>78</sup> Segundo a acupuntura, estes pontos chamados “meridianos” se dividem em canais principais e ramos secundárias distribuídas pelo corpo (PADILLA CORRAL, 2006).

fisiologicamente a um “novelo de vibrações” (idem, p.153). Uma maneira de reconhecer essas localizações é por meio do esforço, com base no treinamento físico-mental. Completando suas palavras:

Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a lhe dar uma amplitude surda mais profunda, e de uma violência incomum. E assim, qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução ampliada segue-se a este apossamento orgânico (ARTAUD, 2006, p. 158).

Em relação à atuação, Artaud (idem, p. 160) aponta que conhecer as localizações do corpo, saber qual ponto deve ser tocado, ter a consciência da integração dos organismos físicos e afetivos afetam diretamente o espectador, provocam nele uma identificação que o joga em “transes mágicos” e refazem assim, uma antiga cadeia mágica esquecida: “é dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou” (ibidem).

A vivência integrada deste “corpo total” nesta produção, que recebe fluxos, intensidades e percepções, gera consciência no atuante e dá sustentação a novas explorações. É o que Artaud denomina “pensamento afetivo”. As experiências vividas no corpo, fixadas e lembradas pelo trabalho constante por meio de um processo em que há respiração e escuta, desaceleração de tempos mecânicos, tempo para deixar ser tocado e para poder provar “do que passa” por você, gera memória e um conhecimento consistente. Segundo o filósofo e pedagogo Larrosa (2002, p.23), “a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência”.

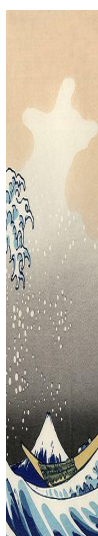
Ao relevar a importância da respiração como o agente da vida na atuação, Artaud passa a incluir nesse processo a vocalidade do ator, rompendo, assim, com a dicotomia *corpo-voz*. O fluxo sonoro-vocal “brota” de dentro do corpo, isto é, na relação entre o movimento rítmico muscular gerado do impulso nascido entre a respiração e os estados afetivos. Trechos de seus textos explicitam um teatro que “tem como ponto de partida a respiração e que se apoia, depois da respiração, no som ou no grito [...] (ARTAUD, 2006, p. 172). Impulsionado pela respiração, o corpo se torna maleável, vigoroso e flexível, e por meio do exercício da vontade, do esforço do atuante no jogo do movimento físico com os estados afetivos, a voz vai sendo moldada, tornando-a plástica e sonora.

Às vezes, quando se pensa em movimento corporal, é mais rápido associá-lo aos movimentos maiores do corpo, dos membros ou do movimento muscular do tronco. É comum passar despercebido que o aparelho fonador, um órgão sutil e tão delicado, é também um corpo em sua totalidade, o qual exerce muita mobilidade e necessita do esforço do atuante. Ressaltando o pensamento de Delsarte revisado no capítulo 1, o exercício da vontade - ou seja, o exercício da atitude sobre os movimentos musculares da boca, da língua e da faringe canalizará o fluxo aéreo, modelando a sonoridade vocal. Neste movimento, espaços são criados, gerando as formas sonoro-vocais dos fonemas.

Em consonância com os estudos de Delsarte, as proposições de Artaud apontam para um trabalho artesanal que o atuante deve fazer sobre seu aparelho vocal, investindo consideravelmente nas pesquisas de produção sonoro-vocal. Segundo ele, o esforço concentrado, aquecido e movido pela respiração, potencializa a capacidade energética e plástica da matéria e a sonoridade da voz vibra qualitativamente.

Uma questão muito importante a ser ressaltada é que para Artaud (2006) o som possui poder sensível, “encantatório”, e é uma fonte construtiva da linguagem. Ele vislumbrava que a palavra no teatro pudesse ter, mais do que apenas o significado da palavra em si, um sentido que partisse do som. Ela seria tomada pelo encantamento da sonoridade, assim como um mantra. Assim, a plasticidade do som faz gerar o sentido vivo da palavra, e a respiração e as fontes plásticas sonoras constroem a linguagem falada:

Mas se voltarmos por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelos que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos diretos e simples tal como o tempos em toda circunstância da vida [...], a linguagem da literatura [...] se tornará viva [...] (ARTAUD, 2006, p. 140-141).



Neste sentido, pode-se pensar também que o som, como fluxo aéreo que possui potencial de vibração, plasma a forma corporal, plasma os fonemas. Ele tem a capacidade de movimentar e modelar uma matéria mais densa, assim como o vento que movimentava uma montanha de areia, dando-lhe formas diferentes, ou como o fluxo da água do mar, que no movimento da maré delineia a terra. O som possui a capacidade de movimentar pelos espaços gerados e, o que é fascinante, propagar-se além dele por um fluxo “invisível”, que ressoa. Por ter o ar como veículo, o som consegue distanciar-se da sua origem, distribuir-se, gerar volumes. Assim, consegue ir a



outros lugares, a muitas distâncias, e a penetrar em outros níveis de densidades no espaço, atravessando barreiras.

Isso leva a pensar que, de fato, o som, com seu “encantamento”, atinge outros corpos e que, por simpatia e conexão, vibra e ressoa também. É interessante pensar que a voz, com o potencial energético sonoro que tem e que, por meio do esforço pela respiração voluntária, é capaz de construir conexões durante o seu percurso invisível do ar no espaço. Como linhas em movimento, num fluxo de intensidades, a sonoridade vocal pode construir tramas, ilhas, caminhos, pontos que vibram com outros corpos. Em seu percurso no espaço, o som pode multiplicar-se com sua ressonância, transformando-se em vários sons. A voz constrói dramaturgias sonoras no espaço “dentro-fora” do corpo. Neste percurso acontecem fenômenos: diálogos, atritos, confrontos, encontros e contatos. Novarina (2009) faz uma imagem interessante quando fala do movimento da voz:

Há uma viagem da carne pra fora do corpo humano pela voz, um *exít*, um exílio, um êxodo e uma consumação. Um corpo que vai embora passa pela voz: no dispêndio da fala, algo de *mais vivo que nós* se transmite (ibidem, p. 17).

Atuar “no”, “com” e “pelo” som amplia o espaço da atuação e da recepção, pois sua natureza é de ir, projetar-se, ao mesmo tempo em que deixa o corpo que o produziu vibrando, preenchendo-o, dilatando-o. O som que vai afeta o vazio e preenche o corpo de vibração. É capaz de tocar. De tocar os tímpanos. E de tocar o outro. “O som empurra as moléculas, que vão acariciar, tocar ou ferir outros corpos, que vão vibrar em outros finos tímpanos, ressoando em outros corpos”.<sup>79</sup>

Com base neste pensamento, o som é um elemento essencial para a relação orgânica entre *corpo-voz* no processo de atuação, pois, por ser uma matéria repleta de elementos de natureza expressiva, é capaz de trazer musicalidade ao *corpo-voz* do atuante. Mas não se pode deixar de levar em conta que a musicalidade do *corpo-voz* se constrói, se desenvolve “no” e “pelo” atuante, sendo necessário que se adquiram capacidades para esse desenvolvimento. Entretanto, coloca-se em questão neste momento a capacidade do atuante para conseguir lapidar a matéria bruta sonora. Quais são os meios operacionais que o atuante utiliza para transformar essa “pedra bruta” em uma “pedra vibrante”? Como ele se instrumentaliza para

---

<sup>79</sup> Palavras proferidas pela pesquisadora e professora Dra. Verônica Fabrini (UNICAMP) em carta remetida, em agosto de 2010, à autora desta dissertação.

conseguir transformar os sons em um fenômeno articulado no espaço, num evento poético, seja musical ou dramático?

A proposta de Artaud para um novo teatro, de “nervos e coração”, efetivou a urgência de tornar o atuante um homem sensível, capaz de sentir, de pensar e de fazer uma arte dentro de si mesmo e a partir de si mesmo. Trouxe o reconhecimento da respiração como o canal para a abertura das sensações e percepções de si e do outro. É uma arte do espaço. O atletismo afetivo consiste em aprender a preencher esse espaço com todas as forças de contração e expansão que o movimento faz. O fator essencial para tudo isso acontecer é aprender a escutar.

É possível extrair daí princípios fundamentais para desenvolver uma percepção, seja ela sonora ou corporal-vocal. A questão da escuta passa por todas as formas de percepções. É tão poético como a palavra *escutar* na língua italiana traz o sentido da palavra *sentir* para a língua portuguesa. De fato, escutar é ouvir as sensações, é sentir os sons, sentir sua materialidade sonora que passa no corpo: nos ouvidos (que é a primeira porta que se abre para receber o som), nos músculos, nos nervos e no coração.

No capítulo 1, foi destacada por Dalcroze a importância de ouvir por meio das sensações corpóreas, o que ele chamou de “audição interior”.<sup>80</sup> É a escuta consciente dos fenômenos sonoros: as qualidades físicas da matéria sonora, as fontes sonoras do timbre, intensidade, densidade, movimento sonoro, melodia, altura (planos de grave ao agudo), ritmo, harmonia e a relações entre eles. Para o atuante poder manipular essa matéria com autonomia, é necessária uma educação que lhe permita perceber estes fenômenos sonoros que passam pelo corpo. Torna-se fundamental desenvolver a capacidade de captar, perceber, reconhecer, discriminar e experienciar auditivamente as diferentes matérias sonoras e os eventos musicais gerados pelos sons.

Artaud também falou em criar o pensamento afetivo, pois a cada estado afetivo corresponde certa localização no corpo físico. E o som, em sua potência, escava, entranha nesse corpo. Suas diferentes características vão provocar diferentes sensações e contatos na audição e no corpo. O lúdico é descobrir onde o som está no corpo, onde ele ressoa. Por exemplo, sentir os espaços abertos e moldados pelo som na faringe revela uma natureza específica do som. Sentir a visceralidade do timbre, da densidade e da frequência grave do som vocal correspondendo com o espaço denso de órgãos e líquidos no ventre é uma experiência muito peculiar. Também é muito lúdico e satisfatório deixar a voz “sentir o som

---

<sup>80</sup> Para mais informações vide 1.3.

que o ouvido escuta” e corresponder anatomicamente às formas vocais escutadas. Ou, simplesmente, ouvir... escutar no silêncio, na pausa. Mas, de fato, colocar-se na ação de receber o som em todas as suas diferenças, e mesmo assim o som escavará profundamente os espaços no corpo, requer esforço do atuante, um grande trabalho em si mesmo.

Ao se refletir sobre o som, é possível voltar para a palavra, concebendo-a como um importante elemento de organização e de expressão no teatro. Ela torna-se poderosa não só pelo seu sentido semântico, mas principalmente porque carrega em si a forma plasmada do som, com suas diversas características sonoras. Artaud não quis abolir a palavra no teatro, mas sim preenchê-la de som, pois esta, em sua concepção, tinha-se tornado “opaca” na voz dos atores. Torna-se necessário encontrar o canto da palavra, a ação e o gesto da palavra, encontrar a música que está por trás da palavra. Segundo Arantes (1988), a palavra no teatro necessita de sentido duplo: de um lado, a materialidade e o movimento, que são as entonações, o fluxo material de massa sonora distribuída no espaço; de outro lado, a materialização e o espaço, as figurações e gestos. Ensina o músico, compositor e educador sonoro Murray Schafer: “Para pôr música numa palavra, apenas uma coisa é necessária: partir-se de seu som e significados naturais” (SCHAFER, 1991, p. 228).

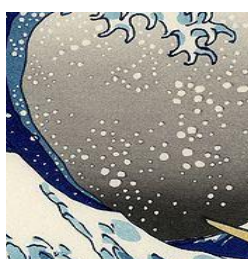


Nas palavras poéticas de Novarina (2009, p. 15-16):

Ouve-se um sopro. O real respira. No pensamento, uma fonte de ar está aberta: um nascimento de espaço aparece entre as palavras. A língua está em fuga, em evasão, em caracol, perseguida, perseguidora, expulsa e abrindo. É algo que cava: uma cavatina [...]. Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração: abrem-se galerias, passagens não vistas, atalhos esquecidos, outros cruzamentos; avança-se por esquadramento; é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los com um só passo contrário e de um só fôlego; progride-se em escavação antagonista do espírito, em luta aberta. É um trabalho de terraplanagem no subterrâneo mental.

Vale abrir aqui um parêntese sobre a educação sonora na segunda metade do século XX, para valorizar as investigações sonoras de Artaud.

**Uma experiência sonora:  
limpando os ouvidos e  
aprendendo a ouvir**



A educação sonora foi motivo de pesquisa para muitos pedagogos musicais, como Murray Schafer<sup>81</sup>, no século XX, a partir da década de 1960, no Canadá.

Muito preocupado com a ecologia e com a falta de percepção do mundo sonoro que cerca toda a Terra, em torno das pessoas, e estas, por sua vez, pouco sensíveis a um pensamento sobre ecologia sonora, Schafer desenvolveu um trabalho sobre “limpeza de ouvidos”, a partir do reconhecimento das fontes sonoras, do aprender a reconhecer suas diferenças para conseguir ouvir o mundo sonoro que o cerca.

A limpeza dos ouvidos consiste em aprender a esvaziar-se dos sons como ruído. Segundo ele, o ruído é tudo aquilo que nos impede de escutar o som. É, portanto, mais subjetivo do que parece, pois o ruído depende da relação que o homem naquele momento está tendo com a sonoridade. Para reconhecer o som, é necessário escutar o silêncio. Boa parte de sua pesquisa está concentrada em seu livro *O ouvido pensante* (1991). É considerado o livro de cabeceira dos educadores musicais na atualidade, o qual tem sido também uma importante fonte de consulta para os educadores teatrais de hoje.

Uma importante preocupação de Schafer (íbidem) é a escassez do uso da voz enquanto um instrumento musical riquíssimo de fontes sonoras. Em um de seus capítulos, cujo título é “*Quando as palavras cantam*”, ele declara sua preocupação com a falta de modulação colorida nas vozes de hoje. Segundo os pesquisadores, há muito mais modulações coloridas

---

<sup>81</sup> Murray Schafer nasceu em 1963, em Ontário, Canadá. É músico, compositor e educador sonoro. Realizou o “*World Soundscape Project*”, na Simon Fraser University, B.C, um trabalho pioneiro na área de pesquisa sonora. Os resultados apontaram novos caminhos para atuação sobre o ambiente sonoro (Editora Unesp, 1991).

nas vozes dos povos primitivos do que nas vozes da civilização atual. Ele ressalta que até mesmo na Idade Média as vozes eram mais coloridas, porque eram consideradas um instrumento vital. Na Renascença, as pessoas tinham o hábito de cantar, do mesmo modo como se faz até hoje nas culturas tradicionais (SCHAFER, 1991). À medida que o tempo foi passando, segundo ele, a voz tornou-se padronizada e “nada mais se ouve do que murmúrios indiferenciados” (idem, p. 208). Em seu projeto com alunos na escola, buscou desenvolver esse conceito de ecologia sonora, a partir dos princípios levantados. No caso da voz, Schafer (idem) faz um forte apelo para que se trabalhe com a voz primeiramente na sua forma mais elementar antes de qualquer construção estética sonora:

Minha intenção foi trabalhar com o som vocal bruto, recomeçar tudo como os aborígenes, que nem mesmo sabem a diferença entre falo e canto, significado e sonoridade. Gostaria de poder cantar esta parte, e entoá-la, sussurrá-la e gritá-la. Quero tirá-la de seu sarcófago impresso. Ela precisa ser tocada no instrumento humano. Na Idade Média não teria sido necessário fazer essa exortação – mas hoje é desse modo; eu os incito a *executar esta parte com a voz*. Em voz alta (idem).

A pesquisa de Artaud também converge para uma investigação sobre o som vocal bruto, com base em um intenso trabalho de lapidá-lo por meio da prática psicofísica. Essas pesquisas declaram tornar fundamental a experiência concreta e afetiva com o material, seja ela sonora ou vocal-corporal. No caso de Artaud, ele o faz sabiamente por meio da respiração. Nesse momento, a pergunta é inversa: em que o trabalho com o *corpo-voz* através da respiração pode ajudar o atuante a perceber as qualidades sonoras, isto é, a reconhecer as qualidades físicas de intensidade, ritmo, timbre, planos de altura, e a entender a dramaturgia sonora tramada no espaço?

Schafer (1991) fala que em arte só é permitido um gesto livre, sendo tudo o mais disciplina. Começa-se com a liberdade, e aos poucos, trata-se de concentrar no artesanato e na economia. Ele completa: “Podemos chamar a isso de contração para dentro da plenitude. A última tarefa poderia ser um simples gesto em um recipiente do silêncio, que é preparado durante semanas ou meses de concentração e treinamento” (idem, p. 300). O processo, então, é tornar consistente a experiência do sensível mediante a prática constante do fazer. Com bases nessa linha didática, três referências são importantes para desencadear todo um processo: fazer, ouvir, analisar. Mas sempre de forma dinâmica e afetiva: fazer, ouvir, fazer, analisar, reconhecer, experimentar, ouvir, fazer, analisar etc. A percepção, portanto, se adquire com a experiência, com a prática constante.

-----

Todo o trabalho desenvolvido por Artaud só foi realmente efetivado na prática muitos anos depois de ele ter escrito *Teatro da Crueldade*. Segundo De Marinis (2005, p. 168), foi em 1943, na clínica de Rodez, que Artaud começa a construir uma “prática de reconstrução psicofísica do próprio corpo e da própria identidade”. Colocava em prática o atletismo afetivo desenvolvido no *Teatro da Crueldade*, fazendo um duríssimo trabalho sobre si mesmo. Desenvolveu um treino que consistia em reconquistar os movimentos, o gesto e a voz. O treino baseava-se no método da respiração, usando diversas formas de utilização do movimento e de experimentação vocal. Eram exercícios com gritos, sopros, fortes inspirações e expirações com o nariz e a boca, cantigas, giros sobre si mesmo e marchas enquanto vocalizava.

Artaud descobriu muitas coisas importantes com a técnica respiratória e a produção sonora da voz. De Marinis (ibidem) ressalta um depoimento de Thèvenin (uma das pessoas mais próximas de Artaud nos últimos anos de sua vida) publicado nos anos 1980 no livro *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*<sup>82</sup>, em que declara que a prática de respiração contribuiu de maneira significativa para o retorno de Artaud para a vida e a poesia. A prática da escrita se agregava aos exercícios respiratórios e fazia parte de uma fortíssima mobilização física, vocal e gestual. “As palavras e as frases nascem no corpo e do corpo, com o gesto e com a voz” (idem, p. 170). O trabalho de escutar o texto escrito era importante para a voz, intimamente ligada ao gesto manual: uma escritura vocal que nascia do corpo e da oralidade. Investigava a palavra sílaba por sílaba em voz alta, cantando frases escondidas. Essa exploração sonora é apresentada nos textos de Rodez y de Ivry e nos registros radiofônicos. Existem testemunhos de Artaud trabalhando sobre a mesa, com intensa energia, batendo lápis com lápis, gesticulando, gritando, declamando, entoando cantigas: uma reinvenção do *Teatro da Crueldade*.

Com todas as diferenciações de ritmos com a respiração, com a voz e com gestos, Artaud explorou intensamente a matéria sonora, nas mais diferenciações de timbres, intensidades, alturas, melodias e ritmos. Talvez, ao contrário do que os médicos pensavam sobre Artaud quando o viam e o ouviam investigar exaustivamente o “atletismo afetivo” em si mesmo, os gritos, os gestos e os arrebatamentos impulsivos não representavam necessariamente um estado avançado de loucura em que, segundo eles, Artaud se encontraria.

---

<sup>82</sup> Paris: Gallimard, 1993 (DE MARINIS, 2005, p. 169).

Independente de seu estado psíquico, Artaud, nesse momento, encontrava-se em um intenso exercício de improvisação e exploração da materialidade sonora-vocal-corporal-gestual.

Artaud foi um grande artista. Sua importância neste momento se deve à sua liberdade abusiva de experimentação, quebrando com qualquer parâmetro rígido que impede o som de procurar espaços para se expandir “no” e “pelo” *corpo-voz* do atuante. Além disso, não se pode deixar de reverenciá-lo pela sua grande batalha em busca de uma arte que tem seu impulso motor na respiração. A experiência pulsante do movimento de contração e expansão da respiração afeta um corpo, e este, por sua vez, intensifica as relações no espaço, gerando um outro lugar, um outro eu – talvez um não “eu” – e um outro sentido mais vívido da matéria.

Artaud contribuiu para pensar em um novo trabalho do atuante, sobre o qual o teatro do século XX irá se debruçar em novas investigações: o trabalho sobre si mesmo.

---



<sup>83</sup> Pensar na conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação com base em Artaud é ressaltar de imediato a respiração. Por ela, Artaud amalgamou o organismo físico e afetivo.

