

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Doriedison Coutinho de Sant'Ana

**MELODIA CÊNICA: UM PARALELO ENTRE A MELODIA
MUSICAL E O MOVIMENTO CORPORAL DO ATOR**

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Doriedison Coutinho de Sant'Ana

**MELODIA CÊNICA: UM PARALELO ENTRE A MELODIA
MUSICAL E O MOVIMENTO CORPORAL DO ATOR**

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

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Ernani de Castro Maletta

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2012

Sant'Ana, Dori, 1973-

Melodia cênica [manuscrito] : um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator / Doriedison Coutinho de Sant'Ana – 2012.

129 f. : il.

Orientador: Ernani de Castro Maletta.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Linguagem corporal – Teses. 2. Melodia – Teses. 3. Música – Teses. 4. Movimento (Encenação) – Teses. 5. Representação teatral – Teses. I. Maletta, Ernani, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **DORIEDISON COUTINHO DE SANT'ANA** Número de Registro **2009710899**

Título: **MELODIA CÊNICA: UM PARALELO ENTRE A MELODIA MUSICAL E O MOVIMENTO CORPORAL DO ATOR**

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta – Orientador - EBA/UFMG

Prof. Dr. Oilian José Lanna – titular – EMU/UFMG

Profa. Dra. Francesca Della Monica – titular – Accademia di Belle Arti di Brera - MILÃO/ITALIA

Belo Horizonte, 02 de março de 2012

Ao professor Ernani Maletta, pelos ensinamentos enriquecedores e instigantes,
e principalmente, pela confiança depositada.

À Debora Vilar, pela compreensão, paciência e apoio.

Aos amigos:

Marcus Neves, pelas conversas produtivas,

Wellinton da Silva,

Ernesto Hartmann

Orlando Lopes,

E todos que de forma direta ou indiretamente participaram dessa etapa.

Aos meus alunos da graduação, do curso de Música e do curso de Artes
Cênicas.

À Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira” – FAMES

À Universidade de Vila Velha – UVV

Aos professores do programa de Pós Graduação em Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais - UFMG, que de alguma maneira contribuíram
para que esse trabalho fosse possível.

À minha família, pelo apoio.

Estou lançado em uma natureza, e a natureza não aparece somente fora de mim, nos objetos sem historia, ela é visível no centro da subjetividade.

Merleau-Ponty, *A fenomenologia da percepção*.

RESUMO

Este trabalho trata de um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator. Propõe que seja feita uma releitura do movimento corporal do ator como se fosse uma linha melódica, para, a partir daí, o corpo do ator em movimento ser percebido como uma melodia cênica. As analogias e correspondências entre melodia musical e a movimentação do corpo do ator vem a ser um possível recurso para a ampliação de um olhar sobre o ator que se movimenta em cena. A linha melódica possui uma sintaxe elaborada e detalhada que pode contribuir muito para uma análise eficiente do movimento corporal. Como parte desse universo, o presente estudo evidencia a cumplicidade entre o desenho melódico e o desenho do movimento corporal do ator, por meio das relações entre funções harmônicas e ações básicas dos movimentos, inflexões e fatores de movimento, e ligações entre o gesto, o ato e o movimento. O trabalho se divide em três partes principais: Primeiramente, foram reunidas bibliografias específicas da música e da linguagem para uma discussão histórica e teórica sobre a linha melódica; em seguida, foram discutidos os aspectos do corpo e seu movimento na história e por meio de referenciais bibliográficos históricos e de teorias teatrais; e finalmente, a terceira parte, foi dedicada à análise das propriedades da melodia e do corpo, traçando paralelos entre elas. Como resultado dessas discussões, foi percebido uma forma de ler o movimento corporal como uma linha melódica, proporcionando-lhe um status de melodia cênica.

Palavras-chaves: melodia, movimento corporal, ator.

ABSTRACT

This research attempts to establish a parallel between the Melody as known in Music and the body movements of the actor in stage. It aims for a new reading of the corporal motion of the actor as if it were a melody in Musical sense so that it can be perceived as a *Scenic-melody*. The correspondence between musical melody and the gesture employed in acting may be a possible resource for widening an understanding of the meanings of the actor's motion on stage. The melodic line possesses an elaborate and detailed syntax that can be very useful to an efficient analysis of the body motions. As part of this universe this research puts in evidence the possible relations found in melody motion and body motion relating this to the harmonic functions and basic actions present in the movements, as its inflections and gestures. This work is divided in three main parts. First there is a compilation of literature of music and music language for an historical and theoretical approach about melodic lines. Second there is a discussion on the aspects of the body and its motion by the revision of literature on Drama. And third, it is conducted an analysis of the properties of melody and body attempting to attain a parallel between them. As a result of this discussions we concluded that there is a possibility of reading the body motions as a set of melodic lines in the musical sense, therefore denominating it as *Scenic-melody*.