Citam-se as principais observações:

1. A respiração é o princípio básico para a atuação. Com base em seu fluxo de contração e expansão é que se constroem intensidades de um *corpo-voz*.
2. Sua proposta em torno de uma atuação orgânica parte da feita pela “sensibilidade, pelos nervos e pelo coração”. É um trabalho sobre os sentidos e a emoção por meio da dinamização muscular.
3. O atletismo afetivo produz intensidades qualitativas. A musculatura afetiva cultiva a emoção no corpo e aumenta sua intensidade voltaica.
4. O corpo passa pela vontade e pelo relaxamento da vontade. Os princípios de tensão e relaxamento da musculatura pela respiração geram intensidades qualitativas de emoção e de pensamento e vão gerar intensidades qualitativas de produção sonoro-vocal.
5. A matéria integra o organismo físico e afetivo. Um meio didático é encontrar as localizações do organismo afetivo no corpo físico.
6. O confronto com a matéria: o jogo das tensões das forças antagônicas no corpo e a descoberta do equilíbrio pela oposição destas forças.
7. O corpo é um “novo de vibrações”.
8. As fontes respiratórias são fontes plásticas que ativam a linguagem.
9. O som possui poder encantatório por causa de seu potencial de vibração. Ele modela a palavra.
10. Um teatro vivo se constrói pela relação entre espaço, tempo e som.

---

<sup>83</sup> FIG. 9.1 – Antonin Artaud.





84

*Eu juro que é melhor*

*Não ser o normal*

*Se eu posso pensar*

*que Deus sou eu.*

*(Arnaldo Batista, "Balada do Louco")*

---

<sup>84</sup> FIG. 9.2 – Antonin Artaud.

### ENTRETO 3

Circulação dos afetos no espaço. Respirar e deixar mover-se pelas forças do sopro. Resistir ao impedimento (ou talvez viver o impedimento) e a força contrária se manifesta. Deixar ser tocado pelo desconhecido. Encontrar (-se) no vazio. E fazer vibrar.

Este é o legado de Antonin Artaud em sua proposta de uma atuação pela sensibilidade, “de nervos e coração”, uma maneira de atuar que chega em “mim mesma”, me faz escutar e que me estimula à consciência.

Segundo a percepção de De Marinis (2005), o legado do teatro no século XX, sobre o qual se fez sua grande revolução, não é exclusivamente de cunho estético e muito menos técnico. Para ele, é a investigação sobre a “eficiência”, no sentido da ação provocada pelo atuante, “entendida fundamentalmente como ação real do ator sobre o espectador, do homem sobre o homem, mas também – e primordialmente – como trabalho ‘sobre si mesmo’” (ibidem, p. 227). Neste sentido, o espaço teatral é construído pelo participante; ou seja, por quem faz, por quem se dispõe a jogar consigo próprio e com o outro, por quem se dispõe a fazer acontecer “algo” – que pode ser chamado, talvez, de “fenômeno teatral” (inclui-se também a música neste fenômeno) ou, ainda, de “fenômeno vital” para alguns – qualitativamente. Esta ação se faz por uma via que é de mão dupla. Mas Artaud mostrou que este espaço pode ser mais do que vias de mão dupla, pode ser um espaço multidimensional.

O artista criador Jerzy Grotowski jogou e arriscou a fazer do teatro um lugar de acontecimentos de qualidade, em que o “atuante homem” é o pivô do jogo e o alvo da sua revolução. Com este artista, o “*corpo-voz*” (como substantivo que pertence ao homem) também faz revolução, penetra em lugares de “si mesmo” e escava “galerias” para permitir ao som fluir como um rio por canais internos, irrigando e motivando a vida criativa do atuante.

De Marinis (idem, p. 233) anota que o século XX abriu uma vertente para experiências que transcendem o teatro como espetáculo, a partir do trabalho “do homem sobre o homem”, isto é, do “trabalho sobre si mesmo”. As pesquisas teatrais de artistas como, Stanislavski, Artaud, Copeau, Decroux e Grotowski convergiram para esta proposta. Outros investigadores de outras áreas de conhecimento desenvolveram importantes métodos de trabalho “sobre si mesmo”, como Rudolf Steiner, Feldenkrais, Lowen, Castaneda e Gurdjieff (idem). Grotowski

recebeu algumas de suas influências das pesquisas de Gurdjieff<sup>85</sup> sobre o “desenvolvimento do homem”. De uma forma bem generalizada, podem-se destacar alguns de seus princípios importantes, segundo Ouspensky (2006):

- Os homens são máquinas, e por isso não se pode esperar que suas ações não sejam mecânicas.

- O homem máquina está sempre dependendo das influências exteriores. É necessário que o homem tenha certa autonomia em relação às influências exteriores.

- Para deixar de ser máquina e chegar a ser homem, é necessário fazer um profundo trabalho sobre “si mesmo”. E, a forma efetiva para se chegar em algum resultado objetivo é conhecer a máquina que ele é, estudando sua mecânica.

- Para a autonomia do homem, é necessária a fusão de certas qualidades interiores, de forma que consiga resistir às influências exteriores.

---

<sup>85</sup> Gurdjieff (Georgii Ivanovich Gurdzhiev 1866? – 1922), mestre espiritual greco-armênio. Conforme Michel de Salzman, era considerado como “despertador” de homens. Ele trouxe para o Ocidente “um modelo abrangente de conhecimento esotérico e deixou uma escola que incorpora uma metodologia específica para o desenvolvimento da consciência. Pelo termo *consciência* Gurdjieff compreendia bem mais do que percepção e funcionamento mentais. De acordo com ele, a capacidade para a consciência requer uma combinação harmoniosa das distintas energias da mente, do sentimento e do corpo, e é somente isto que pode permitir que atuem no Homem aquelas influências superiores associadas a certas noções tradicionais como *nous*, *buddhi* ou *atman*”. Em 1922, funda *Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Homem* no Prieuré d’Avon, Fontainebleau, ao sul de Paris. Ressalta que “os métodos de Gurdjieff podem ser considerados como ferramentas para a consciência de si e os atributos espirituais de um “Homem real”— isto é, vontade, individualidade e conhecimento objetivo. Estes métodos e seu ensinamento sobre a evolução do Homem se entrelaçam com uma vasta rede de idéias cosmológicas apresentadas em seus próprios escritos e no livro *Fragmentos de um Ensino Desconhecido* de P. D. Ouspensky (New York, 1949)”. Sua discípula, Jeanne de Salzman foi responsável pela continuação do seu trabalho. Aponta o autor que “o trabalho específico e a pesquisa correlata propostos por Gurdjieff têm sido sustentados e expandidos sob a direção de seus alunos, através de fundações e sociedades na maioria das principais cidades do mundo ocidental”. <<http://www.gurdjieff.org/msalzman1.pt.htm>>. Acessado em 24 de junho de 2011.

Em suas palavras:

Fusão e unidade interior obtêm-se por “atrito”, pela luta do sim e do não, no homem. Se um homem vive sem conflito interior, se tudo acontece nele sem que a isto se oponha, se vai sempre ao sabor da corrente, na direção em que o vento sopra, permanecerá então tal qual é. Mas, se uma luta interior se iniciar e, sobretudo, se nessa luta seguir uma linha determinada, então, gradualmente, certos traços permanentes começam a formar-se nele [...].

Conforme De Marinis (idem, p. 234), o trabalho “sobre si mesmo” é um instrumento para “o desenvolvimento harmônico do homem”, em que se busca traçar como uma disciplina o cuidado consigo mesmo. Por meio da experiência e de uma técnica pessoal, busca-se o conhecimento e a consciência com base do aprimoramento de si. Para o autor, Jerzy Grotowski foi o artista que desenvolveu a investigação mais rigorosa e profunda a este respeito.

.....

## 2.4 JERZY GROTOWSKI: TECENDO ENCONTRO

Aquilo que se opõe converge, e a mais bela das tramas forma-se dos divergentes; e todas as coisas surgem segundo a contenda.<sup>86</sup>



Jerzy Grotowski, artista, cientista e investigador profundo da relação entre a arte e a vida humana, foi um dos principais representantes da arte da atuação do século XX. Seus pensamentos éticos, filosóficos, espirituais, antropológicos e pedagógicos sobre teatro, *performance*, arte e vida foram difundidos no mundo inteiro. O impacto de sua pesquisa foi tão grande sobre os artistas que ela continua sendo uma referência viva e concreta de um trabalho eficaz no âmbito da atuação na arte e para além dela: para a vida.

Grotowski nasceu em Rzeszów, na Polônia, em 1933, no dia 11 de agosto. Morreu em Pontedera, na Itália, no dia 14 de janeiro de 1999. Gradou-se em Artes Dramáticas em Cracóvia (1951-1955). Depois, estudou direção em Moscou (1955-1956), onde teve acesso aos conhecimentos de Stanislavski e Meyerhold entre outros. Voltou para Polônia e concluiu o curso de direção em teatro. Sua principal influência foi Stanislavski, com o método das ações físicas. Além disso, estudou os principais métodos de treinamento de ator, difundidos na Europa. Entre esses, os mais importantes foram os exercícios rítmicos de Dullin, as pesquisas de Delsarte sobre as reações concêntricas e excêntricas, o treinamento biomecânico de Meyerhold e as sínteses de Vakhtângov. Teve também acesso às técnicas de treinamento asiático da Ópera de Pequim, o Kathakali indiano e o teatro Nô japonês (GROTOWSKI, 1971).

Sua formação vasta inclui também estudos das tradições, sendo a hinduísta a que ele mais conheceu em profundidade. Durante sua trajetória, explorou principalmente as práticas

---

<sup>86</sup> (HIERÁCLITO apud FLASZEN, 2007, p. 30). Segundo Flaszen, essa máxima do pensador Hieráclito esteve pintada na entrada da sala do Teatro Laboratório no início de sua gênese.

rituais ligadas às tradições hinduístas, judaico-cristãs e islâmicas – dervixes e vodus (GROTOWSKI, 1995). Seu foco de interesse para sua pesquisa foram as práticas rituais de abordagens “orgânicas”.

A pesquisa de Grotowski é complexa e muito abrangente. Apresenta um extenso material prático-teórico em atuação. Sua complexidade se dá pelo grau de intensidade e aprofundamento que ele imprimiu em cada investigação e pelo cruzamento de informações outras de natureza extrateatral. Sem perder o foco no jogo dramático, seu trabalho abrangeu relações entre a metafísica, a vida, a atuação e o homem.

Sempre inquieto e autocrítico, Grotowski não se acomodou em seu processo investigativo. Pelo contrário, em cada descoberta sentia-se impulsionado para continuar trabalhando incessantemente, (re)construindo, ampliando e transformando seu pensamento e sua prática. Sobre isso, Peter Brook (1996) faz uma apreciação muito favorável sobre o trabalho de Grotowski: a sua busca sempre foi por qualidade. Sua investigação desenvolveu-se passo a passo, com rigor e ciência, com os mesmos elementos de base: ator, espaço, palavra e som. Mas sua diferença está na impecabilidade de seu artesanato na construção das relações entre estes elementos. Compara Grotowski como um sensível “escultor”:

Com estes elementos foi um escultor que começou a trabalhar, e sua primeira investigação se deu a partir da convicção que qualquer que fosse o nível ordinário com que pudesse tocar esses elementos, poderia ir mais além; e dizer que estas podem mobilizar de uma maneira mais intensa. Este foi o ponto de partida de todo um invisível, o desconhecido. Aqui a investigação científica foi inseparável; por exemplo, buscava um movimento da voz que permitia a essa voz estar mais em relação com o que é profundamente humano, o essencial do homem (BROOK, 1989, p. 125).

Para Brook (ibidem), a qualidade do trabalho de Grotowski passa por um pragmatismo que se baseia no princípio da relação entre fatores subjetivos, emocionais e mensuráveis. É importante ressaltar que, ao revisitar sua pesquisa, torna-se necessário estar atento às fases de suas investigações, pois elas apresentam diversidades de trabalho e concepções distintas uma das outras. Deve-se pensar numa pesquisa que esteve sempre em processo e evolução. A pesquisa de Grotowski divide-se em dois diferentes e grandes períodos, subdivididos também em fases diferentes (OSINSKI, 1988-89):

### **Teatro como apresentação**

1. Teatro das 13 fileiras: 1957-1961
2. Teatro pobre: 1962-1969
3. Parateatro: 1970-1979
4. Teatro das fontes: 1976 -1982

### **Teatro como veículo**

1. Drama objetivo: 1983-1985
2. Artes rituais: a partir de 1985

Por trás de toda sua formação substanciosa em métodos didáticos teatrais e de todo o trabalho prático que desenvolveu ao longo dos anos, Grotowski tinha necessidade de investigação que não era de origem exatamente teatral, no sentido de produção artística, mas que partia de questões de valores éticos, humanos e existenciais. Por exemplo: O que é teatro? Por que e para que se fazer teatro? Qual é a sua importância para o homem e para o mundo? E, finalmente, o teatro ajuda o que e a quem? Essas questões nortearam sua investigação para uma construção metodológica, cuja base ultrapassava as necessidades da arte da representação, sendo que esta, de fato, nunca foi o seu alvo.

Ele adentrou profundamente nos princípios da materialidade que regem a arte teatral e no ‘invisível’, como ressaltou Peter Brook. O aprofundamento cada vez maior nos princípios que ele considerava a razão de todo o seu trabalho, culminou no despojamento do próprio fazer teatral. A principal motivação de Grotowski era a busca pelo “desconhecido” e o trabalho do homem sobre si mesmo. “Como tocar no que não é tangível?”. Essa foi uma pergunta que ele fez ao se referenciar à busca de Stanislavski, concordando com ele em buscar “vias concretas para o que é secreto, misterioso” (GROTOWSKI, 1980, p.20).

Descrevem-se a seguir, alguns princípios básicos que fundamentam toda sua pesquisa:

Para Grotowski, o teatro é a arte do encontro. Mas que natureza de encontro? Do encontro do ser humano consigo mesmo e com o outro. Ou, melhor dizendo, um encontro “do outro em si mesmo”. Essa premissa é o eixo da sua pesquisa. Ele vai investigá-la em todas as suas fases de trabalho. O teatro é também para ele “o que ocorre entre o espectador e o ator”

(GROTOWSKI, 1991, p. 28).<sup>87</sup> É no fluxo dinâmico do espaço do “entre” que acontece o encontro.

A natureza do encontro de que Grotowski fala não se situa no âmbito da obviedade das ações e das realizações ordinárias do cotidiano, mas para além delas. De Marinis (2005) enfatiza que se situa no âmbito da mais profunda experiência de plenitude, de inteireza e de intensidade vital que o ser humano pode ter. Para que isso ocorra, é necessário fazer um contato profundo consigo mesmo, pressupondo um ato de sinceridade consigo próprio e com o outro, um ato de despojamento, de conhecimento. Estar em contato para ele é perceber o outro. O encontro se dá na experiência do ato e transforma a si mesmo e ao outro. Este ato ele chamou de “ato total”, que é um de seus importantes conceitos. Para Grotowski, realizar um ato total consiste em ser sincero “com o corpo e com o sangue, com a inteira natureza do homem, com tudo aquilo que podem chamar como quiserem: alma, psique, memória e coisas semelhantes” (GROTOWSKI, 1972, p. 210).

Embora Grotowski não tivesse tido influência de Artaud em sua formação, seus pensamentos se assemelham ao dele em muitas instâncias. O ato de conhecimento, por exemplo, é um ato de crueldade que o atuante realiza em si mesmo, desafiando forças que se opõem dentro de si. É um confronto que exige um esforço concentrado e preciso:

Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido (GROTOWSKI, 1991, p. 49).

Outro princípio importante em que Grotowski irá se basear em sua pesquisa, a partir do trabalho desenvolvido com o ator *Cieslak*, no espetáculo *O Príncipe Constante*, é a organicidade. Para buscar uma conexão orgânica na atuação, ele e Artaud concordam quanto à necessidade de reacender o fluxo vital do atuante. Para Grotowski, a organicidade depende do fluxo de impulsos vitais do atuante.

Liberdade e disciplina serão as disposições necessárias para o atuante trabalhar a partir da organicidade. A fricção entre eles provocará impacto sobre no atuante.

---

<sup>87</sup> A relação com o espectador se adequa ao primeiro momento da “arte como apresentação”. Depois, foi sendo alterada, quando ele distancia da produção de espetáculos. Aos poucos, o espectador passa a dar lugar a um **outro**, a um outro atuante.





*Desbravar o mar exige coragem para se lançar a ele; necessita de entrega, mas também de precisão para dominá-lo, evitando assim que a densidade e a voluptuosidade das águas destruam o desbravador.*

Outro ponto a ser levantado na pesquisa de Grotowski é a noção de corpo. Para ele, o que pode um corpo? Durante todo o tempo de investigação prática, o corpo do atuante foi sendo provocado sobre diversas óticas, ganhando outras dimensões que não somente uma matéria física, muscular, que precisa ser treinada para adquirir habilidade – visão esta da primeira fase de sua investigação – mas um lugar da corporeidade, onde se constitui a unidade do homem. Neste sentido, surgiam em sua pesquisa outros empenhos com o corpo: “o que precisa fazer é liberar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal” (GROTOWSKI, 1971, p. 170).

Um conceito bastante usado por ele, a partir da segunda fase de seu trabalho, para significar a natureza integrada do corpo, é o *corpo-vida*, que é o próprio ser humano. Em seu corpo, está inscrito toda a história vivida por ele.

É necessário dar-se conta de que o nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo inteiro são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O *corpo-vida* é algo tangível [...] (GROTOWSKI, 1972, p. 205).

Se Delsarte, em seu estudo sobre a expressão humana, recorreu à anatomia para entender os sistemas internos do organismo humano<sup>88</sup>, Grotowski tratou na prática de investigar o corpo do homem, pois ele a considerou um lugar de poética, seja na vida ou na arte. Foi um exímio cientista no trabalho sobre o corpo, destrinchando sua materialidade. Delsarte também estudou o ser humano vivo, para entender o movimento da vida em seu organismo. Grotowski, cada vez mais, buscou trabalhar com o atuante conectado às reações

<sup>88</sup> Para mais informações, vide 1.2.

vivas do seu organismo. Estes artistas-pedagogos, embora em tempos bem diferentes, detectaram que o amálgama do trabalho acontece na totalidade das dimensões do homem: física, emocional, mental e espiritual.

Grotowski foi um dos principais artistas-pedagogos do teatro que se dedicou à pesquisa vocal vinculada ao corpo. Para ele, o atuante é seu *corpo-voz*.

Para buscar nos trabalhos de Grotowski relações possíveis sobre a conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação, de forma que não se perca a amplitude da sua pesquisa, primeiramente, tornou-se procedente reunir de forma mais geral os princípios fundamentais sobre os quais os seus trabalhos foram regidos, para, em seguida, fazer a investigação sobre o trabalho prático de suas distintas fases, entendendo sua metodologia de trabalho em torno dos processos psicofísicos e sua relação com a arte e com a vida.

## **A voz e o som e o homem**



<sup>89</sup> Em toda a pesquisa de Grotowski, desde o *teatro como apresentação* ao *teatro como veículo*, a voz foi fonte de inspiração para a realização de muitas de suas investigações. Por exemplo, em sua procura por caminhos que levassem o homem a despertar seu corpo do automatismo que impede o fluxo da vida criativa dentro dele, percebeu que a voz é uma matéria que consegue mobilizar o organismo humano. Seja no artifício da arte teatral ou na própria vida do homem, independente que se tenha o teatro como profissão, os elementos concretos que constituem a materialidade vocal, como o som e o ar, dão à voz a capacidade de agenciamento do movimento orgânico no homem. Em outras palavras, a voz, através do fluxo do som, consegue movimentar a emoção, o pensamento, o espírito, além de movimentar os elementos mais palpáveis do corpo humano, como os músculos, os nervos, os ossos e os líquidos.

Pela prática percorrida durante os anos, Grotowski “desvelou” a voz e a reconheceu como matéria de poética do som e do homem. Mas reconheceu que o som é uma matéria de

---

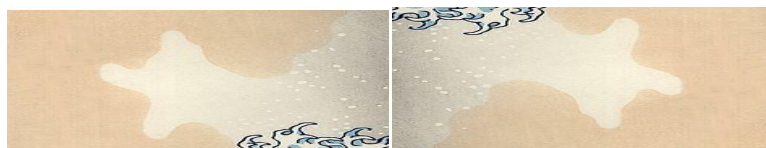
<sup>89</sup> FIG.10.1 – Jerzy Grotowski.

poética também tanto da voz quanto do homem. Nessa interação, o homem, que em sua natureza é um corpo sonoro, é também matéria de poética da voz e do som. Sua pesquisa vocal foi pautada na relação entre essas três instâncias.

Para refletir sobre a voz e as relações entre homem e som, é interessante pensar também a partir de outras relações que, dialeticamente, se inserem nesta, como a da matéria e energia e a de forma e conteúdo.

É possível dizer que a voz é matéria que vibra, que está em movimento. Logo, é energia. Assim é o som, matéria vibrante, e por isso é também energia. O som é matéria constituinte da voz. Logo, é matéria constituinte do homem. O ser humano (em sua unidade física, emocional, mental, espiritual), como gerador e receptor de som, é também energia. Ele é passível de influências, produz vibração e também recebe vibração por simpatia. Quando são relacionados som e ser humano, a vibração da matéria se intensifica e se transforma. Se for pensar ao avesso, o ser humano é também matéria constituinte da voz, porque ele está contido nela. Som, voz e homem estão completamente interligados e são matérias em vibração; isto é, são energias.

Metaforicamente, o homem é como uma casa que está alicerçada na terra e estruturada pelos ossos, os músculos, os nervos. E as emoções, o pensamento e o espírito fornecem o calor, que dá cor, tonalidades e detalhes à casa. Mas, pensando por outra ótica, as matérias que alicerçam e estruturam a casa podem ser o pensamento, a emoção e o espírito, que animam, impulsionam e intensificam a matéria muscular, modelando a casa, sustentada pelos ossos e nervos. As emoções, o pensamento e o espírito são também como o vento que passa, que sopra, que vibra e que transforma a matéria, deixando-a mais leve ou mais pesada. São também corpos fluidos, assim como o som, que entra e sai pelos espaços. Pode-se pensar que a interconexão entre matéria e energia no corpo ocasiona também a interação e a fusão entre forma e conteúdo.



*A estrutura física do corpo humano é como uma margem para o som, o aparador do “rio que flui”. O som flui no espaço “dentro-fora”.*



Neste sentido, prossegue-se a reflexão, pautada numa concepção um pouco mais abrangente, que ultrapassa determinadas fronteiras da ciência ocidental.<sup>90</sup> Esta reflexão é importante para ajudar a clarear algumas das idéias que serão expostas posteriormente sobre o período da arte como veículo.

Pensando o ser humano como um ser integrado, ele se constitui como um sistema interativo entre matéria e energia. Nesta visão, o ser humano possui diferentes corpos de densidades diferentes de matéria. Conforme o médico e pesquisador Richard Gerber(1989)<sup>91</sup>, segundo a concepção da medicina denominada vibracional<sup>92</sup>, o ser humano se constitui como um organismo complexo, de “campos de energia em contato com os sistemas físicos e celular” (idem, p. 33).

<sup>90</sup> A ciência ocidental e a ciência newtoniana, que é uma ciência atomística.

<sup>91</sup> Richard Gerber é médico graduado em medicina ocidental convencional, pela Escola de Medicina de Detroit, nos EUA, É um dos principais pesquisadores e praticantes da medicina vibracional. Publicou o livro *Medicina Vibracional*, como resultado de suas pesquisas sobre medicina energética.

<sup>92</sup> A *medicina vibracional* é um tipo de medicina que “procura entender o funcionamento dos seres humanos a partir de uma perspectiva de acordo com a qual *a matéria é uma forma de energia*” (GERBER, 1990, p. 36). Esta premissa parte do paradigma de Einstein sobre a relação entre matéria e energia elaborada nos estudos sobre a teoria da relatividade ( $E=mc^2$ , em que E=energia, m=massa e c=velocidade).

[...] o arranjo molecular do corpo físico é na verdade uma complexa rede de campos de energia entrelaçados. A rede energética, que representa a estrutura física/celular, é organizada e sustentada pelos sistemas energéticos “sutis”, os quais coordenam o relacionamento entre as força vital e o corpo. Há uma hierarquia de sistemas energéticos sutis que coordena tanto as funções eletrofisiológicas e hormonais como a estrutura celular do corpo físico [...]. Esses singulares sistemas de energia são intensamente afetados tanto pelas nossas emoções e nível de equilíbrio espiritual como pelos fatores ambientais e nutricionais. Essas energias sutis afetam os padrões de crescimento celular tanto positivo como negativamente (GERBER, 1989, p. 36).

Na concepção da medicina vibracional, o organismo vivo é considerado um sistema integral de energia vital que anima e sustenta a estrutura humana:

Todos os organismos dependem de uma sutil força vital que cria uma sinergia graças a uma singular organização estrutural dos componentes moleculares. Por causa dessa sinergia um organismo vivo é maior do que a soma das suas partes. A força vital organiza os sistemas vivos e constantemente renova e reconstrói os seus veículos celulares de expressão. Quando a força da vida abandona o corpo, por ocasião da morte, o mecanismo físico vai lentamente se decompondo até transformar-se num conjunto desorganizado de substâncias químicas. Esta é uma das coisas que diferencia os sistemas vivos dos não-vivos e as pessoas das máquinas (GERBER, 1989, p.34-35).

Segundo Gerber (1989), essa forma de energia sutil, chamada pela medicina vibracional de “força vital”, é comumente ignorada pelos pensadores mecanicistas atuais e não é estudada na medicina ortodoxa, por não haver ainda um modelo científico aceitável para explicar a sua existência e função. Para ele, o provável motivo da incapacidade da ciência de lidar com essas forças sutis deve-se, em parte, ao “conflito dos sistemas de crenças oriental e ocidental” (idem, p. 34).

Enfim, aqui não se tem a intenção nem a pretensão de ampliar a discussão sobre o conflito entre as crenças ocidental e oriental, mas sim de tentar uma possibilidade de embasamento para pensar sobre algumas propostas de Grotowski e, naturalmente, sobre as investigações da autora desta dissertação.

Grotowski, como investigador do ser humano e da arte, transitou na “zona de instabilidade” que une Ocidente e Oriente. Muitos dos seus pensamentos e de suas práticas foram elaborados nesta interseção, a partir de suas experiências transculturais, que fizeram parte de sua história de vida. Por exemplo, em suas investigações, principalmente no período da arte como veículo (que será visto posteriormente), recorreu as tradições antigas – berços de

culturas orientais e ocidentais – para aprender tecnicamente a ativar e a mobilizar a *força vital* no organismo do homem.

Voltando para a reflexão sobre a relação entre som e *corpo-voz* e a transmutação entre matéria e energia, forma e conteúdo, as tradições orientais, como a hinduísta, revelaram um princípio muito básico em torno desta natureza quando, poeticamente, ressaltaram que com o som [*Aum*] se criou o universo. A potência desta “metáfora” é real: o som dos fonemas da palavra *Aum*<sup>93</sup> contém a vibração e o espaço. Basta ouvir a forma ao entoá-la. Segundo a tradição, a potência vibratória da palavra mântica *Aum*, por meio de sua repetição, consegue afinar, organizar e harmonizar os “corpos” do homem. A matéria e a energia numa mesma potência, a fusão da forma e conteúdo, som e homem.

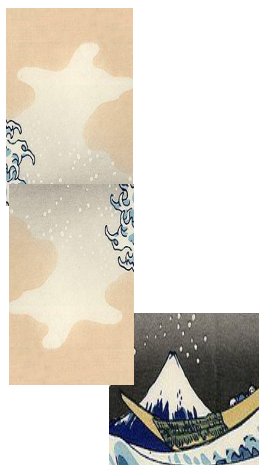
Assim também ressalta Thomas Richards (2005) sobre a relação da forma no trabalho desenvolvido por Grotowski e por ele na fase da *Arte como veículo*, como parte de um processo integrado, que é também conteúdo: “não são dois, senão um só: quando se vive o processo totalmente, a forma também se evidencia” (idem, p. 152).

Para elucidar todo este pensamento, as palavras de Novarina (2009) trazem uma bela imagem sobre a densidade e a intensidade da matéria:

É preciso ir dentro da matéria, se afogar e compreendê-la por dentro. Os verdadeiros pensamentos nascem no toque [...]. Enfiado na matéria, o pensamento vem nos libertar. O espírito não é o contrário do corpo mas algo que sai dele, volátil: há um elo invisível, uma passagem não vista entre as coisas [...]. Meu espírito toca. Tudo o que existe no mundo tem um corpo. Não há nada no universo que seja mecânico; nada é matéria morta. É preciso ouvir o espírito sair soprado do corpo. O que é espiritual não está fora da matéria, é matéria cantada (NOVARINA, 2009, p. 36).

---

<sup>93</sup> Entoa-se unindo a vogal **A** com **U**, formando um **O**, com os lábios, que vai se fechando até transformar em **U** e até fechar os lábios totalmente em **M**.



No trabalho com a voz, Grotowski contempla esses dois sentidos: buscou fazê-la soar afinada pelo diapasão do organismo vivo do ser humano, do atuante. O contrário também: pela qualidade de vibração sonora, buscou aprumar o eixo do corpo, afinando o organismo. É um trabalho que prima pela qualidade, como ressalta Brook (1996), e por uma qualidade que procura despertar o homem, elevando sua energia de presença.

A sonoridade da voz pode atuar profundamente no ser humano. Com sua vibração, pode despertar os instintos de vida criativa. Com a respiração (que mantém a voz) e pela qualidade de vibração do som ajustada ao tempo-ritmo, é possível alterar a qualidade do pensamento e da emoção. É uma premissa que foi apontada de certa forma por Artaud, quando enfatizou que o corpo, ao respirar, passa pela “vontade e pelo relaxamento da vontade” (ARANTES, 1988, p. 53). Mario Biagini (2007), colaborador de Thomas Richards no Workcenter, também fala algo sobre isso quando compara as diferentes naturezas dos cantos vibratórios. Em relação ao fenômeno vibratório do mantra da tradição hinduísta, ele declara:

O mantra é uma espécie de cristal sonoro, uma forma sonora muito precisa [...]: se aplicado convenientemente, repetindo por um tempo adequado com a vibração correta e com o justo tempo-ritmo, pode-se ter o efeito sobre o indivíduo que o pratica – sua frequência de alguma função fisiológica, por exemplo, a respiração e o batimento cardíaco, e depois, sua frequência da mente, do pensamento e da percepção de si (BIAGINI, 2007, p. 41).

Na investigação feita por Grotowski, na fase *Arte como veículo*, com os cantos vibratórios, especificamente com os afro-caribenhos, busca-se a qualidade de vibração sonoro-vocal, de modo a impulsionar as reações vivas, orgânicas, do corpo do atuante. Sobre

o poder de “encantamento”, de vibração sonora-corporal dos cantos da tradição enraizados em práticas orgânicas, Grotowski define:

[...] o canto se torna o próprio sentido através das qualidades vibratórias, mesmo se as palavras não são compreendidas, é suficiente a recepção das qualidades vibratórias. Quando falo desse sentido, falo ao mesmo tempo dos impulsos do corpo; isso significa que a sonoridade e os impulsos são o sentido, diretamente (GROTOWSKI, 2007, p. 236).

Outras observações serão feitas sobre o trabalho com os cantos vibratórios quando forem revisitadas as artes rituais.

.....

A seguir, abordam-se de procedimentos mais detalhados das fases de sua pesquisa. É importante ser feita a seguinte observação: Duas abordagens distintas de trabalho marcaram as investigações de Grotowski: a artificial e a orgânica, definidas por ele no projeto apresentado para a candidatura de professor de graduação no *Collège de France*, em 1995. Ele as denominou de “pólo artificial” e “pólo orgânico”.

Grotowski (1995) entende o artificial a partir da concepção de Diderot, descrita no *Paradoxo sobre o Comediante* (1773-1778). Segundo ele, são as “técnicas de atuação que visam unicamente exercer um efeito sobre a percepção do espectador, sem nenhuma identificação, por parte do ator, nem com o caráter do personagem, nem com a lógica do comportamento ligado a este papel.” (1995, p. 11). Quem vive a ação é o espectador. Já o orgânico, parte da concepção de Stanislavski (1893-1938), que, segundo ele, é o ator quem vive o papel. O foco está no atuante, e não no espectador. A partir daí, existe um campo vasto de investigação para aprofundar no trabalho do atuante, no sentido de entender os mecanismos de realização de suas ações e reações, sua forma de interação e relação.

Na pesquisa de Grotowski, é a abordagem orgânica o foco de seu interesse, que nasceu do processo desenvolvido no espetáculo “*O Príncipe Constante*”, com o ator Cieslak.

Em sua pesquisa, as duas abordagens foram realizadas, e nelas foram dados diferentes tratamentos em relação ao *corpo-voz* e à sonoridade vocal. É a investigação do orgânico, obviamente, o interesse desta pesquisa. No entanto, visitar a primeira fase, do artificial, é



interessante porque estão localizados nela pensamentos originais e práticas desenvolvidas por Grotowski que deram sustentação para as investigações posteriores.

Primeiro momento: arte como apresentação

Teatro de direção – Teatro das 13 fileiras (1957 a 1961)

Seu primeiro momento – o *Teatro de Espetáculos* – foi um período intensamente fértil para Grotowski. Na primeira parte dele, o *Teatro de direção* (1957 a 1961), De Marinis (2004, p. 31) relata que foi uma fase de aprendizagem de Grotowski, em que ele reuniu trabalhos de direção advindos de sua formação escolar, como também realizou seus primeiros experimentos autônomos com o “Teatro das 13 fileiras”. Inaugurou suas primeiras propostas de encenação autoral, influenciadas pela sua formação artística eclética e intelectual. Sua proposta inicial consistia em resgatar para o teatro a essência do ritual, promover o “encontro” entre o ator e o espectador e confrontar com a convencionalidade.

Os textos *Brincamos de Shiva e Farsa-Misterium*<sup>94</sup> explicitam o desejo de Grotowski de trazer de volta o ritual para o teatro. Tinha por objetivo retomar as origens da arte teatral: de um organismo que pulsa e que se manifesta por meio do movimento e do ritmo. Ele apontou para a importância da forma no ritual, por ser ela matéria estruturada, organizada pelo ritmo e movimento.

Nesse primeiro momento, ele associa a forma no ritual como “um sistema de signos abreviado, definido *a priori* –, portanto, convencional” (GROTOWSKI, 2001, p. 42)<sup>95</sup> – e compara com a “artificialidade” da teatralidade, que é diferente da vida cotidiana, por produzir signos e alterar o espaço e tempo real.

Se o ritual da religião é a “magia”, no teatro, para Grotowski, é o **jogo**. No teatro, o jogo faz mobilizar internamente os participantes, permitindo que eles alterem o estado do cotidiano e acessem o subconsciente. Assim como acontece na brincadeira infantil em que os participantes ficam inteiramente entregues às regras da brincadeira e, numa espécie de “transe coletivo”, dão asas à imaginação, transgredindo a lógica da realidade, no teatro, por meio do

<sup>94</sup> Textos escritos por Grotowski em 1960, que estavam inacessíveis até a publicação do livro *Teatro Laboratório*, de Jerzy Grotowski 1959-1969 em 2001.

<sup>95</sup> Motta Lima (2005) chama a atenção para determinados termos conceituados na obra de Grotowski, como, o de “forma”. Conforme sua trajetória de investigação, em momentos diferentes, o autor altera consideravelmente seu sentido.

jogo, numa espécie de “infantilismo consciente”, os participantes também se entregam e se envolvem, criando “uma aura psíquica, coletiva, da concentração, da sugestão coletiva” (GROTOWSKI, 2007, p. 41). O espectador torna-se coparticipante do processo: “através das regras que são estabelecidas no jogo, constrói na sua imaginação o lugar da ação, constrói associações e sua própria co-participação” (ibidem, p. 44).

Segundo Flaszen (2007), o interesse principal de Grotowski não era realizar puramente o jogo em suas encenações, mas, por meio dele, aspirava romper certos hábitos mentais. Ao “brincar” com as convenções (do grotesco ao sério, à construção intelectual e à espontaneidade etc), por meio da forma, poderia provocar a quebra da representação da realidade, fazendo com que convenções recorrentes pudessem dar lugar a outras, inusitadas.

Para Grotowski, a forma no espetáculo não pode estabilizar-se, pois é ela que mantém viva as relações. À medida que Grotowski evoluiu com as investigações prático-téóricas e se distanciou do “artificial”, a concepção de forma foi sendo, aos poucos, transformada.

### **Som, ritmo e movimento: relações entre forma e conteúdo**



Grotowski compara a forma com a composição da palavra falada. Segundo ele, para que a palavra falada possa se tornar artística é preciso relevar sua matéria estrutural: o som. Ele é seu elemento organizador: “o som da palavra é para o teatro forma” (GROTOWSKI, 2007, p. 45). Não basta somente dizer a palavra (mesmo com intenção) para que possa tornar-se artística, ela deve se confirmar na totalidade da partitura: sonoro e rítmica (ibidem).

Nesse exemplo, Grotowski toca num ponto muito interessante, pois, considerando o som da palavra como forma, e se a forma é um elemento estrutural, porque nela está em essência, o pulso e ritmo, que são geradores de movimento e de vida, então o som enquanto forma (plástica) é também um elemento estrutural e é vida, porque pulsa, tem ritmo e movimento.

O músico e pedagogo musical Murray Schafer (1991) também define o som como vida. Segundo ele, o som possui a capacidade de cortar e perfurar o silêncio (morte) com sua vida vibrante: “o som, introduzindo-se na escuridão e no esquecimento do silêncio, ilumina-o” (SCHAFER, 1991, p. 73). Esse instante de impacto sonoro, chamado de *ictus*, quando o som corta o silêncio, causa um sentimento de extrema liberdade (SCHAFER, 1991). Pode-se comparar esse instante também com a sensação de liberdade que é sentida ao liberar o pulmão cheio de ar pela expiração.

O som impacta o corpo, gerando impulso psicomotriz: impulsiona a mente, a emoção e a motricidade. Neste sentido, o impacto sonoro, seja forte ou suave (intensidade), é também, em sua essência, ritmo. E o fluxo do som, que é passível de qualquer alteração, podendo ser curto ou longo (tempo), suave ou forte (intensidade), amplo ou restrito (frequência), é organizado pelo ritmo. O som e o ritmo impulsionam o movimento, e este também impulsiona o som. E o ritmo impulsiona todos eles, estimulando e fazendo pulsar o organismo.

O ritmo é como o ar, não pode faltar. É assim que Grotowski o define. Ele o compara com a sístole e a diástole do coração, com a inspiração e a expiração (GROTOWSKI, 2007 [1960]). Dalcroze também apontou criteriosamente ser o ritmo o fator essencial para desencadear as reações vivas do atuante.<sup>96</sup> O músico Schafer (1991, p. 87) define o ritmo como um sentido de direção: “Eu estou aqui e quero ir para lá”. Segundo ele, a etimologia da palavra ritmo se relacionava com a palavra *rio*, sugerindo “mais o movimento de trechos do que necessariamente a divisão em articulações” (ibidem). Mas um conceito mais amplo de ritmo é a divisão do todo em partes, que articula um percurso, podendo ser regular ou não. O “ritmo é forma moldada no tempo como o desenho é espaço determinado” (Ezra Pound, apud SCHAFER, 1991, p. 87), ele delineia precisamente o espaço construído pelo tempo. Assim, ritmos regulares sugerem uma ordem cronológica do tempo real, ou seja, mecânica. Já os ritmos irregulares “espicham ou comprimem o tempo real” (ibidem), transformando em tempo virtual ou psicológico. Para este autor, a música pode existir no tempo mecânico ou virtual, embora a virtual a deixe “menos monótona”.

Na pesquisa teatral da primeira fase de Grotowski, o ritmo é matéria estrutural que provoca o tempo real, virtual e psicológico na encenação. Ele dividiu o trabalho do ritmo em três linhas:

---

<sup>96</sup> Para mais informações, vide 1.3.

- 1) Linha estética: é a mudança de convenção, por exemplo, o grotesco e o sério.
  - 2) Linha psíquica: é a mudança de atmosfera do espetáculo, que consiste, por exemplo, no recolhimento, na expressividade etc.
  - 3) Linha da concretude: por exemplo, imobilidade e intensificação do movimento, silêncio e intensificação do som.
- (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 47).



97

O som, o ritmo e o movimento são matérias-primas que se intercambiam, se interagem e fundem forma e conteúdo.

*Sakuntala*, de Kalidasa, foi o quarto espetáculo do *Teatro das 13 fileiras* e a primeira experimentação em que Grotowski começa a dar ênfase no atuante. Conforme Motta Lima (2005, p. 51), os princípios da “artificialidade” começam a ser trabalhados “através da partitura de signos vocais e corporais do ator”. Flaszen (2007) ressalta que este espetáculo serviu para Grotowski de laboratório inicial para as investigações posteriores. Durante seu processo de trabalho, fomentou-se a pesquisa do ritual, ainda com foco mais no sentido originário do teatro, isto é, do ato coletivo, do contato entre ator e espectador. Para ele, a participação física e material do espectador era uma peça fundamental para a realização do ritual no teatro. Para isso, várias formas de espaço cênico foram criadas, paralelamente à pesquisa prática do atuante, com o intuito de promover a proximidade entre eles.

---

<sup>97</sup> FIG.10.2 – Jerzy Grotowski.

A primeira tarefa era retirar do texto um motivo erradicado na tradição para servir de base para as investigações. Segundo Grotowski, (1962) a intenção era plasmar o arquétipo<sup>98</sup> no espetáculo, colocando-o em movimento, fazendo-o vibrar de forma que pudesse atingir o inconsciente coletivo<sup>99</sup> e levando-o à consciência coletiva. Consistia em “penetrar a fundo com a voz e com o corpo no conteúdo do destino humano” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 51) para fazer aparecer “os aspectos contraditórios através de associações contrastantes e do choque das convenções” (ibidem, p. 52). Por exemplo, com o arquétipo do “amor predestinado”, buscava-se uma contraposição ao poético por meio de seu substrato fisiológico, “assimilando atos de amor dos seres humanos com espasmos dos pássaros ou insetos, através do movimento que pela associação inconsciente revela suas fontes fisiológicas” (ibidem, p. 57).

A ousadia em brincar de teatro oriental permitia aos atores explorar as convenções do *corpo-voz* dessa estética. Com movimentos artificializados, eram realizadas oposições entre o gesto e a voz. Apresentavam uma forte partitura corporal e vocal do ator, bem delineada e precisa, pois “era *corpo-voz* que emitia os sons das palavras compostas musicalmente” (ibidem, p. 72). A palavra seguia o ritmo dos mantras indianos. A partitura exigia habilidade física e vocal, com movimentos acrobáticos juntos com a voz, que apresentava variações de entonação, de cor e de intensidade, desde o grito ao sussurro. Mas, segundo as críticas, essas acrobacias dificultavam a emissão voz.