Keywords: Melody, Body motion, Actor

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Coral I de Bach.....	34
Figura 2 – notas alvo.....	36
Figura 3 – melodia serial dodecafônica de Anton Webern.....	41
Figura 4 – Ciclo das Quintas.....	46
Figura 5 – Série Harmonica da fundamental Dó.....	47
Figura 6 – <i>Inflexões</i>	49
Figura 7 – Grau de Polaridade dos Intervalos no Interior da Oitava.....	50
Fig. 8 – Pentagrama.....	103
Fig. 9 – Os Graus na Escala Diatônica.....	110
Fig. 10 – Notas de Passagem (N. P.).....	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Paralelos entre Música e Teatro	21
Sobre a polifonia no teatro e a atuação polifônica	22
Sobre ação teatral e uma direcionalidade musical	23
Caminho para pesquisa	24
Descrição dos capítulos	24
1. A LINHA MELÓDICA	27
1.1 Um breve histórico	28
1.1.1 A melodia modal na Grécia.....	28
1.1.2 A melodia do cantochão	31
1.1.4 A melodia no Pós-tonalismo	40
1.2 Movimento: questões sobre a “ação” do movimento	47
1.3 Movimento: questões sobre as inflexões do movimento	51
1.4 Movimento: pequena questão sobre a polarização dos sons	52
1.5 Movimento: questões sobre o espaço sonoro	53
1.6 A linguagem musical	55
1.7 A sintaxe melódica	56
1.8 O gesto melódico	61
1.8.1 Melopéia, discurso e pensamento	61
2. A LINHA DO MOVIMENTO CORPORAL	66
2.1 Breve histórico do corpo e seus movimentos	67
2.1.1 Grécia	67
2.1.2 Corpo na idade média.....	70
2.2 O Corpo na Antropologia	75
2.3 Corpo no teatro	79
2.3.1 Teatralidade.....	81
2.3.2 A corporeidade do corpo/voz	82
2.3.3 Precisão e Organicidade no movimento	84

2.3.4 Em busca da técnica.....	86
2.3.5 Técnica do movimento.....	87
2.4 O Gesto	93
3. A MELODIA CÊNICA.....	101
3.1 Paralelo: a questão do tempo	102
3.1.1 Melodia e tempo	103
3.1.2 Corpo e tempo	104
3.2 Paralelo: linhas em justaposição.....	105
3.2.1 O desenho da linha do movimento	107
3.2.1 Movimentos paralelos: a “ação” da melodia e o movimento do corpo	108
3.3 Funcionalidade.....	109
3.3.1 Tensões e repousos,	110
3.3.2 Movimentos paralelos: a Inflexão da melodia e o movimento do corpo.	113
3.3.2 Movimentos paralelos: sobre a polarização dos sons e o “esforço” do movimento.	115
3.3.3 Movimentos paralelos: o espaço sonoro e o movimento corporal. .	116
3.3.4 O gesto melódico e a melodia cênica.	118
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
A formação da melodia cênica.....	122
A possibilidade de um “contraponto cênico”	123
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata da sustentação e aprofundamento teóricos de uma pesquisa predominantemente prática que teve o seu início no ano de 2004, por ocasião da montagem do espetáculo teatral “A Ponte, A Fonte, O Teatro e o Burro”. Trata-se de um texto sob a forma de teatro de revista, de cuja montagem, realizada pela Universidade Federal de São João del Rei, tive a oportunidade de participar, acompanhando os ensaios, compondo a música e propondo efeitos sonoros para o espetáculo, enquanto atores e diretor construía a encenação. Durante os ensaios, realizados semanalmente, nos finais de semana e feriados, a composição era desenvolvida em um processo dentro do qual eu assistia às movimentações dos atores em cena em relação à música, aos outros atores e às propostas de movimentações dadas pelo diretor da peça.

No decorrer da produção, pude notar a dificuldade que alguns atores apresentavam em responder de forma adequada aos comandos e orientações dados pelo diretor, assim como aos estímulos musicais que me eram solicitados criar naquele momento. Isso despertou em mim o desejo de contribuir de alguma maneira com os meus conhecimentos musicais no processo de criação dos atores do espetáculo. Para tanto, descrevo nas linhas que seguem o processo de ensaio, visando a maiores esclarecimentos. Os ensaios eram dirigidos por Adyr Assumpção, convidado pela equipe de professores da UFSJ.