Grotowski (2001) percebeu que, ao fazer a transposição irônica de possíveis estereótipos, acabou por tornar também um espetáculo de clichês, assim como o que Stanislavski chamava de “clichês gestuais”. Portanto, este não era, de fato, o caminho a ser seguido em sua pesquisa. Motta Lima (2005) analisa esta consideração de Grotowski sob a ótica da estrutura formal levantando a seguinte hipótese: Os atores mantinham apenas um vínculo formal com sua estrutura (a partitura), sem conectar-se com o sentido das formas que eram reproduzidas.

[...] as formas finais não eram influenciadas pelo fluxo de imagens ou de ações atorais, mas podiam ser descritas quase como fotografias reproduzidas a

---

<sup>98</sup> Flaszen define arquétipo como uma “fórmula simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo” (2007, p. 51).

<sup>99</sup> Flaszen usa o termo *inconsciente coletivo* sem o background filosófico junguiano. Para ele “inconsciente coletivo” trata-se de influir sobre a esfera inconsciente da vida humana em escala coletiva (2007, p. 51).

*posteriori* por músculos bem treinados que desconheciam – porque não reatualizavam – os sentidos das imagens que reproduziam (ibidem, p. 52).

A autora aponta ainda que o erro de fixar a atenção nas reproduções de formas musculares estabelecidas “acabava impedindo que as transformações inerentes à dinâmica da vida psicofísica participassem da partitura” (ibidem, p. 52).

Em outros espetáculos, como os *Antepassados*, drama em versos do polonês Adam Mickewicz (1798–1855), baseado em ritual popular, Grotowski levou ao extremo a exploração da ritualidade no espetáculo. Usou o texto com liberdade na encenação. Palco e plateia foram abolidos, de forma que o espectador ficasse íntimo à cena. Para se obter a massa indiferenciada entre atores, utilizou o recurso do coro como matéria-prima para criação:

[...] essa massa, cria-se um sentido espontaneamente e se forma no decorrer da ação, fazendo brotar incessantemente, do próprio interior, os líderes que guiam a ação. O Coro emerge da platéia, [...]; os líderes são absorvidos pelo Coro pela platéia (FLASZEN, 1983, p. 76).

Alguns exemplos de utilização da voz e dos registros sonoro-vocais, em um jogo de movimentos opostos entre o som vocal e ação corporal:

Gustaw representa o seu drama de modo ostentado, como para se mostrar. Quando se entenece consigo mesmo liricamente, a voz lhe foge em direção aos registros superiores do belcanto, enquanto o corpo se dispõe na pose de quem cai desmaiado com afetação. Quando mergulha no violento desespero e na loucura, grita com voz de baixo, assume um ar ameaçador e poses repentinas, bizarras, calculadas para assustar como canastrão os partners e os espectadores (FLASZEN, 1983, p. 78).

Outro:

Recita os versos melodicamente, tendendo constantemente ao canto; canta até mesmo nos momentos culminantes do papel. Patético na expressão, é em tudo e por tudo uma criança (FLASZEN, 1983, p. 78).

Nos exemplos seguintes, percebe-se o objetivo de trabalhar o som como elemento de composição cênico-musical. O espaço acústico é concebido pelas ações realizadas na cena.

Por meio das vozes dos atuentes, constroem-se “paisagens sonoras” no espaço, utilizando recursos musicais contrastantes de tempo, ritmo, intensidade, densidade e alturas, que criam “climas” que compõem às cenas. O som é elemento de dramaturgia de cena que se realiza pelo *corpo-voz* do atuante:

As palavras do Padre e de Gustaw, que saem de sua boca com uma litanía sagrada, são acompanhadas pelo eco misterioso de um coro invisível (FLASZEN, 1983, p. 78).

No espetáculo *Kordian*, também drama em verso, escrito em 1834, pelo polonês Juliusz Slowacki (1809–1849), em uma cena de rua, explora-se dramaturgicamente a sonoridade vocal:

As cenas de rua. Os atores, espalhados por toda a sala, descrevem o cerimonial da coroação do czar rei da Polônia, contam e comentam o que acontecem com a multidão. O achado privilegiado da direção: criar a massa dilatando ao infinito o plano acústico. O tom daquela multidão tem pouco em comum com o espanto e com a excitação (FLASZEN, 1965, p. 83).

No espetáculo *Akropolis*, drama de Wyspianski, era marcante o jogo de oposições nas encenações. Por isso, os atores precisavam ter uma disponibilidade corporal e vocal para reagir a diferentes reflexos, que, muitas vezes, eram contraditórios. Por exemplo, a palavra negava a voz, os gestos e a mímica. Em relação ao tratamento sonoro e ao trabalho de *corpo-voz* do ator, explica Grotowski:

Um dos prisioneiros, uma mulher, sai das fileiras ao som da chamada. Seu corpo se contorce histericamente; sua voz é vulgar, sensual e rouca; exprime os tormentos de uma alma aut centrada em si mesma. Modulando de repente uma melodia de suave lamentação, ela anuncia com um prazer óbvio o que o destino reserva para a comunidade. Seu monólogo é interrompido pelas vozes guturais dos prisioneiros que, nas filas, fazem uma contagem deles próprios. Os sons metálicos da campainha substituem o crocitar dos corvos do texto de Wyspianski (GROTOWSKI, 1991, p. 57).

Outro:

“Começam a cantar um hino de Natal em honra do Salvador. A canção vai aumentando de intensidade, transforma-se num lamento extasiado, interrompido por gritos e risos histéricos” (ibidem).

Os mecanismos de expressão verbal são ampliados por meio da expressão vocal:

[... desde o confuso balbucio de uma criança muito pequena até a mais sofisticada declamação retórica. Ruídos inarticulados, rosar de animais, suaves canções folclóricas, cantos litúrgicos, dialetos, declamação de poesia. Os sons são intercalados de uma forma complexa, que devolve á memória todas as espécies de linguagem. Estão misturados nessa nova Torre de Babel, no estrondo de pessoas e línguas estrangeiras que se encontram antes do seu extermínio (ibidem, p.60).

Cada processo exigia do atuante habilidades técnicas de forma que sustentassem as propostas estéticas das encenações. Foi assim que, a partir do processo de montagem de *Kalidasa*, começaram a surgir exercícios técnicos, como acrobacias, treino físico e vocal, de forma a instrumentalizar virtuosamente o atuante, para que este conseguisse produzir, com o seu corpo e sua voz, “signos, entendidos como gestos e sons capazes de tocar o ‘inconsciente coletivo’ dos espectadores” (MOTTA LIMA, 2005, p. 51). Outro objetivo dos exercícios técnicos consistia em estimular a criatividade através da prática física e mental.

Posteriormente, Grotowski fez inúmeras críticas a esse período de sua investigação e aos pressupostos de trabalho, como ressalta Motta Lima, que, ao invés de promover unidade, trazia fragmentação:

Segundo Grotowski, visando ‘habilitar-se’ para seu trabalho, o ator estaria, muitas vezes, reforçando a divisão entre ele mesmo e seu organismo. Produzir-se-ia, assim, um corpo ‘domesticado’, não ‘liberado’ para as possibilidades do ‘processo criativo’ (MOTTA LIMA, 2005, p. 52).



## Os exercícios (até 1962)



Nesta primeira fase, Grotowski procurava desenvolver um método de formação que pudesse dar objetivamente ao atuante “uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais” (GROTOWSKI, 1991, p. 107). Era uma técnica que ele chamou de “via positiva”. O atuante adquiria técnicas, ao contrário da prática desenvolvida mais tarde, quando sua pesquisa já se inseria no “orgânico”, que era realizada pela via “negativa”, por meio da qual se buscava descobrir as resistências que impedem o processo criativo.

Nesta primeira fase, da “aquisição de técnicas”, muitas observações ele fez sobre os exercícios de *corpo-voz* em relação ao trabalho de respiração e voz (emissão, ressonância, saúde vocal, dicção). Por exemplo (idem):

### 1. Sobre a respiração

Todo o trabalho deve realizar-se pela respiração total (torácica superior e abdominal, que é a respiração da criança e do animal), por ser mais eficaz para o atuante, evitando o fechamento da laringe, distorções na voz e distúrbios vocais. Mas ela pode variar de acordo com cada constituição fisiológica e se for justificada pelas diferentes posições e ações físicas (como as acrobáticas). É necessário que o atuante consiga controlar o funcionamento dos órgãos respiratórios, assim como se faz na prática de *Yoga*.

Durante a atuação, o atuante precisa conseguir ter maior independência possível em relação à respiração orgânica, ou seja; por meio dos exercícios automatizados deve conseguir espontaneamente alterar a respiração. Mas para isso ele não deve concentrar-se na respiração, para não haver uma manipulação consciente, travando, assim, o processo orgânico.

### 2. Sobre a voz

Contemplam-se no trabalho vocal: emissão, abertura da laringe, ressonância, sustentação, impostação e dicção. Em relação à emissão, é necessário que a voz saia sem impedimentos, em várias direções, de forma que o espectador consiga escutá-la bem e ser penetrado por ela de maneira estereofônica. Indica-se também explorar sonoridades vocais e entonações de forma que o espectador consiga reproduzi-las.

Em relação à laringe, deve-se evitar o seu fechamento ao emitir a voz, para não causar pouca intensidade na voz e chiado na respiração. Os exercícios malfeitos de dicção ocasionam o fechamento de laringe. Antes de começar a fazê-los, deve-se, primeiramente, aprender a controlar a respiração.

Em relação à ressonância, Grotowski investigou as “caixas de ressonância” no corpo. Segundo ele, a função delas é aumentar o poder de emissão do som, comprimindo “a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um amplificador da voz” (GROTOWSKI, 1991, p. 126). É como se alguém falasse com a parte do corpo em questão. Há um grande número de caixas de ressonância, dependendo do controle que o atuante exerce sobre seu instrumental físico. Por exemplo:

- a) Caixa de ressonância de cabeça ou superior. Funciona por meio da pressão da corrente de ar na parte frontal da cabeça. Enunciar a consoante **m**.
- b) Caixa de ressonância do tórax. Colocar a mão no tórax e fazê-lo vibrar como se a boca estivesse no peito.
- c) Caixa de ressonância nasal. Consoante **n**.
- d) Caixa de ressonância da laringe, usada nos teatros orientais e africanos. O som produzido lembra o rugir dos animais selvagens.
- e) Caixa de ressonância occipital. Pode ser obtida falando em um volume bem alto. Projeta-se a corrente de ar para a caixa de ressonância superior e, enquanto se fala numa elevação crescente, a corrente de ar é dirigida para o occipício. Por exemplo, produzindo um miado de gato.
- f) Caixas de ressonâncias usadas inconscientemente. Ressonância maxilar (intimista), no abdômen e partes da espinha.
- g) O uso de todo o corpo como caixa de ressonância. Uso simultâneo das ressonâncias de peito e cabeça. (Ibidem).

Efeitos simultâneos podem ser realizados usando vários ressonadores. Em relação à sustentação, Grotowski ressalta que “o uso de qualquer caixa de ressonância pressupõe a existência de uma coluna de ar, e que para ser comprimida, necessita de uma base. O atuante deve aprender a achar conscientemente a base da coluna ar” (idem, p. 128). Sobre dicção, Grotowski enumera uma série de observações:

- Adaptar às características do papel que está sendo feito.
- Não restringir a um único tipo de dicção para não empobrecer os efeitos sonoros.

- Não pronunciar as letras com demasiada distinção para não tirar a vida da palavra.
- Subordinar a dicção ao estudo da personagem e as propostas de encenação. O ator poderá usá-la para “sublinhar, parodiar e exteriorizar os motivos interiores e as fases físicas da personagem que está interpretando” (idem, p. 140).
- Observar os diferentes tipos de dicção na vida cotidiana.
- “Caracterizar, através da dicção, certas particularidades psicossomáticas (falta de dentes, coração fraco, neurastenia, etc.)” (ibidem).

Sobre a impostação da voz, Grotowski reconhece duas formas: a do ator e a do cantor, cada um com objetivos diferentes.

Segundo ele, é essencial que o atuante explore espontaneamente sua potencialidade vocal enquanto executa a ação. Ressalta que, muitas vezes, ele executa mal seus exercícios, controla a voz escutando-se, bloqueando assim o processo orgânico, ocasionando tensões musculares, que impedem a emissão correta da voz. É um processo em que o atuante, querendo acertar o exercício, leva a atenção para a voz, ouvindo a si mesmo e bloqueando o processo espontâneo da emissão da voz. Aponta que o atuante deve aprender a controlar a própria voz escutando-a não de dentro dele, mas de fora.

Sobre pausas, exploração de erros e técnica de pronúncia, faz uma observação criteriosa sobre ritmo e sua relação com a palavra falada na prosa e na poesia, destacando que é necessário descobrir o ritmo na frase, sentindo sua especificidade nela. Ressalta que é necessária na representação a capacidade de manipular as frases. Segundo ele, ao falar uma frase, os aspectos mentais e emocionais se fundem e se sustentam pelo fluxo da sonoridade vocal: “é uma unidade integral, emocional e lógica, que pode ser mantida por uma única onda expiratória e melódica” (idem, p. 143).

Aos poucos, outros exercícios foram agregados ao processo, com o intuito de ampliar os recursos do atuante, de forma estimular suas reações vivas. Eram ferramentas para que se conseguisse exteriorizar fisicamente a vida interior. No processo de montagem de *Akropolis*, por exemplo, Grotowski criou a proposta das máscaras fixas, realizadas pela mímica facial, para limitar a excessiva emotividade na atuação dos atores (DE MARINIS, 2004). O atuante deveria compor uma “máscara orgânica”, que seria usada em todo o espetáculo, que não o isentava de executar movimentos faciais, pois estas reagiam ao seu corpo. Conforme Richards (2005), essas máscaras não eram fixas no sentido de congeladas; elas não tinham sido

construídas por razões formais, mas estavam ligadas diretamente “a uma lógica interna das personagens em suas circunstâncias específicas” (ibidem, p. 50).

As máscaras foram baseadas nos exercícios de Delsarte, que dividia cada reação facial em: impulsos introvertidos e extrovertidos. Segundo Grotowski, a pesquisa de Delsarte fornecia uma detalhada e exata análise das reações do corpo humano. O treinamento visava controlar cada músculo da face, transcendendo a mímica estereotipada, implicando “numa consciência de cada um dos músculos faciais do ator” (GROTOWSKI, 1991, p. 120). Era importante também colocar em movimento os vários músculos do rosto simultaneamente e em ritmos diferentes. Richards (2005) compara o trabalho criado das máscaras por Grotowski com o processo que ocorre naturalmente na vida com o rosto de cada pessoa. Depois de alguns anos, o rosto começa a adotar características de uma máscara “por causa das reações que foram esculpidas em rugas” (ibidem, p. 50). As máscaras são construídas por uma necessidade interna, por reações às experiências vividas de estados psíquicos e emocionais.



FIG. 9 – Antonin Artaud.

### **Teatro pobre (1962–1969)**

No *Teatro pobre* “o mundo é construído pelos impulsos e pelas reações do ator” (FLASZEN, 1967, p.116).

O “Teatro das 13 fileiras” passa a ser chamado de “Teatro Laboratório”. A partir do processo do espetáculo *Akropolis*, Grotowski abandona o objetivo de fazer o ritual no teatro, com as características de uma participação coletiva entre ator e espectador. Em verdade, aprofundou-se tanto na essência da ritualidade, segundo De Marinis (2004), que acabou por transgredi-la, guiando o trabalho cada vez mais para um rito que estaria dentro de si mesmo. Esta nova proposta, segundo De Marinis (2004, p. 24), consistia em “um ritual humano baseado no ato”.

Flaszen (1967, p.117) sustenta que o atuante no espetáculo “é ele mesmo, cumpre um ato de confissão pública, o seu processo interior é um processo real”. A subjetividade passa a ser interesse nas investigações de Grotowski, sendo que cada vez mais o atuante deveria “penetrar nos territórios da própria experiência” (GROTOWSKI, 1968, p. 131). Mas para tal realização era necessário o “empenho interior”, assim como a “intenção consciente” ou as “associações íntimas” do atuante durante o trabalho de composição e no instante da realização da sua estrutura (MOTTA LIMA, 2005, p. 52). Algo semelhante à arte da vivência, uma concepção advinda da escola de Stanislavski, mas que difere da arte da representação, em que “o viver o papel ocorria apenas como preparativo para o aperfeiçoamento de uma forma exterior” (ibidem, p. 53).

Motta Lima (2005) anota que é neste momento que o conceito de forma começou a se modificar, passando a relacionar-se com o conceito de espontaneidade. “O ‘processo pessoal’ e a ‘articulação formal’ começaram a aparecer como duas faces de uma mesma moeda” (ibidem, p.53).

Embora naquele momento da história a tendência das investigações teatrais na Europa fosse a de somar linguagens afins, como cenografia, iluminação, áudio e figurino, para buscar uma totalidade de representação cênica da realidade, a investigação de Grotowski agora consiste em subtrair todos esses recursos de *mise en scène* dos aparatos que, segundo ele, ofuscavam o reconhecimento da matéria-prima primordial do teatro: o atuante. Nesse momento, sua proposta consistia em fazer do espaço teatral um lugar em que o atuante, como ser humano, pudesse confrontar consigo mesmo e com o outro, um lugar onde se quer ser descoberto e desvelado. O caminho era inverso. Consistia em não imitar a realidade, mas

confrontar-se com ela, despojando-se do próprio estado de representação. A atuação nesse caso era não representar, mas sim “autopenetrar-se”:

Desnudamento e sacrifício, palavras que indicam uma concreta orientação psicotécnica do ator na ação. [...] ele deve tender para a plena sinceridade consigo mesmo, como especifica Grotowski – não se esconder, mostrar o si mesmo íntimo em um singular ato de provocação, que deve evitar as armadilhas do masoquismo e do narcisismo. Aquilo que o ator faz diante do público não é representar, fingir artisticamente, mas um ato real: de coragem, de humildade, de oferta (FLASZEN, 2007, p. 31).

Motta Lima (2005) ressalta que o conceito de “autopenetração” parecia apresentar ainda um pensamento dualista, que acabava separando a ideia de interior e exterior, “trabalhando com a imagem de um certo ‘interior’ do ator que estaria encoberto (talvez informe, desencarnado) esperando para ser ‘penetrado’ e oferecido ao ‘exterior’ de maneira estruturada” (idem, p. 54). Esta foi a crítica que Grotowski fez mais tarde, quando este conceito já havia sido transformado em “ato total”, não dissociando mais corpo e mente. Em suas palavras,

[...] a partir do momento que nós dizemos ‘se abrir’ nós caímos na cova desta tradição milenar que [...] nos mutila: aquele que diz que o homem se divide entre o que é interior e o que é exterior, o intelecto e o corpo etc. [...] Na verdade, quando dizemos ‘se abrir’ [...] dizemos [...] que o interior e o exterior existem como duas coisas distintas (...) um pouco para evitar agir com todo o seu [...], inteiramente (GROTOWSKI, apud MOTTA LIMA, 2005, p. 55).

Em 1964, a partir do *Estudo sobre Hamlet*, surgiram substratos do novo trabalho: a busca pela organicidade, com base nos impulsos vivos do atuante, que se efetivou na pesquisa com Ryszard Cieslak durante o processo de construção do espetáculo *O Príncipe Constante*. Segundo De Marinis (2004), esse foi um processo decisivo para a mudança de rumo do trabalho, pois pela primeira vez “o personagem sai completamente fora do horizonte criativo do ator” (idem, p. 45), quebrando com o vínculo da representação. De Marinis ressalta que o trabalho do atuante tornou-se autônomo, independente da situação dramática do texto, que era a referência central para iniciar algum processo de cena. Motta Lima (2005) descreve assim este processo: o atuante, em cena, realiza suas ações e em algum momento, por uma dessas ações, as memórias dele são acessadas, “transformando a totalidade psicocorporal do ator: sua voz, seus gestos, sua expressão são modificados, determinados por essa associação pessoal” (idem, p. 56).

No que se refere ao processo criativo do *O Príncipe Constante*, foi o primeiro trabalho que não se pautou em texto nem em personagem. As improvisações do ator Ryszard Cieslak foram inspiradas em situações que faziam parte da sua memória – uma experiência amorosa importante em sua vida. Mas a personagem era mantida no processo de criação do diretor, pois é ele quem montará os fragmentos de texto improvisado “como um barco sobre o rio” (DE MARINIS, 2004, p. 45).



“O rio é o fluxo criativo do ator, suas improvisações, e o barco são os fragmentos de texto que o diretor põe no rio e decide sobre as improvisações” (ibidem).

Esse foi um momento áureo do *Teatro Laboratório*. O foco passava ser o trabalho “sobre si mesmo”. Entretanto, assim como a diretriz do trabalho prático era dada pelo binômio forma/espontaneidade, provocando o atuante fazer uma busca intensa e desafiante entre essas duas instâncias, no trabalho “sobre si mesmo” ele navegava rumo à instabilidade do desconhecido, ao encontro com “um outro”. Segundo De Marinis (2004, p. 54), “o componente essencial do trabalho sobre si mesmo, é, justamente, o trabalho com o outro”. Pautava-se no princípio do encontro. Conforme Motta Lima (2005), para Grotowski o atuante “não deveria trabalhar para si mesmo”, mas penetrar em sua relação com o outro, “estar em contato” (idem, p. 56). Este conceito, segundo a autora, é um conceito-chave que se relacionava com as diversas transformações práticas ocorridas no *Teatro Laboratório*:

“Estar em contato” significava, concomitantemente, perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção; significava também que era no presente, agindo e reagindo no aqui e agora das relações, que se poderia trabalhar com aquilo que dizia respeito ao âmbito da memória, das associações ou das aspirações e desejos (MOTTA LIMA, 2005, p. 56).