Primeiramente, chamou-nos a atenção o pedido para que os atores que se movimentassem regularmente numa pulsação, que era dada pelo diretor. Assim, Assumpção fazia demonstrações por meio de movimentos corporais que ele mesmo criava, pretendendo com isso estabelecer uma pulsação como base para o movimento que tinha por objetivo possibilitar a sincronização entre os atores. Todavia, notava-se uma dificuldade por parte de alguns atores em atender aos direcionamentos do diretor, em especial de um pequeno grupo que chegou a demonstrar impedimentos em relação às indicações rítmicas do diretor e àquelas dadas por mim em função do que ia compondo.

Desse modo, pude notar desde o primeiro ensaio uma dificuldade no que se referia ao caminhar desses atores, cujo referencial era dado por uma pulsação criada para fornecer certa regularidade. A fim de facilitar o processo, o diretor exemplificava dando três passos para frente, parava e abaixava dentro da pulsação proposta. Contava três pulsos regulares e parava. Ao parar, interrompia o movimento marcando dois pulsos em voz alta, pois os pulsos regulares já haviam sido fornecidos por ele no momento na caminhada. Em seguida, abaixava-se, contando dois pulsos regulares, semelhantes aos da caminhada, finalizando a cena. Desse conjunto de movimentos, fez surgir três ações distintas – caminhar, parar e abaixar –, separadas por uma interrupção ao finalizar cada movimentação. Com isso, eu percebia delimitações nas ações criadas a partir de uma periodicidade de pulsações, que ocorriam pela interrupção de um movimento e a marcação do início de outro. No encontro seguinte, percebi novamente uma fragmentação no aproveitamento dos ensaios, pois nem todos os atores se adequavam às proposições rítmicas do diretor, que por sua vez insistia na cena e repetia os movimentos. Este permanecia ao lado dos atores envolvidos, fazendo-os imitá-lo para que compreendessem corporalmente a sua sugestão de movimento feito dentro de uma pulsação.

Ulteriormente, fui solicitado a acompanhar o exemplo do diretor, com uma improvisação rítmico-melódica ao piano. Ele me pediu para improvisar “algo” musical que auxiliasse os atores a se moverem dentro daquela pulsação sugerida anteriormente. Seguindo a proposta do diretor, tive a oportunidade de propor trechos de música com um padrão de ritmo qualquer e construído sobre um pulso regular. Com isso procurava propor uma base temporal, ou seja, um pulso, semelhante àquele que anteriormente foi proposto pelo diretor ao dar exemplos por meio da sua própria movimentação. Dessa forma, tocava um dos trechos para que os atores se movimentassem “conduzidos” pela regularidade das pulsações. Estas serviam como base, tanto para mim, que compunha o ritmo e a melodia musical, quanto para os atores, que criavam o ritmo do movimento do seu corpo. A pulsação funcionava, semelhantemente, como referencial de regularidade para ambas as formas de criação.

Aproveitando-me dessa correspondência, sugeria, além de uma regularidade, variações na velocidade da pulsação, promovendo, desse modo, mudanças no andamento da música e da cena ao mesmo tempo. Tais variações deveriam ser feitas alterando a velocidade da cena, mas nunca alterando o ritmo, ou seja, sem mudar a ordem, a duração, a quantidade ou a qualidade dos movimentos inventados para realizar a cena toda. Acontecia então que, quando a música era usada como instrumento auxiliar, os atores que demonstravam ter dificuldades na adequação de seus movimentos a uma pulsação de base apresentavam mais acertos que erros na sincronização. Inicialmente adequavam-se à música e, em seguida, embalados pelo ritmo aliado ao som, sincronizavam os seus movimentos com os dos outros atores.

Paralelamente, pude notar alguns atores que se adequavam às pulsações sugeridas pela música, ao atender à sugestão do diretor, conseguiam reproduzir o que ele explicava e faziam surgir, pela escuta da música, uma forma visual de desenho dos movimentos no espaço que fosse interessante e atrativa. As observações assim tiveram continuidade nos ensaios, onde igualmente eram notadas as proposições semelhantes vindas do diretor, com o mesmo propósito de sincronização e de organização dos movimentos dos atores. Neste caso, as propostas semelhantes de sincronização e movimentos corporais feitas serviam igualmente para a montagem de outras cenas. Para auxiliar o grupo, cabia-me improvisar trechos musicais e efeitos sonoros que possuísem regularidade na pulsação e cadências delimitadas por acentos métricos, sempre na tentativa de criar uma referência para a sincronização dos movimentos dos atores. Ao longo de todo o processo, várias foram as tentativas de fazer com que os atores organizassem os seus corpos para criarem movimentos mais precisos e se adequassem a um referencial de regularidade, dado pelas pulsações sugeridas. A improvisação em música era concomitantemente um instrumento de “reeducação” dos movimentos.

Já quase no final de todo o processo, após observar por várias vezes a dificuldade de atores sobre as questões do movimento, pude notar que a música exercia um papel importante como auxiliar na busca de uma melhor estruturação dos movimentos pelos atores. Ao presenciar as várias tentativas

do diretor, dos atores e interferir com as minhas improvisações para criar um desenho de movimentações que pudessem ser vistos como uma partitura, revelou-se em mim um desejo de refletir mais sobre que auxílio a música poderia oferecer para os atores do teatro, e num segundo momento em como isso poderia ser oferecido. Dessa valiosa experiência, alguns questionamentos levaram à elaboração desta pesquisa. Porém, antes de desvelá-las, descreverei algumas impressões que tive depois desta e de outras experiências.

Inicialmente, tive duas impressões distintas. A primeira veio da observação de atores que conseguiam reproduzir as proposições do diretor. A sensação era que eles só produziram movimentos bem delineados, com precisão, caso se adequassem à pulsação proposta pelo diretor. Parecia que, para isso acontecer, dependiam de certo preparo para a percepção do pulso e de algum conhecimento sobre ele. Outra impressão foi que, ao observar atores que não conseguiam reproduzir com exatidão a proposta de regularidade rítmica do movimento adequada a uma pulsação de base, o interesse pela cena deixava de existir. No entanto, o que mais chamava à atenção naquele momento era que os atores que não conseguiam reproduzir os exemplos do diretor, não entendiam como sincronizar seus movimentos com outros atores, e nem mesmo como criar a sua linha de movimentos de forma autônoma. Estes demonstravam uma não conformidade entre os seus movimentos e a movimentação dos outros atores, que ao contrário se percebiam e criavam sobre uma pulsação/base.

Pode-se afirmar que existia um complicador para os atores daquele espetáculo. Sob a proposta do diretor, todas as movimentações deveriam ser sincronizadas em algumas cenas. Entretanto, os atores se encontravam sempre desconectados, devido à sua dificuldade de sincronização. Em contrapartida, apesar de tantas dificuldades, existia um facilitador. Notava-se naqueles momentos que, quando o trecho de música era inserido na trama semiótica, a pulsação que vinha da música criava uma espécie de “chão” para os dois grupos de atores “pisarem”, como se eles tivessem um lugar comum de encontro, algo muito próximo ao que os teóricos da linguística textual

denominam “contexto de situação”, ou seja, “os dados comuns ao emissor e ao receptor na situação cultural e psicológica, as experiências e conhecimentos de cada um dos dois” (DUBOIS¹ *et al.*, 2007, p. 149).

Em meio a tantas inferências com a música, na tentativa de criar outros meios para a percepção do pulso, por parte dos atores, surgiu a ideia de lançar mão do uso de dinâmicas de intensidade. Ao utilizar esse parâmetro sonoro, percebi que a percepção dos atores ganhou mais um nível no que se refere à percepção dos conteúdos da estrutura de uma melodia. Eles adquiriram sensações de variação de força. Com um *ff* acabavam uma ação batendo o pé forte no chão. Por vezes, associavam isso a entradas triunfais e aos ataques de cenas de suspense. Tive então a impressão de que o corpo deles era estimulado a parar ou a iniciar um movimento. Quando eu sugeria, por exemplo, uma dinâmica em *crescendo*, e em seguida a um ponto *ff* eu tocava um súbito *p*, o ator entendia que era o momento de uma mudança de força no movimento. O acento métrico também lhes demonstrava claramente que existia um ponto onde deveria acontecer uma transformação qualquer do movimento. Isso me fez refletir o quanto propostas musicais de dinâmicas de intensidades, de silêncios, de agógica, de sequências em *legato* ou *staccato* e de outras estruturas e nuances da melodia poderiam ser importantes para criar representações corporais nos atores e auxiliar na criação dos seus movimentos em cena.

Realizando experiências com esses trechos musicais, percebi então que é possível demonstrar na música sequências sonoras rítmicas e de alturas, as intensidades e sua dinâmica, os alargamentos e estreitamentos das durações, as peculiaridades de cada som, ou seja, o timbre, as densidades, movimentos de variação de altura, a superposição de vozes, as articulações e cortes na sequência dos sons e o silêncio. Não foi necessário escrever uma partitura, desenhar ou inventar uma maneira de visualizar as notas musicais e as

¹ DUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de Lingüística*. Trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

nuances da estrutura musical para que os atores compreendessem o que se passava na música ou nas sequências sonoras².

Por isso mesmo, bastou escutar para que soubessem quando ocorria um *ff*, ou quando se realizava um movimento dos sons do grave para o agudo, o que provocava para eles uma sensação de variação de altura. Todas essas impressões que os atores tiveram ao escutar se assemelhava à sensação de “ver” a música em movimento, pois faziam analogias com imagens comuns no ato de visualizar, tais como, “sobe” e “desce” (variações de altura), som “grosso” ou “fino” (baixas e altas frequências), “cheio” e “vazio” (densidade). Também tiveram sensações psicológicas, que mesmo não conseguindo reproduzi-las em movimentos corporais, sabiam descrevê-las verbalmente, dizendo: “essa música é alegre, essa música é triste”.