A autora ressalta que no trabalho das associações, segundo a proposta de Grotowski, ao contrário de ficar absorvido pela lembrança despertada, o atuante reage - àquela memória – no espaço, estimulando seu “companheiro de cena”. “O contato pressupunha [...] relação concreta com o espaço [...], é, ao mesmo tempo, percebido geométrica e existencialmente”



(ibidem). O corpo em trânsito é o lugar dessa experiência, o *corpo-vida*<sup>100</sup>, melhor dizendo para Grotowski, constituído de totalidade do homem, transitando “dentro e fora” (não mais separado, mas amalgamado) no espaço do movimento no tempo, na experiência do ato, no “aqui e agora”. Motta Lima resume este processo assim:

Os ‘impulsos’, as ‘associações’ e as ‘reações’ estão firmemente atados à ‘corporeidade’, ao ‘outro’, e ao ‘espaço’. O que se partiturava, nessa via de trabalho, era, ao mesmo tempo, corpóreo, relacional (o ‘outro’ é, em alguma medida, parte do ‘eu’ ou vice-versa) e projetado espacialmente (o espaço físico é espaço de ‘reação’ e de ‘relação’). Essas instâncias – corporal, relacional e espacial – são também percebidas de maneira amalgamada, só podendo estar divididas teoricamente. Além disso, todas as instâncias apontam para um universo, ao mesmo tempo e paradoxalmente, visível e invisível. O corpo, o outro e o espaço podem acolher, na tangibilidade que lhes é própria, a presença do intangível; podem ser setas lançadas ao desconhecido (MOTTA LIMA, 2005, p. 57).

Grotowski desenvolveu uma intensa prática psicofísica e rigorosa, em seu sentido técnico e prático. Os exercícios se transformaram em um treinamento mais individualizado, em que cada atuante era instrutor de si mesmo. Ao falar sobre esse novo processo, Grotowski relata em uma de suas cartas ao diretor Eugênio Barba que o treinamento individualizado fazia emergir a tarefa, a linha de motivações do ator (De Marinis, 2004). A grande mudança aconteceu no aspecto metodológico do trabalho. Ao contrário da metodologia anterior, cujo processo incutia nos atuantes um trabalho de aquisição de técnicas para adquirir habilidades, agora Grotowski propunha o caminho inverso: uma prática que removesse os fatores que criavam resistência, eliminando os bloqueios que impediam o *corpo-vida* de expressar-se. Esta metodologia ele chamou de “via negativa” que consistia em causar impactos diretos no organismo, para eliminar a resistência do organismo aos processos psíquicos. Para Grotowski, era um artesanato construído e experimentado no próprio organismo vivo (ibidem).

---

<sup>100</sup> A definição de *corpo-vida* foi citada no início do item 2.2.

## O treinamento, a organicidade e os impulsos vivos: conexões com o *corpo-voz*



O princípio do treinamento prático era permitir que o processo orgânico se manifestasse. Neste sentido, o binômio forma (estrutura)/espontaneidade revelava em seu paradoxo um jogo de tensões que motivava o atuante a liberar seu fluxo criativo. A disciplina do trabalho se baseava em estruturas de exercícios – as partituras - detalhadas e bem definidas, as quais eram executadas por um desenvolvimento de uma linha de ação, favorecendo a imaginação e a capacidade de criação espontânea e, ao mesmo tempo, possibilitando romper com a mecanicidade. Era importante fazer o seguinte processo: estabelecer contato, observar (escutar, perceber), estimular e reagir.

Dois tipos de exercícios continuaram sendo realizados no treinamento: os plásticos, extraídos dos sistemas de Delsarte, Dalcroze, entre outros; e os corporais. A forma de trabalhar com os exercícios plásticos, neste momento, era diferente da fase anterior. Segundo Grotowski (1971, p. 171), trabalhando as reações “*de nós vão em direção ao* outro das reações que *do* outro vão *em direção a nós*”, com base no movimento introvertido-extrovertido do sistema de Delsarte, não se chegou a lugar algum. Depois de passar por várias experimentações, percebeu os exercícios plásticos como um “*conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade” (ibidem).

O trabalho com os exercícios corporais partiu do seguinte pensamento: os movimentos do corpo possuem “detalhes que podem ser chamados de forma” (ibidem). Neste sentido, o essencial é trabalhar, primeiramente, com os detalhes, para torná-los precisos, e, em seguida, “reencontrar os impulsos pessoais”, para serem “encarnados” neles (ibidem). Assim, a proposta era improvisar sobre os detalhes fixados, alterando o ritmo e transformando a composição das formas, e, aos poucos, ganhar um élan, um fio contínuo, espontâneo, de movimento entre elas. O esforço sobre o trabalho partia da premissa de que o processo deveria acontecer pelo “fluxo ditado pelo próprio corpo” e não de maneira premeditada (idem, p. 172). Era este, portanto, o desafio proposto para o atuante.

No âmbito do trabalho vocal, importantes alterações metodológicas foram feitas com o intuito de desbloquear o processo orgânico da voz. Mas, antes de revisitá-lo, é importante ressaltar a regra básica na qual Grotowski se baseou: a atividade corporal precede a expressão vocal, porque o corpo é o centro das reações, e a voz, “é a extensão dos impulsos do corpo”

(idem, p. 164). Aqui, existe uma questão bastante importante para a conexão orgânica do *corpo-voz*. Os impulsos vivos do corpo são o meio pelo qual é liberado o processo orgânico no ser humano. Ao possibilitar esse processo, a voz é também liberada, passando a fluir, respondendo a estes impulsos. Grotowski destaca sobre a potencialidade motivacional dos impulsos: “[...] aquela linha de impulsos vivos, aqueles impulsos quase invisíveis, que tornam o ator irradiante, que fazem com que, mesmo sem falar, fale continuamente, não porque quer falar, mas porque é sempre vivo” (idem, p. 169). Ele aborda sobre o caminho dos impulsos na construção da palavra: “as palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo, nasce a voz, da voz, a palavra” (idem, p. 204). Portanto, torna-se necessário proporcionar a possibilidade de vida ao corpo, permitindo que ele “cante”, a partir dos impulsos que fluem do seu interior, que precedem a reação, e estendê-los para fora, conduzindo a voz.

Para liberar as reações orgânicas, é preciso, no sentido pragmático e objetivo do treinamento, trabalhar sobre o centro dos impulsos no corpo físico, que se originam e se desenvolvem na base da coluna vertebral, especificamente no cóccix, “ou seja, a parte inferior da coluna vertebral, incluindo a inteira base do torso, até o abdômen inferior” (GROTOWSKI, 1971, p. 172). Cada impulso vivo começa nessa região, no interior do corpo. Segundo Grotowski o importante é que todo o movimento deve começar a partir do centro do corpo, na coluna vertebral e no tronco, e não pela periferia. Pelo centro, nascem os impulsos que precedem a ação; da periferia, é apenas gesto. Por isso, intensos exercícios para a flexibilidade da coluna foram agregados ao treinamento.

Nos estudos de François Delsarte, foi apontado que o torso é um espaço para liberação da organicidade, por causa do centro da respiração<sup>101</sup>. Assim também são as percepções de Isadora Duncan e Martha Graham sobre o centro do impulso que está localizado no tronco.<sup>102</sup> De certa forma, localizar objetivamente o centro dos impulsos no corpo físico orienta a prática. Mas o que essencialmente precisa ser considerado, como aponta Grotowski (1971), é que o corpo inteiro é uma grande memória e que nele é possível criar vários pontos de partida para desbloquear o processo orgânico. Neste sentido, Thomas Richards (2005, p. 160) completa esta observação ao dizer que o impulso “não procede unicamente do domínio corporal”.<sup>103</sup> Segundo ele, o impulso aparece em tensão, que parte de uma in-tenção de fazer algo que se dirige para o exterior em uma adequada tensão muscular: “as intenções estão

<sup>101</sup> Para mais informações, vide **1.2**.

<sup>102</sup> Para mais informações, vide final de **1.3** e Entreato 2.

<sup>103</sup> Entende-se aqui, no sentido da fisicalidade do corpo, de domínio muscular.

relacionadas como as memórias do corpo, as associações, os desejos, o contato com os outros, e também com as em/tensões musculares” (idem, p. 162).

Entretanto, para desbloquear o processo orgânico, torna-se necessário mobilizar o *corpo-vida* do atuante, provocando (in)tenções, que, por sua vez, vão impulsionar as (in)tensidades musculares do *corpo-voz*. Grotowski relaciona o processo orgânico com o sentido de contração e relaxamento: “o processo da vida é uma alteração de contrações e descontrações. De maneira que não se trata de só contrair e descontraír, se não de encontrar esse rio, onde o que é necessário é contraído e o que não é necessário é relaxado” (apud RICHARDS, 2005, p. 163). Nesse sentido, o relaxamento de tensões desnecessárias amplia o espaço para o fluxo criativo, para a reverberação e ressonância do *corpo-voz-som*.

É neste contexto que se situa o trabalho prático com a voz. Para liberar o fluxo vocal, deveria ser desbloqueado o “*corpo-vida*”. Portanto, o primeiro alvo está na respiração: é um processo que, segundo Grotowski, varia de pessoa para pessoa, e não se deve interferir em seu processo fisiológico. Para tanto, os exercícios de respiração foram eliminados do treinamento, para que a respiração pudesse se adaptar naturalmente às condições das ações do atuante.

Grotowski (1971) fez inúmeras observações importantes sobre o processo respiratório. A primeira a considerar é que, por mais que se consiga controlar a respiração com base na vontade, isso é impossível quando se está totalmente envolvido na ação, pois é o organismo inteiro que respira. Normalmente os ritmos do movimento da ação do corpo não são idênticos ao da respiração. No *corpo-vida*, a conexão orgânica passa por uma rede assimétrica de interações rítmicas. Intervir no ritmo da respiração, buscando simetria com o movimento da ação, causaria obstáculos no processo orgânico. Esta é uma possível causa da falta de fôlego do atuante nos exercícios. Portanto, o que se torna importante não é controlar a respiração, mas conhecer as resistências que impedem a liberação do fluxo vivo.

Grotowski (ibidem) ressalta várias “táticas” para poder respirar normalmente, embora estas servissem apenas como um aparato técnico. Por exemplo: deitar no chão de barriga para cima e simplesmente respirar; e realizar ações que requerem bastante atenção, de tal forma a levar o atuante a desviar o foco de atenção sobre sua respiração. Os exercícios de exaustão podem ser, algumas vezes, interessantes. Mas o que é mais importante é liberar o processo orgânico da respiração por meio da ação, por um jogo que mobiliza o *corpo-vida*.

Grotowski deixa de lado os conflitos sobre os tipos de respiração a serem usados. A ressalva que ele faz é que, ao pensar sobre determinado tipo de respiração, como a abdominal, acaba-se por focar apenas o abdômen, impossibilitando o movimento natural do diafragma, que “faz alargar as costelas inferiores, tanto nas laterais quanto posteriormente

(GROTOWSKI, 1971, p. 138). Não há modelo ideal para a respiração, que deve ser ampla, permitindo que aconteçam espontaneamente os movimentos de expansão e contração no corpo.

Com relação ao processo vocal, Grotowski (1971) faz os seguintes apontamentos: deve-se evitar observar o instrumental vocal, porque acaba por desencadear uma série de processos negativos que prejudicam a liberação da voz; e fatores psicológicos, como medo e autocrítica, interferem no funcionamento do instrumento vocal, podendo ocasionar distúrbios na respiração e, automaticamente, provocar o fechamento parcial da laringe. No entanto, durante as investidas do atuante por uma voz plena, rompe-se forçadamente este espaço fechado da laringe, ocasionando rouquidão e problemas na laringe e nas pregas vocais.

O fechamento parcial da laringe é uma das principais causas do bloqueio vocal. Portanto, torna-se necessário criar condições naturais para desbloqueá-la. Movimentos que partem da região inferior da coluna, determinadas oposições de movimento do corpo, posturas corporais instáveis que exigem atenção do atuante, tudo isso, no momento da vocalização, pode ajudar a abrir a laringe inconscientemente. Ao instrumento vocal, aponta Grotowski (ibidem), é que não se deve prestar atenção, porque ele é apenas um “corredor” por meio do qual a voz, o fluxo, “passa”.

Mas é por meio do jogo que se concretiza a sua proposta pedagógica de Grotowski, fazendo o uso de associações que liberem os impulsos do corpo, permitindo que, no treinamento, o “corpo-memória” possa estender-se no espaço pela voz – jogos nos quais se canta, se fala e se busca contato. Embora neste “mar” de possibilidades desconhecidas que o jogo propõe, para Grotowski o atuante precisaria ter clareza para saber guiar os impulsos na direção ao ponto certo (ibidem).

Segundo Grotowski, “tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isto libera a voz” (GROTOWSKI, 1971, p. 158). Por exemplo, o uso de imagens de animais e de natureza, de imagens “fantásticas”, como “tornar-se longo ou pequeno”, libera os “impulsos que não são frios, mas que são [...] do nosso corpo-memória. É isso que criará a voz” (ibidem). As associações que envolvem a lembrança, a imaginação e a relação com o *partner*, com o companheiro imaginário, permitem fazer o movimento para o outro, para o espaço, para o encontro.

O veículo pelo qual conduz a voz é o ar. Portanto, é pela expiração que, simplesmente, a voz se libera. Grotowski ressalta: “É o ar que trabalha. Não é o instrumento vocal. É a própria expiração que age. Se querem mandar a voz mais longe, mandem o ar para um ponto fantástico, fantástico porque é tão longe, longe, sim, [...] Expirem!” (GROTOWSKI, 1971, p.

151). Quando fala sobre a expiração, Grotowski consegue dar uma diretriz ao trabalho vocal apontando para um caminho de conexão orgânica do *corpo-voz* que é simples, concreto e poético: o ar conduz a potência energética do fluxo sonoro-vocal de tal forma que o som vai ocupando o espaço “dentro-fora”. Assim, o corpo inteiro pode ser um vibrador que ressoa quando ele é desbloqueado. Os lugares de vibração no corpo, por meio da ação, são acessados naturalmente, quando não se interfere no processo orgânico.

Quando todo o ser do ator é um fluxo de impulsos vivos, ele usa, ao mesmo tempo, os diferentes vibradores em uma relação complexa na qual eles se modificam continuamente. Frequentemente existem relações quase paradoxais, realmente imprevisíveis e impossíveis de dirigir conscientemente [...]. A totalidade do corpo age como um grande vibrador que desloca os seus nós dominantes e até mesmo suas direções no espaço (GROTOWSKI, 1971, p. 162).

O corpo-memória navega pelos exercícios, pelas improvisações, impondo sensibilidade aos elementos espaço, tempo, som e o “eu-outro”. Explora suas relações correspondentes, “em relação a todos os órgãos, a todos as dimensões do espaço e da materialidade e todos os planos dos sentidos”, citando novamente Arantes (1988, p. 114)<sup>104</sup>, assim como Artaud propõe. E Grotowski, resume o trabalho do *corpo-vida* como:

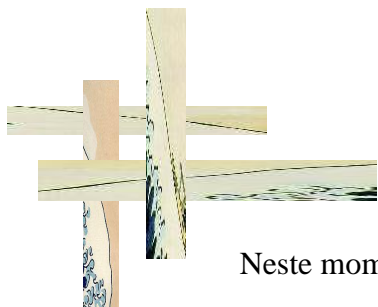
[...] o nosso contato com o outro, com os outros, com a nossa vida que se realiza, encarna-se nas evoluções do corpo. Se o *corpo-vida* deseja nos guiar em uma outra direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o espaço aberto ou fechado; sem algum cálculo. Tudo começa a ser corpo vida (GROTOWSKI, 1971, p. 177).

Ao buscar na prática artística, cada vez mais, a relação com a vida, Grotowski foi dissolvendo os laços com o “teatro como apresentação” e penetrando profundamente na experiência das relações viventes do atuante.

---

<sup>104</sup> Para mais detalhes, vide 2.1.

## Entrelaces



Neste momento, os pensamentos de Grotowski entrelaçam-se aos pensamentos de Artaud, de Dalcroze e de Delsarte:

Para Artaud, desbloquear o processo orgânico do *corpo-vida* (como conceituou Grotowski) corresponderia a realizar o atletismo afetivo pela respiração, pelo movimento de contração e descontração da respiração, movendo o organismo e aumentando a sua “densidade voltaica”. Mas Grotowski buscou caminho diferente de Artaud: eliminou os exercícios de respiração, para liberar a dinâmica do fluxo vivo do organismo. Embora a proposta prática de Artaud vislumbrasse trabalhar sistematicamente sobre a respiração voluntária, a partir de um suposto sistema criado por ele, que se assemelhava ao da *cabala* – em que poderia acontecer uma “formatação” da respiração –, a sua busca sempre foi de, com a respiração, liberar também os fluxos de impulsos vivos do corpo, buscando a relação entre o organismo físico e o afetivo.

Outro entrelace acontece, quando Artaud aborda sobre a existência de “um ritmo no teatro e de uma instituição do movimento que deve deixar no espírito a lembrança de um todo completo [...] suporte [...] banhado de ar e de espaço, e que por [...] suas proporções [...] clarifique plasticamente e ordene toda uma psicologia”.<sup>105</sup> Isto é a potência da forma. Trabalhar sobre a forma com o *corpo-vida* em sua totalidade dá a ela, um espaço vivo e articulado.

Para Dalcroze, desbloquear o processo orgânico do *corpo-vida* consistiria em trabalhar a partir do confronto entre as forças “nervosas e intelectuais”. Segundo ele, a reação espontânea faz movimentar o corpo integralmente, revelando um jogo espontâneo entre a mente, os movimentos corporais e o ritmo. Por este viés, também ressaltou Grotowski que o corpo inteiro é “memória” e que os lugares de reações no corpo são diversos. Para liberar as reações vivas, ele considera também necessário o duelo entre as forças espontâneas e as estruturais.

<sup>105</sup> ARTAUD, 1995, p.148. A citação completa se encontra no capítulo 2, no item 2.1 desta dissertação.

No que tange à metodologia de trabalho, os dois artistas-pedagogos iniciam a prática pela ação (psico) motora – embora com propostas distintas –, por ser ela uma função primária e vital no organismo, como é o mecanismo da respiração, aponta Dalcroze. Neste sentido, pode-se pensar na proposta de Grotowski de eliminar os exercícios de respiração para deixar que a ela se libere espontaneamente pela ação. Relembrando o processo pedagógico de Dalcroze, ele deixou o trabalho do “solfejo” para o segundo momento, porque dependeria do bom funcionamento da respiração e da percepção para conseguir entoar as notas. Por isso, torna-se necessário que ocorra primeiro, a liberação das reações vivas pela ação rítmica-motora para, em seguida, trabalhar sobre a percepção musical.

Os exercícios plásticos trabalhados por Dalcroze para estimular as intensidades do *corpo-vida* a partir do jogo de associações foram usados por Grotowski para garantir precisão nos detalhes e agilidade de reação do corpo-mente. Dalcroze desenvolveu exercícios que trabalhassem a condução do élan nos movimentos, pelo estímulo sensorial da música. Assim como Grotowski, mas por outro caminho, buscou no treinamento o élan que une o movimento, o pensamento, a emoção e a ação. A música, sempre foi para Grotowski um eixo metodológico, principalmente a partir da fase da *arte como veículo* no trabalho com os cantos.

Em Delsarte, a lei da correspondência investigada por ele evidencia as interconexões do “*corpo-vida*” quando em atuação e manifesta o desejo e a vontade em seus atos. Os princípios de contração e descontração (relaxamento) a que Grotowski se refere quando trata do movimento da organicidade e revelam também o princípio de sucessão, descrito por Delsarte: o *corpo-vida* cria o élan no movimento, “anima” a musculatura. Ou seja, ele provoca tensões musculares (tônus) correspondentes às suas intenções.



## Segundo momento: arte como veículo

### O parateatro e teatro das fontes, o drama objetivo e artes rituais

Depois do último trabalho, *Apocalypsis cum Figuris*, Grotowski abandonou a arte como apresentação, para se enveredar por um caminho novo de investigação, em que o atuante não estaria mais imbricado ao espetáculo. O foco estaria agora no próprio atuante, o *performer*, aquele que realiza a ação. Grotowski desejava cada vez mais adentrar na pesquisa do impulso, do ato, da presença, do *élan* que conduz ao encontro, de maneira que o atuante – o *performer* – pudesse prolongar a experiência deste acontecimento, vivendo suas evoluções. A arte seria o veículo para toda esta experiência. Este período foi se configurando através do tempo, passando pelas práticas que se desenvolveram e se concretizaram.

Para o *Teatro Laboratório*, esse era um momento de grandes mudanças, de ampliação e de transformação. Como consequência, foi criado um novo projeto de caráter parateatral, movido pelo desejo de Grotowski de proporcionar uma experiência compartilhada com outras pessoas, “um certo tipo de experiência criativa individual, importante para a vida pessoal e social” (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1993, p. 115). Este projeto pautava-se na concepção de “cultura ativa”, em que a ação é “que dá sentido a realização na vida e amplia dimensões” (ibidem).