Em princípio, alguns atores do espetáculo “A Fonte, a Ponte, o Teatro e o Burro” não conseguiam representar em seus corpos os movimentos musicais de dinâmica ou da agógica. Porém, ao explicá-los o significado de cada uma

²A música é uma manifestação de arte que é realizada essencialmente pelo som que, por sua vez, é posto dentro de um tempo por um compositor, com o objetivo de criar um fluxo para ele e que é percebida por um fruidor através da habilidade da escuta. É importante ressaltar aqui que é pela leitura do movimento de seus sons, das variações das alturas, das gradações de suas intensidades, codificado numa partitura musical, que notamos, vemos, ou melhor, lemos, literalmente, aquilo de que temos a sensação ao escutarmos uma peça musical. Obtemos no instante da leitura, um referencial que é fornecido pela notação musical², de visualização das “subidas” e “descidas” das alturas, dos momentos de pausas, das diferenças de durações que são desenhadas pelas colcheias, semicolcheias, e outras, dos lugares de mudança de intensidades e seu progresso até atingir um ponto máximo ou mínimo no trecho musical proposto pelo compositor, das diferentes densidades desenhadas numa partitura orquestral ou de solista. Casnók (2003), ao abordar as relações visuais criadas pelas diferentes características texturais da música, já afirmava que “é interessante realçar que a notação gráfica evidencia e explora as diferentes possibilidades de construção de densidades e texturas por meio de uma analogia direta com o visual. Formas gráficas estriadas, ‘sólidas’, estilhaçadas, explosivas, serrilhadas ou onduladas, entre inúmeras outras, levam, de imediato, a uma imagem sonora interna cujas características não precisam ser decifradas, sua simples visualização já os faz soar.” (CAZNÓK, 2003, p. 105)

dessas características, através de exemplos tocados ao piano e nos instrumentos de percussão, a compreensão que obtiveram dessas estruturas foi melhor do que pela explicação apenas verbal, sem a utilização de exemplos musicais. Passavam a entender, mas não conseguiam reproduzir em seus corpos as intensidades, as variações de altura e outras características da música. Mesmo assim, iniciaram um primeiro passo para a sua apreensão. Estavam se apropriando dos elementos musicais pela escuta. O que eu esperava é que os elementos musicais aprendidos por eles talvez pudessem auxiliar na composição de suas ações físicas.

Das observações vieram então os questionamentos. A primeira e então mais importante pergunta que me veio foi procurar saber como desenvolver o processo que possibilitaria ao ator reproduzir no movimento do seu corpo nuances do movimento e das combinações dos sons de uma música. Eu ainda procurava entender mais sobre isso e questionava o caminho que o ator deveria trilhar para conseguir perceber claramente o acontecimento de uma “explosão” de intensidade, em algum ponto da música, a suavidade entre as notas da sequência melódica, provocada pelo *legato* e uma variação qualquer no andamento. Além disso, esperava que conseguissem reproduzir essas nuances em seus movimentos.

Desejei, assim, encontrar um caminho para que atores que possuíam certa dificuldade em reproduzir corporalmente as características musicais de dinâmica e andamento pudessem se apropriar dessas e de outras partes da estrutura musical, a fim de construírem os seus movimentos para a cena. Assim, ao longo de outras montagens, adquirindo mais experiência, fui procurando maneiras de responder a essa questão. Um pensamento que se sustentou firmemente foi o de que existe na música uma estrutura cujos movimentos se assemelham com os do corpo do ator em cena. A melodia, em suas características de uma linha, que movimenta os sons em sequência e os combina, assim como o ator, que com suas linhas de ações físicas movimenta os corpos e combina as gesticulações, poderiam ser vistos paralelamente em

seus processos de composição. Baseado nessa maneira de pensar, segui procurando formas de relacionar a melodia com o movimento do corpo do ator. Limitado aos primeiros momentos desse processo, percebia, no entanto, que o ator deveria reproduzir no seu corpo aquilo que estava na melodia. Esse pensamento mais tarde viria a ser modificado.

Ao iniciar outro processo, também em 2004, participando dessa vez como ator, em um espetáculo intitulado “Quero dizer que Manuelzão foi Boi”³, inspirado no poema de Romério Rômulo, tive em minhas mãos, por curiosidade, uma bibliografia sobre teatro, a primeira de que tive conhecimento, que se tornou muito importante para mim naquele momento. Pude descobrir, através dessa leitura, que as ideias sobre a necessidade de um estudo musical na formação do ator poderiam ter embasamento no pensamento de um grande autor teatral. Este, reconhecido e respeitado no campo do teatro, discorria sobre a necessidade do estudo musical para a apreensão de um *tempo-ritmo*. Ler sobre isso estimulou a continuação do meu empreendimento em utilizar a música como ferramenta na formação do ator. O livro de que fiz uso inicialmente foi *A Construção da Personagem*, de Constantin Stanislavski (1996). Algum tempo mais tarde eu haveria de descobrir outras literaturas, mais próximas das questões sobre música e o movimento do ator em cena.