Para a realização desta nova proposta, o *Teatro Laboratório* recebeu participantes - que não eram mais necessariamente “atores” - de origens e funções distintas. Surgia neste momento o *Teatro participativo*, ou *Parateatro* (1970-1979), um teatro de encontro inter-humano. Ressaltou Grotowski que por um tempo, quando o projeto ainda abarcava poucas pessoas, chegou a ser “quase sagrado, ligado a um desarmar-se – recíproco e completo” (GROTOWSKI, 1995, p. 231), mas que, à medida que o grupo cresceu, tornou-se uma “sopa emotiva [...], em uma imprecisão e finalmente só em uma animação” (ibidem).

Neste projeto, Grotowski propôs práticas em que os *performers* pudessem experimentar vários tipos de “contatos”:

Seus elementos podem ser reduzidos a coisas extremamente simples: ação, reação, espontaneidade, impulso, canto, improvisação, som, movimento, verdade e dignidade do corpo. E mais: um indivíduo em relação ao outro em um mundo tangível (ibidem).

Na busca pela espontaneidade, Grotowski recusou radicalmente as técnicas de instrumentalização do atuante, que ele mesmo desenvolveu ao longo dos anos, fazendo críticas severas a elas. O fato é que agora prevalecia o trabalho sobre a vida, focado na percepção e na experiência, e usar estes tipos de técnicas poderia fazer com que o atuante desviasse sua atenção principal para buscar o aperfeiçoamento e fixação de uma estrutura. O artesanato sobre os detalhes seria agora “perigoso” e ineficaz. Para Grotowski, as técnicas, neste momento, distanciariam-se de uma ação realmente orgânica.

Os projetos *parateatrais* também contemplavam “apresentações”, no sentido de mostras de trabalhos desenvolvidos pelos participantes para comunidades na Polônia. Estes projetos variavam em número de participantes. Por exemplo, o projeto *A árvore da gente*, posterior ao projeto *Montanha*, estava programado para conter cerca de 400 pessoas, com a ideia de abandonar a divisão da atividade de trabalho e de vida doméstica, que era o que normalmente se propunha, de tal forma que todos estariam em processo o tempo inteiro. Seria uma espécie de “fluxo-trabalho” (KUMIEGA, 1993, p. 118).

Em janeiro de 1979, iniciou-se a primeira fase do projeto *A árvore da gente*, com 60 pessoas, em Wrocław, que durou sete dias e sete noites. Um dos componentes, Robert Findlay, descreveu bem o processo de trabalho que era experimentado pelos participantes. Uma característica marcante neste processo é a liberdade de tempo dada para o desenvolvimento das atividades. A imersão dos participantes era absoluta, e por isso aconteciam nas improvisações livres fortes conexões criativas, causando coletivamente uma sensação fluida e orgânica:

No começo do dia, esta estância de membros do Teatro Laboratório desempenhava muito claramente como guias e líderes, criando imagens físicas e sons vocais que os outros participantes logo teriam que seguir. Depois, ao transcorrer os dias e noites com o surgimento de novas imagens [...] os membros do Teatro Laboratório estimularam a substituí-los na qualidade de guias. [...] Suponhamos que alguém deu início a uma ação, um movimento, um canto ou uma melodia: o grupo aceitava elaborando ou descartava. [...] O nível geral de criação e intuição era muito alto: quase todos conseguiam juntar espontaneamente aquilo que havia estabelecido uma nova ação, novos movimentos, cantos e melodias. Muitas vezes me vinha à mente as improvisações espontâneas de uma orquestra de jazz, onde os músicos se escutam e tocam um sobre o outro. Quando a base funcionava verdadeiramente bem, se criava inequivocamente uma sensação coletiva de fluidez e espontaneidade. [...] Retomando novamente a analogia com a orquestra de jazz, sua forma recordava melhor uma improvisação musical, que não difundia só o tempo, acusticamente, se não também, o espaço, cineticamente (apud KUMIEGA, p. 118).

É interessante ressaltar com esta experiência a importância de se construir uma “ambiência” para liberar o processo criativo, em que se possa ter “respiração” nas relações de tal forma que o ritmo espontâneo de contração e descontração na dinâmica possibilite criar o élan do contato, causando a sensação real de integração e unidade nos participantes. Conforme relata Findlay sobre um dos processos vividos, a forma da improvisação desenvolvida “não fundia só no tempo, acusticamente, se não também no espaço, cineticamente” (KUMIEGA, 1993, p. 118). Menciona-se aqui, um paralelo com as brincadeiras infantis, cuja capacidade que as crianças têm de, ao brincarem, principalmente as menores, ao mesmo tempo criar atmosferas de vida e de trabalho e possibilitar um espaço onde se joga e se vive.

Do *Parateatro* nasce a experiência do *Teatro das fontes* (1976-1982), que se iniciou atravessando projetos do *Teatro participativo* (*Parateatro*), que ainda estavam em andamento. Era um novo processo de investigação de Grotowski, fomentado a “portas fechadas” e por vários meses, conduzido por um grupo seletivo de pessoas de origens e tradições diferentes, procedentes da Polônia e do exterior. Com atividades intensas, este grupo trabalhou isoladamente por um tempo e, posteriormente, preparou-se para abrir para novos integrantes.

Segundo Osinski (1988-89), este projeto abarcava as experiências transculturais recolhidas por Grotowski em suas viagens pelo mundo, culturas visitadas por ele que mantinham vivos os ritos arcaicos de suas tradições, como Vodou, do Haiti, Bauls da Bengala, na Índia; tribo Yoruba, na Nigéria,; e Huicholes, do México. A necessidade de Grotowski era continuar aprofundando a busca pelo “rito dentro de si mesmo”:

O Teatro das fontes está dedicado aquelas atividades que nos remetem às fontes da vida, a uma percepção direta e primária, a uma experiência orgânica e manancial da vida, da existência, da presença. Por experiência primária entendo como um fenômeno radical e dramático, inicial, codificado” (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1993, p. 117).

Neste momento, tornou-se interessante agregar a suas investigações práticas rituais orgânicas de certas tradições, das quais se velam, de maneira criteriosa, técnicas orgânicas milenares – que operam a partir dos fluxos de impulsos vivos do corpo – de maneira que possa possibilitar uma experiência mais qualitativa da presença. Grotowski estava dando um passo importante para concretizar o trabalho “sobre si mesmo” na pesquisa posterior das artes rituais. Sua intenção era antropofágica: extrair das tradições as “técnicas das técnicas”, com ética, sem desrespeitar o sentido espiritual do trabalho. São técnicas que podem provocar

efeitos energéticos precisos no homem, ampliando o estado de consciência por meio das transformações das densidades de energias no corpo. Em relação a isso, Grotowski fala sobre “ações quase físicas extremamente precisas”, efeitos de “encantamentos precisos” (apud OSINSKI, 1988-89, p. 98). Um dos seus principais colaboradores foi a haitiana Maud Robart, da tradição afro-caribenha, que trabalhou com ele desde 1978 no Haiti e que acompanhou seus trabalhos posteriores ao *Teatro das fontes*, transmitindo práticas rituais por meio dos cantos vibratórios da tradição Vodou.

Aqui, vale ressaltar o conceito de energia na concepção de algumas tradições, já que é nítida a influência delas nas concepções dos trabalhos de Grotowski. Por exemplo, na tradição chinesa, energia corresponde à palavra *Qi*. Segundo José Luis Padilla (2006)<sup>106</sup>, genericamente *Qi*<sup>107</sup> é a “natureza da luz”, traduzida como “sopro” (2006, xxv) ou “alento vital” (ibidem, xxix). Segundo Padilla, o *Qi* que anima a existência humana é “uma luz de água”. Em outras palavras:

A água tem uma natureza luminosa que caracteriza o *Qi* e o que dá ânimo [ao sujeito], que dá expressão da vida do sujeito. Dessa forma, os componentes da água formam parte da atmosfera e nos brinda com outra alimentação: a respiração (ibidem).

Este é chamado de *Qi* “primordial”, que, segundo Padilla,

[...] é o *Qi* “anterior a estrutura” que, para configurar a estrutura e realizar as diferentes funções ou as atividades dentro do organograma energético do homem, necessita diversificar-se e adaptar-se. A partir daqui, pode-se falar em diferentes energias [...] (Ibidem).

Assim também aponta Mario Biagini (2007), que a palavra *energia*, tal como referida por Grotowski e por Thomas Richards, pode ser definida pelas tradições assim:

Os Baul de Bengala falam sobre o vento. Sobre o que se refere a qualidade de energia, pode-se falar a partir da tradição yogue indiana como *tams*, *rajas* e *sattva*, três qualidades naturais (não três estados) que fluem sem interrupção, processualmente: *tamas*, literalmente obscuridade, a energia pesada, perto da

---

<sup>106</sup> José Luis Padilla é médico e fundador da *Escola Internacional de Medicina Tradicional Neijing* e fundador e diretor do Centro de Estudos e desenvolvimento em Medicina Tradicional (TIAN) em Cuenca na Espanha (PADILLA CORRAL, 2006).

<sup>107</sup> Traduzir a palavra *Qi* é algo bastante complexo, pois envolve toda uma concepção cosmológica da tradição taoísta chinesa. Não cabe aqui neste momento aprofundar nesta questão, mas sim buscar algumas referências a que energia se refere.

força de inércia; *rajas*, literalmente “pó”, ligado a atividade vital; *satva*, qualidade sutil, transparente, luminosa de ser – e depois, aquilo que é acima de *satva*. Pode ser interessante considerar a noção de *Qi* em certas correntes tradicionais chinesas, ligada a circulação e a destilação da força vital (BIAGINI, 2007, p. 50).

É possível pensar que a voz realmente pode dinamizar todas essas qualidades de energia, o *Qi*, no organismo, porque ela é vibração que se veicula pela respiração, pelo sopro. Os cantos vibratórios vão agir nesta direção.

O trabalho do *Teatro das fontes* foi realizado com grupos pequenos, em lugares isolados, fora das cidades e frequentemente ao ar livre. A abordagem era mais solitária, de maneira que cada um pudesse investigar a si mesmo:

[...] o que o ser humano pode fazer com a solidão, como ela pode ser transformada em uma força e em uma relação com aquilo que é chamado de ambiente natural. “Os sentidos e os objetos”, “a circulação da atenção”, “a corrente ‘vislumbrada’ quando se está em movimento”, “no mundo vivente, o corpo vivente” – tudo isso de algum modo tornou-se a palavra de ordem do dia (GROTOWSKI, 1995, p. 231).

Segundo Grotowski, as experiências do *Parateatro* e do *Teatro das fontes* foram como “linha de passagem”, o que ele considerou realmente ser a arte como veículo. Para ele, o *Parateatro* permitiu desvelar-se para o outro, e o *Teatro das fontes* “revelou possibilidades reais” (ibidem), mas que precisava ter ultrapassado o nível “*impromptu*” para conseguir realizar-se na íntegra. A crítica que ele fez foi que o trabalho limitou-se a fixar-se no plano horizontal, “com suas forças vitais e instintivas” (ibidem), não progredindo para outros planos<sup>108</sup>, que seria o da “verticalidade”. O projeto do *Teatro das fontes* teve que ser subitamente interrompido, devido ao novo regime implantado na Polônia. Em agosto de 1982, o *Teatro Laboratório* encerrou suas atividades.

Grotowski sai da Polônia e viaja para a Itália e o Haiti, refugiando-se, em seguida, nos Estados Unidos. Neste país, na Universidade Columbia de Nova York, tornou-se professor de “Drama”. Nos anos de 1983–1984, na Universidade da Califórnia, em Irvine, desenvolveu o programa “*Objective Drama*”, por meio da qual pôde dar continuidade as suas investigações, criando processos de trabalho que deram passagem a última etapa de sua pesquisa: as *Artes rituais*, realizada na Itália.

<sup>108</sup> Grotowski está se referindo aos níveis de energia que se estruturam no ser humano, segundo as tradições.

Como ressalta Osinski (1988–89), a necessidade de Grotowski era resgatar a arte como um caminho de conhecimento, uma premissa antiga sua, cujo processo se realiza no homem por intermédio dele, com base nos “fragmentos de atuação” (idem, p.96).<sup>109</sup> Neste sentido, ele buscou amalgamar ritual e criação artística, por meio de elementos técnicos de atuação (movimento, voz, ritmo, som, uso do espaço)<sup>110</sup>, resgatando a potencialidade da ação. Estes seriam os instrumentos para impactar “o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes” (GROTOWSKI, 1995, p. 232). Ele não queria fazer um processo pretensioso. Sua intenção era buscar um caminho onde se pudesse redescobrir “certas coisas muito simples, de forma que cada um consiga à sua maneira, alimentá-las dentro de seus próprios limites” (GROTOWSKI, apud OSINSKI, 1993, p. 97). Este processo permitiu penetrar em mais uma camada do “trabalho sobre si mesmo”.

Para o minucioso bordado da organicidade e presença no “atuante homem” e por intermédio dele, Grotowski usou dois recursos metodológicos que permitiam a ele enlaçar estes fenômenos. O trabalho consistiu em concentrar-se novamente no rigor, nos detalhes, na precisão, no artesanato que era feito pelo *Teatro Laboratório*<sup>111</sup>, amparado pelas técnicas orgânicas dos rituais. Flaszen (2007, p. 29) ressalta que o trabalho de Grotowski caminhava “em direção à metafísica através do buraco de agulha do artesanato”. Assim, configurava-se efetivamente a *Arte como veículo*, uma abordagem que faz parte dos interesses mais antigos de Grotowski: “um trabalho que procura passar consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal, com suas forças vitais, e essa passagem se tornou a saída: a ‘verticalidade’ ” (GROTOWSKI, 1995, p. 321).

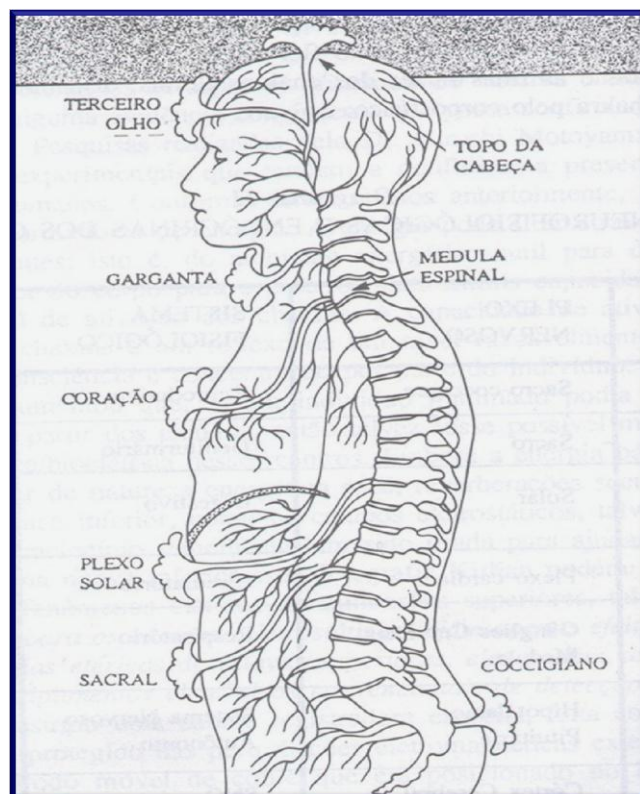
Grotowski se referia a fazer um trabalho de ativação dos centros energéticos do corpo, que, segundo algumas tradições – por exemplo, a hindu – são os *chakras* e que segundo a taoísta chinesa são os *meridianos* do corpo. Esses *chakras* ou *meridianos* principais estão localizados verticalmente no tronco, desde a região do sacro-coccígeo até a cabeça. A verticalidade consistia em trabalhar a mobilização energética nestes centros, de modo a fazer circular e integrar as energias por todo o corpo. Como exemplo, segue-se a representação das localizações dos principais centros energéticos verticalmente no tronco, segundo Dr. Richards Gerber (1989):

---

<sup>109</sup> Segundo Osinski, Grotowski chamou os “fragmentos de atuação” de “órgãos” ou “yantras”. Em grego, órgão é também instrumento e yantra é um bisturi ou um aparato astronômico de observação, que se relaciona com o universo, a natureza e coisas extremamente sutis. Na Índia, por exemplo, yantra é “um instrumento de transformação, ou seja, de passagem energética” (1988-89, p. 98).

<sup>110</sup> Segundo Osinski (1993) o “*Drama Objetivo*” pode-se associar, por exemplo, com o “Inconsciente Objetivo” (Coletivo), de Jung e com a “Arte objetiva”, de Gurdieff <sup>110</sup>(1877–1949).

<sup>111</sup> Só que não mais focado no espetáculo e no espectador.



112

CHAKRA	PLEXO NERVOSO	SISTEMA FISIOLÓGICO	SISTEMA ENDÓCRINO
COCCIGIANO	Sacro-coccígeo	Reprodutivo	Gônadas
SACRO	Sacro	Geniturinário	Células de Leydig
PLEXO SOLAR	Solar	Digestivo	Supra-renais
CORAÇÃO	Plexo cardíaco	Circulatório	Timo
GARGANTA	Gânglios Cervicais Medula	Respiratório	Tireóide
TERCEIRO OLHO	Hipotálamo Pituitária	Sistema Nervoso Autônomo	Pituitária
CABEÇA	Córtex Cerebral Glândula Pineal	SNC Controle Central	Glândula Pineal

113

<sup>112</sup> FIG. 11 – Figura dos setes chakras e os plexos do sistema nervoso autônomo. Fonte: Gerber (1989, p. 105-106).

<sup>113</sup> QUADRO 1 – Associações neurofisiológicas e endócrinas dos chakras. Fonte: ibidem.

Grotowski (1995, p. 234) compara a *Arte como veículo* com um elevador, uma “espécie de cesto puxado por uma corda, com a ajuda do qual o atuante se eleva rumo à energia mais sutil, para descer com ela até o corpo instintual”. Isso significa “transformar a energia cotidiana, pesada, mais plena de vida, algumas vezes violenta (...) em energias mais leves, digamos, sutis” (ibidem). É o trabalho sobre a verticalidade:

Não se trata de renunciar a uma parte de nossa natureza; tudo deve ter o seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “sobre a cabeça”. Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deve ser esticada entre a organicidade e conhecimento. Conhecimento quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem (à máquina para pensar), mas à Presença (idem, p. 234).

A verticalidade é um meio para desenvolver qualitativamente o trabalho do atuante. Mas Grotowski não está mais interessado em chegar a um fim, no sentido de atingir a “iluminação”, e sim é no processo vivente que o atuante se submete a fazer, nos desafios que o trabalho provoca nele e nas conquistas qualitativas de consciência. Ele ressalta que “o impacto sobre o atuante é o resultado. Mas esse resultado não é o conteúdo; o conteúdo está na passagem do pesado ao sutil” (GROTOWSKI, 1995, p. 235).

Para Grotowski, o trabalho do atuante deve acontecer em trânsito. Isso significa passar pela experiência do processo, que está em constante andamento, pelo detalhe que se cuida e que se transforma? Qual é o impacto que ele quer provocar no atuante? Aprender a caminhar com os pés em direção ao horizonte, com a coluna “apontando para cima”? Neste sentido, qual é o ponto de contato que permite ouvir a experiência? Há um ponto fixo, estável? Como tatear este lugar invisível e imprevisível que é a própria experiência da vida?





Aparecimento-e-desaparecimento vão num sopro e as coisas surgem ao ouvido como numa vista negativa. Aqui, o espaço se dá e se retira. Aqui, o pensamento nega ao mesmo tempo que afirma. Na origem do tempo: a inquietude; na origem do caminhar, o desequilíbrio... (NOVARINA, 2005, p. 43).

Talvez o ponto de “contato” que permite ao atuante estar “aqui e agora” com qualidade de presença é realmente a possibilidade que ele tem de caminhar no plano horizontal, no plano da imanência, onde se dão os contatos com o outro, onde o corpo se afeta e é afetado pelas relações, mas “estando de pé”, como Grotowski está enfatizando nesta sua procura, que se une ao plano da verticalidade, no sentido de Homem - de Ser Humano - que busca a evolução da consciência (plena).

Biagini (2007, p.50) trata desta questão no trabalho da arte como veículo:

Também nesta arte como veículo, um contato horizontal aberto, exposto, corajoso é importante; é uma base para a transformação vertical. Abre-se um espaço de liberdade, no qual existe a possibilidade de uma escolha, no qual qualquer coisa aparece e resplandece na carne e através dela.

É interessante perceber que o ponto de contato não é estático; ele está na mobilidade do acontecimento, em um processo dinâmico. Assim Novarina (2005, p. 47) se refere à efemeridade do viver expressada no fluxo do tempo no espaço: “O que importa não é a materialidade visível, é a travessia respiratória do espaço. Nada pode ser captado pelos olhos. No mais profundo, a contradição do sopro nos liga e nos desliga”. E o caminho, por mais traçado, é subjetivo, porque sempre existirá uma reação inesperada ao momento súbito que surge. De outro lado, Motta Lima (2005, p. 65) explica que a subjetividade no atuante não é estática, introspectiva e nem reativa, mas simplesmente moldada “ao sabor do vento, que faz

escolhas rigorosas e ‘ajusta-as’ com vistas a poder seguir, arriscada e instavelmente, um percurso que lhe interessa”.

A travessia da vida é instável, não há segurança nela. O ponto de equilíbrio, se houver, pode durar apenas alguns “instantes”. O trabalho sobre a verticalidade ensina a fazer a travessia, prolongando estes instantes “de respiração”, pela expansão da inspiração, pela escuta que faz preencher-se de potência criativa, e pela contração da expiração, que faz viver o impulso desta potência, centrando e ajustando a instabilidade do corpo.

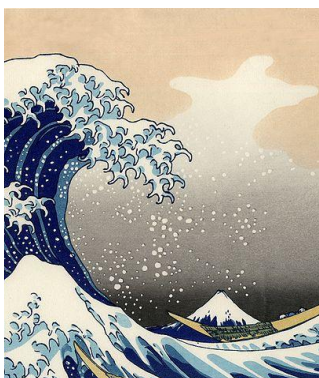
O projeto *Objective Drama* contou com a colaboração, principalmente, de cinco instrutores procedentes de diferentes tradições: Tiga (Jean-Claude Garoute) e Maud Robart do Haiti, I Wayan Lendra de Bali, Du Yee Chang da Coreia e Wei-cheng Chen do Taiwan, que trabalhavam com canto, dança, movimento, ritmo etc. Também participaram instrutores da tradição sufi e das artes marciais. Todos tinham experiências transculturais, o que lhes permitia transitar pela cultura antiga e contemporânea (Osinski, 1988-89). Thomas Richards, o atual “herdeiro” do legado de Grotowski da arte como veículo, começou a trabalhar com ele a partir deste encontro nos Estados Unidos e até hoje prossegue com esta investigação no Workcenter, em Pontedera, na Itália, onde dirige também outros diversos projetos.

No *Objective Drama*, os trabalhos propostos eram orientados pelas estruturas bem codificadas e definidas dos ritos das tradições. Grotowski separava as ações físicas desenvolvidas pelas técnicas em fragmentos, fazendo a destilação. O trabalho foi denominado de “*Actions*”. Por exemplo: elementos de movimentos performativos, como a dança, os cantos, as encantações, as estruturas linguísticas, os ritmos e as maneiras de uso do espaço (OSINSKI, 1988-89). O trabalho técnico iniciava no aprendizado destas estruturas, que são fixadas pela repetição. Durante o processo, eram liberados no atuante seus impulsos vivos, potencializando a forma dada pela estrutura e estimulando à construção de novas ações. Conforme Richards (2005), o trabalho sobre a forma, liberava nos participantes o processo desejado. Nesta liberação do “processo desejado”, começava a se evidenciar uma forma viva, articulada e flexível, construída pelas relações estabelecidas no espaço.

Entre os anos de 1984-85, começa uma nova experimentação, por iniciativa do *Centro per La Sperimentazione e La Ricerca Teatrale*, em Pontedera, na Itália, onde nasceu o Workcenter de Grotowski. Em 1986, começa o programa de Investigação do Workcenter na região Toscana aprofundando, enfim, as experiências do projeto *Objective Drama*, agora denominado de “Artes rituais”.

Atualmente, o Workcenter, em Pontedera, Itália, é dirigido por Thomas Richards e codirigido por Mario Biagini. Nele, desenvolvem-se as pesquisas da “arte como veículo” e do “*Project the Bridge: developing Theatre Arts*”. Segundo Motta Lima (2005), este projeto tem a intenção de fazer uma ponte entre “arte como veículo” e teatro, por meio do artesanato ligado as artes performáticas.

**Fragmentos de uma pesquisa: a potência do som  
os cantos vibratórios e o impacto  
no *corpo-voz***



As artes rituais abrem para novos procedimentos de trabalho com o atuante e cruzam muitas informações no âmbito do trabalho sobre si mesmo. Entretanto, para investigar esta fase é necessário fazer outro aprofundamento que ultrapassa o limite desta pesquisa. Por enquanto, foram feitos apenas alguns apontamentos e considerações que são importantes para atribuir um sentido à pesquisa de Grotowski e que contribuem para pensar sobre a conexão orgânica *corpo-voz-som*. Observações foram feitas em relação ao trabalho da *Action* sobre os cantos vibratórios<sup>114</sup>, na ciência de que estes apontamentos são apenas um pequeno recorte do trabalho das artes rituais.

Para as artes rituais, algumas qualidades técnicas são indispensáveis. São três os requisitos que vão amalgamar organicamente o *corpo-voz-som*, conforme Osinski (1988-89, p. 105):

<sup>114</sup> Os principais cantos vibratórios de técnica orgânica que Grotowski trabalhou e que até hoje são trabalhados por Thomas Richards no Workcenter são de origem afro-caribenha.

- qualidade da vibração da voz
- ressonância do espaço
- ressonadores corporais.

Para este trabalho, a voz é o grande veículo. Aqui, ela se torna ponte entre o som e o corpo. A ação é cantar, e deixar ser “cantado” de maneira que o som ecoe no corpo, despertando os impulsos que dão vida ao movimento. A música é o meio pelo qual é liberada a energia criativa, e os cantos vibratórios das tradições são a ferramenta que permite construir cada degrau da escada vertical. A *Action* é desenvolvida por um sólido artesanato, que se inicia pelo som.

Para esta prática, há um líder experiente, que conhece os cantos e seus “poderes” de encantamento, as flutuações de tempo-ritmo na melodia, os timbres necessários e os ressonadores adequados a cada canto. Ele sabe ativar a sonoridade da palavra e sabe fazer de forma precisa e fluente os movimentos das danças que se conectam adequadamente ao som cantado. Ele sabe guiar o atuante na experiência profunda do percurso da energia vital em seu *corpo-vida*.

É uma prática pesada, no sentido de muito trabalho, que exige do atuante muita presença, entrega e despojamento, mas é também uma prática sutil, porque se ele se entregar à experiência poderá viver uma qualidade refinada de contato. O atuante deve se permitir deixar ser guiado instantaneamente enquanto canta, buscando profunda sincronia com a voz do líder, de maneira que o corpo absorva a prática, atento, livre de tensões (desnecessárias) e da racionalização do pensamento. O atuante não deve se ouvir, mas ouvir o espaço (GROTOWSKI, 1995).

O primeiro passo consiste em aprender criteriosamente com o líder a melodia e o ritmo dos cantos, as articulações das palavras, o timbre adequado, de maneira que se consiga cantar precisamente. E, também, aprender a executar perfeitamente as estruturas das ações que fazem parte dos movimentos corporais dos rituais. Não é permitido improvisar. Para esta primeira fase, é dedicado um grande tempo, pois é só a partir da fixação das estruturas sonoras e corporais que o processo poderá avançar. Entretanto, à medida que se aprende a cantar, é dado o segundo passo, quando, ao entoar, o som começa a encontrar o espaço exato de ressonância dentro do corpo do atuante e a potencialidade vibratória do som começa a ser liberada em cada detalhe da melodia e do ritmo do canto e em cada impulso que nasce no movimento do *corpo-vida* do atuante. O corpo se torna uma grande caixa acústica.

Thomas Richards <sup>115</sup> fala que o corpo é como um instrumento musical, como um violoncelo que pode ressoar o som. Mas se lá dentro ele estiver cheio, não tiver espaço livre, a ressonância não passa. Por isso, para permiti-la passar, atravessando o corpo, fazendo-o ressoar, é preciso liberar as tensões que impedem a abertura de espaço do corpo e, da mesma forma, evitar o relaxamento (desnecessário) que o “deforma”. Este pensamento sugere que se retornem aqui os princípios de oposição e sucessão do movimento levantado nos estudos de Delsarte.

Para Richards, o atuante precisa saber ouvir a vida do som. Em relação a isso, ele faz um apontamento importante: não basta só usar as ferramentas dos cantos vibratórios, repetindo-os várias vezes. O que é mais necessário é trazer a vida a eles, a cada momento, como se fosse sempre algo novo, permitindo renovar-se a cada nova experiência: “os cantos carregam a vida do som que caminham em várias direções: o som “sobe” vindo de algum lugar que toca dentro de você, levando a vida, depois salta para outro lugar, te tocando novamente ampliando esta vida”. <sup>116</sup>

Os cantos arcaicos possuem uma qualidade de potência vibratória, que está “alojada” nos fonemas, na melodia e no ritmo. Segundo Grotowski (1995), seria preciso que o homem ocidental aprendesse a ouvir esta qualidade e a perceber o que está sendo relacionado com ela. Nestes cantos ancestrais, a potência vibratória corresponde a determinadas ressonâncias sonoras que estimulam a abertura de lugares sutis de reverberação no *corpo-vida* do atuante. Para entoar os cantos precisamente, é possível que estes atuem nos centros de energia <sup>117</sup> do corpo, ativando-os e mobilizando a energia vital dentro do organismo. Ensina Richards:

Estes centros começam a ser ativados. Na minha percepção, existe um centro de energia em volta do que se chamou de plexo solar, em volta da área do estômago. Está relacionado com a vitalidade, como se a vida forcesse estar assentada nesta região. Em algum momento é como se isto começasse se abrir, e é um ‘tornar-se receptivo’ através do rio dos impulsos vivos no corpo ligado aos cantos. A melodia é precisa, o ritmo é preciso, mas alguma agradável força está reunindo no plexo. E então, através deste lugar, esta estranha energia que está reunida pode começar a caminhar, como se entrasse num canal no organismo, para um assento ligeiramente acima, para mim ligado ao que eu chamaria de coração (RICHARDS, 2008, p. 7).

---

<sup>115</sup> Pensamentos de Thomas Richards em palestra proferida no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM 2011), no Brasil, em Belo Horizonte, no dia 16 de abril de 2011, no Espaço Oi Futuro.

<sup>116</sup> Ibidem, nota 79.

<sup>117</sup> Os principais estão localizados verticalmente no centro do torso até a cabeça. Vide figura p. 144.

Ele denomina de “iner actions” quando os efeitos vibracionais dos cantos “descem” (ou sobem) para o organismo, alterando energeticamente as qualidades sonoras, que, por sua vez, vão mobilizar integralmente o corpo: a emoção, o pensamento, a ação. Quando estes lugares – os centros de energia - começam a se integrar, Richards ressalta que um diálogo muito sutil começa a acontecer dentro do atuante, fora dele, em volta: “é como um fluxo, que toca o corpo, toca a pele, e começa a movimentar” <sup>118</sup>. Na experiência de Biagini (2007), é uma sensação de algo atravessando o corpo como uma onda. Segundo ele, é um fenômeno processual, em que não se deve interferir.



Richards

(2008)

ressalta que este fluxo possui um tipo diferente de fluência, com qualidade mais leve de energia que comove o corpo: ele toca o coração, por exemplo, que permite abrir uma passagem acima, de tal forma que a energia sobe, e começa a tocar ao redor da cabeça, na frente e atrás. Para Grotowski, isso é o processo da verticalidade. Esclarece Richards:

Grotowski usava o nome de verticalidade. Ele queria dizer que até mesmo estes lugares sutis, não são tudo o que há, até mesmo acima de si, há uma outra série de lugares que uma pessoa pode alcançar, é algo muito sutil como chuva, uma substancia luminosa que pode descer e nos nutrir e fazer parte da nossa vida, nos acalantar. <sup>119</sup>

<sup>118</sup> Para mais informações veja introdução, nota 9.

<sup>119</sup> Ibidem.

Esta substância luminosa e nutritiva refere-se à energia vital que, segundo as tradições, é chamado de “vento”, “sopro”, “*Qi*” e de que trata também a medicina vibracional.

Toda essa reflexão suscita o teatro que Artaud vislumbrava, de “nervos e coração”, que procurava fazer uma arte dentro de si, movido pela afetividade e pela consciência. Embasado na acupuntura chinesa, Artaud, assim como Grotowski com as tradições, queria ir em direção a um processo que pudesse captar, mover e irradiar certas forças que se alojam nos órgãos – nos centros de energia. Ressaltava a urgência de se refazer “a cadeia mágica” a que a poesia no teatro se desacostumou. Grotowski refez esta “cadeia mágica” na *Arte como veículo*.

Outro ponto a ser ressaltado é sobre o poder encantatório do som. Ao refletir sobre a proposta teatral de Artaud, levantaram-se aqui reflexões sobre o potencial de vibração do som capaz de plasmar um corpo, gerando forma, assim como o vento que pode movimentar uma montanha de areia ou o movimento da maré, que delinea a terra.<sup>120</sup> O trabalho que Grotowski propôs com os cantos arcaicos nas *Actions* efetiva este pensamento: o som vai amalgamar o *corpo-voz*, por um sutil “fio de pérolas” em seu organismo, que é a energia vital, transformando-o em espaços puros de ressonância e de vida.

O sentido que Artaud queria que partisse do som ao ouvir a palavra Grotowski assim o fez. De modo especial nos cantos, as qualidades vibratórias do som são o próprio sentido, mesmo que as palavras não sejam compreendidas. Assim também são os impulsos que trazem o sentido vibratório dos cantos, “porque os impulsos que correm no corpo são justamente aqueles que trazem aquele canto” (GROTOWSKI, 2007, p. 237).

Nas *Actions*, os impulsos que correm no corpo vão estimular o atuante a tomar novas decisões. Isso quer dizer que a partir da estimulação feita pelos cantos o corpo se sente livre para agir e reagir no espaço. Neste processo, o atuante não está sozinho; está sempre com um ou mais participantes. O líder também é um deles, o que conduz o grupo para novas experiências. Assim, surgem novas ações, que, em verdade, são reações de um processo orgânico liberado e de uma escuta do espaço. Estas (re)ações vão se estruturando, tomando forma. Este é o próximo passo. Estas estruturas, ou fragmentos, serão sempre repetidos, de maneira que os atuantes possam sempre “acordar” o processo orgânico vivido por eles. Alguns textos, definidos previamente, podem vir a fazer parte do acontecimento da *Action*.

A *Action* é uma proposta ousada de Grotowski, a qual, segundo Richards, funciona como uma cunha que vai penetrar no atuante, abrindo-o e fazendo mudar a sua percepção. Por

---

<sup>120</sup> Para mais detalhes, vide item 2.1.

isso, é importante um empenho neste trabalho para conseguir captar em si mesmo a vida – no seu sentido mais pleno - “pois ela, não é se alcança com facilidade, escapa com facilidade.”<sup>121</sup> É necessário focar no como realizar o trabalho, para gerar possibilidades reais de transformação.

Portanto, o atuante deve praticar muito, repetidamente, insistentemente. Em relação ao trabalho com os cantos, aos poucos, ele vai aprendendo a liberar os espaços de ressonância dos sons dos fonemas, a fazer as flutuações de tempo-ritmo dentro da melodia (GROTOWSKI, 1995) e a canalizar o fluxo sonoro nos espaços que ativarão os ressonadores. Em outras palavras, dizendo de uma maneira ainda mais técnica, a precisão do timbre, a variação de altura (planos sonoros do grave ao agudo) da melodia, a estrutura rítmica do canto, a projeção do fluxo sonoro, tudo isto junto provocará o diálogo entre os ressonadores vocais no corpo.

Mas a vida deste processo parte da sensibilidade, da atitude do atuante e do jogo que ele se propõe a fazer. A intensidade desta dinâmica só se amplia se o atuante se permitir fluir na escuta – no sentido amplo da percepção – para tocar e ser tocado, cantado. E a voz vai se “movendo, deslizando, caindo, tocando os ressonadores no corpo [...] e, na minha percepção, ativando as energias sutis” (RICHARDS, 2008, p. 16). É um processo movido pelo impulso da vida, do corpo, da voz e do som, no espaço do jogo.

-----

Grotowski foi um artista. De homem. As *Artes rituais* deram uma possibilidade de fazer um mergulho pela profundidade da vida e de realização consistente desta “no e pelo” atuante. E ao avesso.

---

<sup>121</sup> Ibidem nota 79.





<sup>122</sup> A partir das investigações de Grotowski, a conexão orgânica *corpo-voz-som* está no próprio *corpo-vida* do atuante e depende da liberação dos seus impulsos vitais.

Algumas observações:

1. A abordagem orgânica parte do foco no atuante. O trabalho “sobre si mesmo”.
2. “Ato total”: não dissocia corpo e mente.
3. Os impulsos vivos estão enraizados no *corpo-vida* e liberam as reações vivas do organismo.
4. O corpo é o centro das reações e a voz é a extensão dos impulsos do corpo.
5. A importância da forma: tem em sua essência o ritmo e o movimento.
6. O jogo libera o *corpo-vida* (ou corpo-memória).
7. Tensão das forças de oposição: binômio “estrutura e espontaneidade”.
8. Os princípios de tensão e relaxamento no jogo das oposições fazem liberar a musculatura.
9. As associações liberam o *corpo-vida*.
10. Impulsos – associações – e reações estão “atados a corporeidade, ao outro e ao espaço” (MOTTA LIMA, 2005, p.57).
11. Para liberar as reações, o jogo está nas relações com o espaço. Estar em contato, jogo com “um outro”. Projetar-se.
12. A respiração deve ser “total”. Não se deve trabalhar sobre a respiração, pois pode bloqueá-la fisiologicamente. Inconscientemente, a laringe pode se fechar automaticamente.
13. É importante não se perceber, no sentido de voltar para si, pois o pensamento bloqueia os impulsos orgânicos do *corpo-vida*. A atitude é projetar-se, estar em contato.
14. O corpo possui caixas de ressonâncias vocais distribuídas no corpo.
15. Cantar libera o fluxo respiratório e toca o corpo.
16. Trabalhar sobre as energias vibratórias qualifica a presença.
17. A vibração da voz pode fazer ativar a energia vital e a circulação dela no corpo. Os cantos vibratórios são instrumentos para este trabalho.

---

<sup>122</sup> FIG. 12 – Jerzy Grotowski.

18. O artesanato: trabalho sobre os detalhes. A repetição viva de estruturas libera o processo orgânico e provoca novas ações.
19. O som tem energia vibratória e plástica. Ela pode estruturar um corpo e sua ação no espaço.
20. O ponto de equilíbrio está na construção das relações (plano de imanência) e buscando a verticalidade, ativando o processo de construção da consciência.
21. O trabalho é causar impacto na cabeça e no coração do atuante.
22. As relações acontecem no espaço.
23. O acontecimento é um fenômeno presente, do aqui e agora.



---

<sup>123</sup> FIG. 13 – Jerzy Grotowski. Obs: colagens figuras 10 e 12.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – ACABAMENTO



O pensamento não se trama numa linha, não se urde numa cadeia, na pauta pré-traçada, na linha preparada e temperada no tempo crônico – mas nos abre pelo tempo diacrônico, no tempo atravessante que respira.

Valère Novarina

Nesta dissertação, investigou-se a conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação. Por intermédio de um diálogo entre o teatro, a música e de algumas intervenções das artes do movimento, buscou-se apurar em que consiste essa conexão e quais são os princípios que a regem, tendo como foco a relação entre a fluência do movimento, a do som vocal e a escuta consciente dos fenômenos sonoros, bem suas implicações na expressão. Como base para a investigação, foram adotadas as pesquisas dos artistas criadores e pedagogos Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski, por apresentarem um potencial artístico e científico que aponta para essa conexão orgânica.

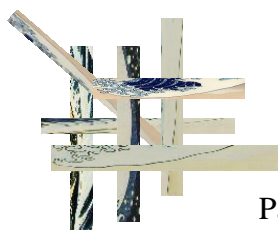
A pesquisa partiu da hipótese de que o *corpo-voz-som* possui três instâncias coexistentes, as quais têm especificidades próprias, mas se constituem em um “corpo total”. Partiu-se também do pressuposto de que cada instância desta unidade abarca em si a totalidade *corpo-voz-som*. Tendo em vista que a natureza das relações entre essas instâncias em processo de atuação é dinâmica e possui uma dimensão objetiva e outra subjetiva, foram consideradas variáveis de interpretação que caracterizam a conexão orgânica envolvendo o *corpo-voz-som*.

A premência da pesquisa foi buscar, por meio das investigações dos artistas criadores, os meios que possibilitassem reunir essas instâncias, integrando-as organicamente no processo de atuação de forma consistente, salvaguardando suas especificidades e garantindo qualidade na expressão. Como norteador para o trabalho do atuante que busca a não

fragmentação dos sentidos foram discutidas as relações entre experiência, consciência e consistência.

A pesquisa iniciou-se com um esboço do panorama da tradição do ensino da voz no teatro, focando na Grécia Antiga e na França do século XVII e XVIII, com vistas a reconhecer influências do trabalho vocal recebidas durante o percurso histórico da arte teatral no Ocidente. Sobre o tratamento da voz na Grécia Antiga, observou-se um exímio cuidado técnico e musical, com a sonoridade vocal potencializando sua capacidade de ressonância no espaço cênico. Observou-se que no trabalho da declamação nos séculos XVII e XVIII na França era realizado também um tratamento minucioso e preciso sobre a sonoridade vocal mediante o estudo da dicção e da fonética. Detectou-se um trabalho efetivo para treinar a musculatura dos órgãos fonadores, de forma a gerar o tônus adequado para liberar a potência sonora e plástica dos fonemas.

O panorama na tradição do estudo da voz no teatro possibilitou detectar também as deficiências de um ensino fragmentado, que priorizava o estudo técnico do texto em detrimento de uma educação em que o processo de ensino-aprendizagem estivesse focado no próprio atuante, como sujeito do processo. Nesse sentido, ficou clara a presença da voz, mas a ausência do corpo, da unidade integrada do atuante, determinando, assim, a fragmentação do *corpo-voz*.