Todas as experiências adquiridas a partir dos espetáculos que relatei acima se somaram ao conhecimento pequeno que obtive de uma literatura que, de início, foi um bom auxiliar na criação de algumas novas ideias para que eu pudesse contribuir com a música na formação do ator, assim como desejava. Iniciei, portanto, em 2005, a elaboração de uma oficina que, *a priori*, tinha o objetivo

³ O processo que iniciei como ator para a montagem deste espetáculo, foi fundamental para que eu pudesse experimentar as ideias que vinha tendo sobre a relação entre a influência da música na movimentação do ator em cena. Procurei desenvolver, baseado no conhecimento de música, uma partitura de ações que carregasse certa dinâmica de intensidades, que tivesse como base uma pulsação para delimitar o início, o meio (percurso) e o final da ação. Esse processo de criação serviu como uma experimentação intuitiva sobre o uso de conceitos musicais de duração, pulsação e intensidades na elaboração dos movimentos do corpo.

de “ajustar” o ator ao tempo cênico. Procurei outras referências que contribuíssem com o desenvolvimento do conteúdo da oficina e contei com alguns exercícios de jogos teatrais no trabalho de Augusto Boal (BOAL, 1979).

Outra obra importante que serviu de base para a elaboração dos exercícios práticos da oficina foi *A linguagem do movimento corporal* (1989), de Lola Brikman, que traz relatos das experiências vividas pela autora em sala de aula e de conversas que estabelecia com seus alunos sobre algum tema relacionado ao corpo e ao seu movimento, e que para exemplificar propunha jogos que colaborassem com a aprendizagem daquele conteúdo proposto e auxiliasse na formação do conceito. Entre os vários temas abordados, o “tempo” foi o que mais me atraiu. Na conversa com os alunos sobre esse tema, ela relata a pergunta de um aluno sobre o tempo e a expressão corporal e a sua resposta a essa questão levantada. O aluno pergunta: “Como pode ser enriquecida a consciência do transcurso temporal através da expressão corporal?” E ela responde em seguida: “Incorporando o mundo sonoro ao movimento corporal” (BRIKMAN, 1998, p. 54). Essa declaração me estimulou muito a continuar a pesquisar.

Tive contato também com o livro *Espaço e corpo : guia de reeducação do movimento* (2004), de Ivaldo Bertazzo que mostra de maneira explícita a importância do estudo da música na formação do profissional das artes cênicas, especialmente da dança. Bertazzo e outros autores com que tive contato inicialmente enfatizam bastante a questão rítmica como sendo um delineador dos movimentos e uma importante ferramenta para o ator no seu processo de criação.

Elaborada, a oficina teve a sua primeira realização na cidade de São João del Rei, por ocasião do 19º Inverno Cultural, realizado pela Universidade Federal de São João del Rei - UFSJ, em julho/2006. Depois disso, em mais dois eventos: a Feira da Música Capixaba, realizado pela Faculdade de Música do Espírito Santo – FAMES; e sob formato reduzido, através da disciplina de Prática de Conjunto, pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, em maio de 2007.

Surgiu também a oportunidade de aplicar algumas ideias desenvolvidas para oficina, com alguns alunos do curso de música da UFES. A chance apareceu devido a um convite que recebi desses alunos para colaborar na montagem de um espetáculo na própria Universidade. Iniciamos o processo e o espetáculo foi intitulado “O Recital”, inspirado em um conto de Luiz Fernando Veríssimo, do livro *O Analista de Bagé*. O GEMUS – Grupo Experimental de Música, como foi chamado pelos integrantes, apresentou-se com esse espetáculo em alguns palcos, na UFES e fora da Universidade. Esse grupo, apesar da recente formação, serviu de oportunidade para uma primeira realização prática da minha pesquisa nessas aspirações de fazer interagir o campo da música e o das artes cênicas.

No decorrer desse período, deparei-me com inúmeras questões sobre o corpo e as possibilidades de sua releitura baseada em uma analogia com a música. Foram diversas tentativas de estabelecer paralelos entre música e teatro, corpo e som. Nesse ínterim, dialogava bastante com profissionais ligados diretamente ao teatro. Dentre eles, destaco a atriz Ana Dias, que além de atuar é cantora e professora. A minha decisão de fazer uma pesquisa acadêmica sobre o assunto surgiu em meio a diálogos desse tipo. Das várias conversas estabelecidas com o diretor Adyr Assumpção, na ocasião da montagem do espetáculo “Clara Estrela” (2008), uma fez com que se consolidasse em mim o propósito de realizar a pesquisa no meio acadêmico: fui à procura do professor Ernani Maletta que, em sintonia com o que eu até então denominava “contraponto cênico”, já havia realizado sua pesquisa sobre a polifonia no teatro e a atuação polifônica. Desse momento em diante, convoquei outros autores para a minha pesquisa, buscando um caminho para o que chamaria de uma releitura da movimentação do ator como uma melodia, em contraponto com outras melodias da encenação.

Enfim, depois de tantas tentativas, a pergunta sobre do problema melodia/ator foi reformulada. A primeira questão visava a entender como possibilitar ao ator reproduzir no movimento do seu corpo as nuances do movimento dos sons de uma melodia, e de seus significados. Atualmente, tenho-me ocupado em responder à seguinte questão: de que maneira seria possível ao ator fazer uma

releitura dos seus movimentos, como se ele pudesse ver a si próprio como uma melodia? De que maneira poderíamos tornar possível ao ator aprender a se movimentar em cena por meio de uma ótica sobre seu corpo, de tal forma que o possibilite a se rever como se fosse o som que se movimenta organizado e preciso, combinado com outros sons, dentro da melodia? Isso seria como dar-lhes maior visão de suas movimentações em cena como uma melodia, que apresenta delineações, inícios, finalizações, frases, culminâncias, explosões, e até mesmo – sob uma perspectiva mais elevada de análise – um discurso. Para tanto, a observação do o desenho da partitura corporal do ator possibilitaria reler suas movimentações em cena como *melodia cênica*.

Paralelos entre Música e Teatro

Aos poucos, tornou-se uma certeza a ideia de que seria bastante viável e possível fazer um estudo que utilizasse conceitos musicais para contribuir com a formação do ator. A correlação entre a arte musical e a arte teatral já vem sendo apontada há algum tempo por encenadores, diretores e pesquisadores acadêmicos. Pela observação atenta a alguns desses estudos realizados percebe-se uma inter-relação de múltiplas linguagens no âmbito do teatro. Na história recente do Teatro Ocidental destacam-se alguns autores, teóricos, diretores e pesquisadores que se apropriaram de conceitos e técnicas musicais na preparação do ator. Entre eles, Constantin Stanislavski (1863–1938), Vsevolod Meyerhold (1874–1942), Jerzy Grotowski (1933–1999). Em ambiente acadêmico, no Brasil, outros estudos foram feitos sobre a importância da congruência entre música e teatro. Entre eles, gostaria de citar dois autores que estão mais diretamente relacionados com este trabalho, devido ao conteúdo das suas respectivas pesquisas. São eles: Ernani Maletta (2005) e Ernesto Gomes Valença (2010).

Sobre a polifonia no teatro e a atuação polifônica

Maletta (2005) apresenta uma ideia em sua tese de que coexistem diversos discursos, relacionados às diversas formas de expressão artística e que devem ser apropriados pelo ator para o processo de formação para atuação. Pela multiplicidade de vozes, o teatro, segundo o autor, possui uma natureza polifônica. Devido a isso, afirma que o ator possui a necessidade de se formar um artista múltiplo, conhecendo os princípios básicos de outras linguagens envolvidas no teatro. Aponta para a necessidade do ator de atuar polifonicamente, incorporando outras linguagens ao seu processo de criação. Para tanto, sugere que deve existir um dialogismo entre as vozes do discurso polifônico da encenação. Apoiado nas teorias de Mikhail Bakhtin, diz que o dialogismo

é o elemento constitutivo de qualquer discurso, pois, mesmo que este emane de uma única pessoa, ele será dialógico tendo em vista que a palavra de um interlocutor sempre será perpassada, condicionada pela palavra do outro. (MALETTA, 2010, ??.)

Por meio desse processo dialógico o ator desenvolve a sua atuação, apreendendo conteúdos provenientes de outras vozes e fornecendo seus conteúdos em troca. Dentro de um espaço que é polifônico, as vozes coexistem e se influenciam.

Reconhecendo que existem contribuições mútuas entre Teatro e Música, percebendo similaridades e correspondências entre ambas as Artes. Maletta (2010) afirma que, devido a isso, o teatro incorpora muito bem seus conceitos, assim como faz com outras áreas do conhecimento:

[...] se buscarmos outros conceitos usualmente citados como base da criação cênica – espaço, tempo, ritmo, movimento, entre outros, pode-se afirmar que o Teatro é uma Arte que compreende princípios fundamentais diretamente relacionados às outras formas de expressão artística. (MALETTA, 2010, p. ??)