Para focar no objeto da investigação tratada nesta dissertação, realizou-se a revisão das pesquisas dos artistas criadores e pedagogos. No decorrer da pesquisa procedeu-se à análise e ao cruzamento de dados, pensamentos, caminhos e estratégias que cada um desenvolveu, com o intuito de ampliar a reflexão sobre o assunto proposto. Portanto, essa metodologia de trabalho possibilitou alcançar as considerações que se seguem:

- A conexão orgânica envolvendo a unidade *corpo-voz-som* em processo de atuação, baseando-se nos pensamentos de Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski, consiste, primeiramente, na disponibilidade do atuante em viver as experiências integralmente com todo o seu ser – físico-emocional-mental-espiritual – para que crie o “fio invisível” que perpassa a unidade *corpo-voz-som*. Esse fio invisível, este élan, transforma-o em corporeidade-vocalidade-sonoridade. Isto é, ele cria a dinâmica por um fluxo contínuo de vida

que pulsa e anima ritmicamente essas instâncias, favorecendo a ocorrência de espaços para confluências, penetrações, diálogos, polifonias.

- Para Delsarte, a organicidade se manifesta no ser humano por meio de uma estrutura trinitária que integra seu ser, como físico-emocional-mental, ou vital-espiritual-intelectual. Ele ressalta que, para se trabalhar sobre a expressão, é necessário contemplar essa estrutura orgânica. Dalcroze também aponta que é fundamental integrar ao corpo físico a emoção e o pensamento, para que ele se torne um lugar de movimentos vivos, e não mecânicos. Artaud evidencia a atuação de “nervos e coração”, que resgata na materialidade do corpo os sentidos e os afetos. Grotowski anota que o trabalho deve acontecer pelo *corpo-vida*, ou *corpo-memória*: um corpo que contém em sua totalidade as experiências de vida do atuante.

A partir dessas observações, considerando que a integração *corpo-voz-som* é um fenômeno dinâmico e vivo, detectou-se que a **respiração** é o fator indispensável para essa conexão, porque pertencente às três instâncias: é uma produção orgânica do corpo, é veículo de expressão da voz e é fluxo aéreo transformado em som. Ela foi apontada como de essencial importância em todos os autores, além de ter sido ressaltada valorosamente nos estudos tradicionais de declamação. Sobre a respiração, são relevantes as seguintes observações:

- Para a declamação, a respiração é o meio de ação para se encontrar o estado físico, pela qual se encontra a poética do autor.
- Para Delsarte, a respiração é a produção orgânica que mobiliza a estrutura físico-emocional-mental do atuante, que tonifica a musculatura, que gera fluência nos movimentos e na voz.
- Para Dalcroze, a fluência da respiração, mediante a ação rítmica e muscular, proporciona a liberação da vocalidade.
- Conforme Artaud, a respiração é a condição para se ter uma atuação que integra os estados afetivos e físicos, e que gera “estados orgânicos e intensidades qualitativas” (ARANTES, 1988, p. 52).
- Grotowski enfatiza que é a expiração que faz liberar a voz. Neste sentido, o fluxo aéreo é fluxo sonoro, vinculado diretamente ao ato respiratório.

Outros elementos foram observados nas investigações dos autores para a conexão orgânica. Dalcroze ressalta o ritmo como sendo o elemento vital de conexão; Grotowski salienta os impulsos vitais – para ele, o impulso parte de uma intenção do atuante, que desencadeará intensidades musculares que o levarão à ação, como uma reação aos impulsos.

Conclui-se que o ritmo é um elemento constituinte do impulso e presente em todas as instâncias: pertence ao *corpo-voz* e à produção sonora.

Ao revisitar a arte grega na Antiguidade, foram evidenciadas na dança, no teatro e na música duas dimensões de forças contrastantes: apolínea e dionisíaca. Ambas denotam forças criadoras e estruturadoras pertencentes à natureza da vida e da arte. Essas dimensões de forças opostas se fazem presentes nas pesquisas dos artistas criadores, com base em princípios e metodologias de trabalho do atuante. Todos os pesquisadores destacaram que, para a conexão orgânica é necessário trabalhar com forças contrastantes, as quais, ao serem friccionadas, geram impacto no atuante, provocando tensões que liberam a essência e a forma criativa. Essas dimensões de forças estão contidas, por exemplo, na dialética entre ritmo e medida, tempo e espaço, precisão e espontaneidade.

Como base nos estudos de Delsarte, dois princípios inerentes ao movimento despontam como fatores fundamentais para a organicidade do *corpo-voz-som*: oposição e sucessão. Neles estão contidos os princípios tensão e relaxamento, contração e expansão. Contudo, os fatores mencionados como ritmo e medida, tempo e espaço, precisão e espontaneidade, (in)tensão e relaxamento, contração e expansão, e também respiração, equilíbrio e impulso estão correlacionados aos princípios básicos de oposição e sucessão. Percebeu-se que nas investigações dos outros artistas criadores e pedagogos todos esses fatores são essenciais no trabalho para desbloquear e liberar o *corpo-voz*.

No âmbito objetivo, cada autor ressalta no corpo físico determinadas regiões que funcionam como centros, os quais, quando estimulados, promovem a liberação dos impulsos vivos, da respiração e do *corpo-voz*: Delsarte aponta para o torso como o centro do corpo, espaço do coração e da respiração, do fluxo da emoção e da expressão; Artaud, para os órgãos e vísceras como centros energéticos no corpo; e Grotowski, para a coluna vertebral, especificamente na região sacro-coccígea, como o lugar em que se localiza o impulso. Dalcroze não localizou regiões, mas chamou atenção para o sistema nervoso como um centro que libera as sensações até os músculos.

Para uma atuação orgânica, os autores citados enfatizam a urgência de se fazer um trabalho psicofísico com o atuante de modo a ocasionar a quebra da mecanização e dos padrões de automatismos que enrijecem e impedem o “corpo total” de se manifestar integralmente. Destacam-se aqui algumas observações sobre os processos realizados por Dalcroze e Grotowski:

- A pedagogia Dalcroze, realizada com base em um treinamento musical e corporal, inicia-se por movimentos rítmicos corporais, por meio dos quais o atuante tem a

oportunidade de vivenciar as sensações sonoro-musicais nas variações de contrações e distensões musculares, o que proporciona a consciência rítmica e musical. Esse processo acontece pela estimulação que a música proporciona ao sistema nervoso, ensejando a liberação dos impulsos no corpo. A ação de cantar, para Dalcroze, é fundamental para que o fluxo respiratório se organize ritmicamente a partir da estrutura rítmica e sonora da música. O trabalho deve provocar tensões no corpo entre ritmo interno, pessoal e externo – o da música – para conseguir a liberação orgânica. Deve-se levar a atenção ao jogo e ao espaço e trabalhar com imagens e associações, para liberar o processo criativo.

No trabalho de Grotowski, o artesanato técnico, o cuidado e a precisão quanto aos detalhes cada vez que o atuante repete as estruturas corporais-vocais e sonoro-vocais possibilitam liberar a potência da forma; isto é, libera-se a essencialidade da matéria, que está na própria forma. O trabalho acontece pelo jogo, pela disposição do *corpo-vida* em se relacionar com o espaço, com o outro e consigo mesmo.

O som e sua relação com o *corpo-voz* foram temas destacados na dissertação. As pesquisas dos autores revelam que a natureza do som possui qualidades significativas para mobilizar e qualificar o *corpo-voz* em atuação. Vale ressaltar a necessidade de promover um trabalho mais efetivo de percepção sonoro-musical, para possibilitar, consistentemente, o amálgama do som ao *corpo-voz*. O som, como fluxo vocal percorre lugares, constrói relações, promove contatos e gera espaços de vibração e ressonância no atuante e a partir dele. O corpo é como um instrumento musical, assim como revelam Dalcroze, e também Thomas Richards, por meio dos ensinamentos de Grotowski. Pela sonoridade da voz o corpo pode ressonar, vibrando os ossos, os músculos, os órgãos, os líquidos do organismo, gerando espaços de energia, podendo ela tocar lugares no corpo que despertam as emoções, as memórias e os pensamentos. O som pode afinar o corpo, flexibilizar e tonificar a musculatura e criar dramaturgias corporais-vocais no espaço.

Ao possibilitar uma abertura para se pensar sobre a conexão orgânica do som ao *corpo-voz*, esta pesquisa revelou um campo fértil e denso para novas investigações que ultrapassam o seu limite, o que motiva a sua ampliação e seu aprofundamento em etapa posterior.

Ao se fazer a revisão das pesquisas dos referidos autores, refletindo sobre as questões às quais esta investigação se propôs a debater, reconheceu-se um fenômeno fundamental, que possibilita entrar na experiência da conexão *corpo-voz-som*: a **escuta**. O ato de escutar permite ao atuante a possibilidade de recepção: do silêncio, do espaço, do contato, dos afetos, da experiência que se vive. Ele proporciona ao atuante a chance de (re)conhecer o que está



sendo movido “dentro-fora” de si mesmo e como este o toca. O ato de escutar é um ato de respiração: recebe-se o ar e sopra-se o ar no tempo, a tempo, em tempo. A escuta permite integrar o som ao *corpo-voz* e possibilita que o sopro “varra” os espaços cheios, liberando o vazio e deixando o espaço preencher-se de potência de som e de vida e, que assim, pulse e vibre o “corpo total”.

Mas será que se pode esvaziar um ponto? Claro que não...claro que sim! O vazio é a lápide lá no fundo, o obstáculo através do qual passar por onde se morre e por onde vive o fogo respiratório. É o combustível – nas quedas – do crepitar de ar e de espírito.

Valère Novarina



<sup>124</sup> Esta investigação permitiu-me perceber de forma objetiva os mecanismos que operam a conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação. Os princípios que cada artista criador e pedagogo levantou são instrumentos que podem nortear um processo artístico criativo e consistente tendo como base a conexão orgânica. Ao mesmo tempo, este estudo possibilitou-me perceber também a importância da dimensão subjetiva da experiência que dá vida a todos estes princípios. Sem a possibilidade de (re)fazer os princípios em si mesmos, vivendo-os e (re)conhecendo-os com seus sentidos e afetos, parando, escutando, tocando, joga-se “por terra abaixo” a possibilidade de uma atuação orgânica.

Assim, como artista e professora, a oportunidade de possibilitar a conexão orgânica *corpo-voz-som* na atuação passa por esse lugar da experiência: lugar onde o atuante se autoriza a viver (entre) o corpo, (entre) a voz e (entre) o som. O despojamento e a falta de pudor de Artaud, em *Rodez*, em experienciar sua vocalidade e sua corporeidade, num espaço de uma “loucura lúcida”, no mínimo, o aqueceu criativamente. Fico a pensar: Qual é o legado de Artaud para a atuação artística na contemporaneidade? Talvez, a urgência de não se esquecer de viver com intensidade a experiência. E com responsabilidade. Grotowski não

---

<sup>124</sup> A autora da dissertação.

esqueceu; ele possibilitou fazer o atuante se lembrar de “si mesmo” na atuação, vivendo a experiência do encontro.

O filósofo e pedagogo Larrosa Bondía (2002, p. 27), ressalta sobre o saber da experiência como aquele “que não pode separar-se do indivíduo concreto em que encarna”. O atuante é o indivíduo que se sujeita a viver a experiência por um ato de “ex-posição”:

O sujeito da experiência é um sujeito ‘ex-posto’. Do ponto de vista da experiência, o importante não é a posição (nossa maneira de pormos), nem a ‘o-posição’ (nossa maneira de opormos), nem a ‘im-posição’ (nossa maneira de impormos), nem a pro-posição (nossa maneira de propormos), mas a ‘ex-posição, nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco (...). É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (idem, p. 25).

O que pode resultar da conexão *corpo-voz-som*? É isto que me propus a investigar em minha prática de atuação como artista criadora e como orientadora de outros processos de atuantes que são confiados a mim. O desejo é poder avançar nas experiências pessoais dessa conexão orgânica e, a partir deste estudo, colaborar para pensar um ensino mais integrado nas escolas de artes cênicas e de formação de ator, para que possa reconhecer que cada instância – corpo, voz, som – é parte do atuante que merece ser trabalhada e cuidada integralmente nas práticas de atuação. Os processos são múltiplos e, ao mesmo tempo, únicos.

Esse, entretanto, é um tema que não se esgota. Quantas dramaturgias podem ser realizadas diferentemente por cada um que se propõe a experienciá-la? É desejo também que esta investigação, que se iniciou com a dissertação, possa trazer contribuições para o atuante, abrindo uma brecha para poder ser afetado, de maneira que impulse a algum movimento que o faça agir ou, quem sabe, reagir.

*O desejo?*

*É ver a voz dançar ao som do corpo que canta,*

*Ou talvez, ouvir o som falar à voz que dança o corpo.*

*O desafio? Fazer acontecer.*

E nessa profunda cruzada respiratória – onde espaço é plurificado pelo tempo – ele vai pra todos os sentidos por todos os sentidos, em todos os fluxos, por todos os fluxos – não num único curso. É por isso que o tempo está na frente e que nós somos suas testemunhas, seus sujeitos-sujeitados a ele, mas também aqueles que o esperam.

Valère Novarina

O bordado termina.  
Mas a trama fica em aberto,  
Respirando.



Fim.

## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984. 228 p.
- \_\_\_\_\_. **A linguagem e vida**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1995.
- ARANTES, Urias Corrêa. Artaud: **Teatro e cultura**. Campinas: Editora da Universidade Estadual da Campinas Unicamp, 1988.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ATTISANI, Antonio. BIAGINI, Mario. **Opere e Sentieri: Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Roma: Bulzone Editore, 2007.
- BACHMANN, Marie-Laure. **La rythmique Jaques-Dalcroze: Unie éducation par La musique et pour la musique**. Neuchâtel (Suisse): Editions de La Baconnière AS, 1984.
- BEHLAU, M. e ZIEMER, R. **Psicodinâmica Vocal**. In: FERREIRA, L. P. (Org.)Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia .2ª edição. São Paulo: Summus, 1988.
- BEHLAU, Mara. **Voz: O livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.
- BEUTTENMÜLLER, Glória; LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e expressão corporal**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna. **Glossário Teosófico de Helena Petrovna Blavatsky**, 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Ground, 1991.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BROOK, Peter. **La calidad como guia de actividades**[1989]. In: In: Máscara: caderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia, ano 3, Nos.11-12, 1993.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

DALCROZE, Emile Jaques-. **Rhythm, music e education**. Foetisch Lausanne, 1980.  
\_\_\_\_\_. The eurhythmics of Jaques-Dalcroze. London: Constable e Company LTD.,1917.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2006. São Paulo: Graal, 2006.  
\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. 2 ed. são Paulo: perspectiva, 1988.

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

DE MARINIS, Marco. **Em busca del actor y del espectador**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. 11 ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ESSLIM, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e cena: uma proposta de delineamento no Teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FLASZEN, Ludwik. **De mistério a mistério: algumas observações em abertura**. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.  
\_\_\_\_\_. **A arte do ator** [1964]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Hamlet no Laboratório Teatral** [1964]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Depois da vanguarda** [1967]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 2003.

FRIENDENREICH, Carl Albert. **A educação musical na escola Waldorf**. São Paulo: Editora Antroposófica, 1990.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GERBER, Richard. **Medicina vibracional: Uma medicina para o futuro**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultriz LTDA, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_. **Brincamos de Shiva** [1960]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Farsa-Misterium** [1960]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **A possibilidade do Teatro** [1962]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os antepassados e Kordian no Teatro das 13 filas** [1964]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Teatro e ritual** [1968]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **A voz** [1971]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Exercícios** [1971]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que foi** [1970]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Companhia teatral à arte como veículo**. [1995]. In: FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Editora Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Projet d'enseignement et de Recherches – Antropologie Theatrale**. Projeto apresentado para a candidatura de Grotowski ao Collège de France, 1995. Cedido à pesquisadora pela professora pesquisadora Tatiana Motta Lima.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. lxxxiii, 2922 p. ISBN 85-7302-383-X.

KUMIEGA, Jennifer. **El final del Teatr Laboratorium**. Máscara: caderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia, ano 3, Nos.11-12, 1993.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1971.

LACATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Editora Atlas S.A.,1991.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, Jan/Fev/Marc/Abr n.19, p. 20-28, 2002.

LORENZ, Francisco Valdomiro. **Cabala: A tradição esotérica do ocidente**. Editora Pensamento, São Paulo, 1997. Disponível em: [www.scribd.com/.../Cabala-A-Tradicao-Esoterica-Do-Ocidente-Francisco-Valdomiro-Lorenz](http://www.scribd.com/.../Cabala-A-Tradicao-Esoterica-Do-Ocidente-Francisco-Valdomiro-Lorenz).

LE HOUCHE, François; ALLALI, André. **A voz**. Porto Alegre: Artmed Editora S.A., 2001.

MADUREIRA, José Rafael. **Èmile Jaques-Dalcroze: sobre a experiência poética da rítmica: uma exposição em 9 quadros inacabados**. 209 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2008.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski**. Revista Sala Preta, São Paulo, n.5, p. 47-67, 2005.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

OSINSKY, Zbigniew. **Grotowski traza los caminos: del drama objetivo 1983 – 1985) a las artes rituais (desde 1995)** [1988-1989]. In: Máscara: caderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia, ano 3, Nos.11-12, 1993.

OUSPENSKY, P.D. **Fragmentos de um ensinamento desconhecido**. São Paulo: Editora Pensamento, Cultrix LTDA. 2006.

PADILLA CORRAL, José Luis. **Fundamentos da Medicina Tradicional Oriental**. São Paulo: Editora Roca LTDA, 2006.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: São Paulo: Perspetiva, 2005.

PINHO, Sílvia; PONTES, Paulo.: **Série desvendando os Segredos da Voz – Volume I**. Livraria e Editora Revinter Ltda, 2008 **Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal**.

PINHO, Silvia M. Rebelo. **Fundamentos em fonoaudiologia: Tratando os distúrbios da Voz**. Editora Guanabara Koogan S.A, 2003.



RENGEL, Lenira. **Dança: Geometria Metafórica**. 5f. (Artigo). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Disponível em: <[www.portalabrace.org/.../resumosdancacorpo.html](http://www.portalabrace.org/.../resumosdancacorpo.html)>. Acessado em 25/06/2010.

ROUBINE, Jean Jaques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas**. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u. , 2004.

\_\_\_\_\_ **Heart of practice: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. New York: Routledge, 2008.

ROVIGHI, Sofia Vanni. **História da filosofia contemporânea: do século XIX à neoescolástica**. 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2004. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acessado em 22/04/2010.

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

SHAWN, Ted. **Chaque petit mouvement: À propos de François Delsarte**. Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2005.

SOUCHARD, Philippe-Emmanuel. **Respiração**. São Paulo: Summus, 1989.

\_\_\_\_\_ **O diafragma**. São Paulo: Summus, 1989.

STEBBINS, Geneviève. **Delsarte system of expression**. New York: Second Edition, 48 University Place. Edgar S. Werner, 1887.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Sites acessados:

<<http://www.lsi.usp.br/~hdelnero/JORN2.html>> Acessado em 13/07/2010

<<http://www.movimentoes.com/page-2p.htm>> Acessado em 13/07/2010

<<http://www.theisticscience.org/swedenborg/net.htm>> Acessado em

<<http://www.sca.org.br/biografias/Levi.pdf>> Acessado em 28/04/ 2010

<<http://www.sca.org.br/biografias/Levi.pdf>> Acessado em 28/04/2010

<<http://www.gurdjieff.org/msalzmänn1.pt.htm>>Acessado em 24 de junho de 2011

<<http://www.portalbrace.org/vcongresso/Renato%20-Ferracini%20-%20>> Acessado em 13/07/2010

## REFERÊNCIAS FIGURAS

(ordem de apresentação no texto)

Hokusai, **A onda côncava do mar profundo**. In: Obras primas da estampa japonesa. São Paulo: Editorial Verbo-Lisboa, 1976. (Figura 1)

François Delsarte: Fig.2

< <http://www.lelivremessenger.blogspot.com>> Acessado em 13/06/2011

Emille Jacques-Dalcroze: Fig.3 e Fig.5

< <http://www.blog.educacional.com.br>> Acessado em 13/06/2011

< <http://www.patatitralala.blogspot.com>> Acessado em 13/06/2011

Isadora Duncan: Fig. 4

< <http://www.2bp.blogspot.com>> Acessado em 13/06/2011

Estrela de David: Fig.6

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/star\\_of\\_david.svg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/star_of_david.svg)> Acessado em 13/06/2011

Simbolo do Tao: Fig. 7

< <http://img75.imageshaack.us> > Acessado em 13/06/2011

Onda (análise): Fig. 8

< [http://www.wikipedia.org/wiki/A\\_Grande\\_Onda\\_de\\_Kanagawa](http://www.wikipedia.org/wiki/A_Grande_Onda_de_Kanagawa) > Acessado em 13/06/2011

Antonin Artaud: Fig.9

< <http://cultipsi.blogspot.com> > Acessado em 13/06/2011

Jerzy Grotowski: Fig.10, fi.12 e fi.13

< <http://www.itgenoma.blogspot.com> > Acessado em 13/06/2011.