A música é uma dessas “formas de expressão” que se encontram compreendidas no âmbito teatral. Maletta (2005) demonstra a pesquisa para a apropriação da música, de seus conceitos fundamentais, por parte do ator, pode contribuir para a formação de artistas em busca de uma atuação polifônica.

Sobre ação teatral e uma direcionalidade musical

Ernesto Gomes Valença, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical* (2010), propõe um olhar sobre o Teatro e a Música baseado no modo como as ações teatrais podem ser consideradas similares, análogas ao processo composição musical por apresentarem ambas, durante o desenvolvimento de seus processos de criação, transformação e mudanças de direção dos movimentos, de situações cênicas que acontecem num tempo, assim como a música. Ele estabelece um paralelismo histórico para desenvolver o seu estudo. A intenção de Valença (2010), com esse trabalho foi

[..] descrever a trajetória de uma parte da história do teatro e da música estabelecendo paralelos entre as duas artes. **Ação teatral e direcionalidade musical** configuraram o principal paralelo a que nos ativemos. Tais elementos foram entendidos como dados formais que estruturam e organizam a dinâmica de desenvolvimento ou desdobramento de um material escolhido como impulso inicial para a criação de uma obra artística. (VALENÇA, 2010, p. 9.)

Ao falar de ação teatral, Valença (2010) diz ser ela aquilo que se transforma de uma situação a outra, ao longo do espetáculo, pois ela “nunca permanece a mesma, antes se desenvolve, modifica-se, transforma-se em outras situações diferentes daquela primeiramente apresentada” (VALENÇA, 2010, p. 22). Quanto à Música, ele afirma que “é propriamente a transformação ao longo de um tempo de materiais sonoros previamente selecionados do universo de sons disponíveis ao ouvido humano” (*Idem*, p. 30).

Dessa maneira, leva-nos o autor a observar similaridades entre as artes teatral e musical tornando-se viável observar transformações temporais no Teatro e na Música. Segundo o autor, “as duas artes operam com a transformação de um material inicial no decurso temporal de uma obra” (*Idem*, p. 38) e por esse procedimento apresentam-se como ações e que demonstram de maneira eficiente o paralelo existente entre as duas artes. E essa perfeita analogia entre ações teatrais e “ações” musicais, revela-se no jogo de dualidades que movimenta o discurso na música: tensão-reposo; e no teatro: causa-efeito.

Caminho para pesquisa

Esses autores trouxeram uma grande contribuição para o teatro através das maneiras de pensar as possibilidades da música dentro do espaço teatral. Busco igualmente desenvolver uma ideia com o intuito de que posso colaborar com o ator, especificamente na sua formação. O propósito é proporcionar um modo de releitura do movimento corporal do ator por meio de um paralelo com a linha melódica. Pretende-se que o ator possa encarar o seu processo de formação, através de um olhar mais minucioso sobre o seu corpo, seus gestos e seu movimento, dentro da cena teatral. Além disso, o trabalho propõe a definição mais referencial de um conceito que represente o movimento do corpo do ator, o de “melodia cênica”. Visando a essa meta, foi necessário reunir em dois capítulos um levantamento de bibliografias específicas sobre as teorias da melodia e do corpo e revisá-las, servindo de embasamento para uma análise e um paralelo entre a linha melódica e o movimento corporal.

Descrição dos capítulos

O capítulo 1 desta pesquisa é dedicado à melodia. Nele apresenta-se um breve histórico sobre a melodia, que será traçado a partir de perfil da melodia dentro da concepção de música da Grécia Antiga. O pensamento grego, a relação atribuída por essa tradição ao cosmos e à música configura um período em que

a harmonia era entendida de forma ampla como a “relação ótima”⁴ entre todos os elementos musicais. Em seguida, chega a Idade Média, apropriando-se das escalas gregas e introduzindo na história da música um período importante para a música Ocidental. As criações musicais no âmbito do canto gregoriano, marcadas pela delimitação da melodia do cantochão, deram à linha melódica um primeiro desenho do seu movimento a caminho do tonalismo. Após o período medieval, a melodia será observada dentro do período histórico do sistema tonal, sob o aspecto da harmonia (como herança grega) e do seu desenho. E encerrando esse histórico, será visto como se expandiu no período histórico do pós-tonalismo. Desse momento em diante serão feitas análises de seus movimentos relacionando-os a quatro fatores: 1) questões sobre a “ação” do movimento; 2) questões sobre as Inflexões do movimento; 3) pequena questão sobre a polarização dos sons; 4) questões sobre o espaço sonoro. Em seguida, será discutida a sua sintaxe e, por fim, a possibilidade de ser vista como uma “personagem”, carregando um gesto melódico.

O capítulo 2 trata especificamente do corpo e do seu movimento. Nele é feito um histórico sobre o processo da formação física na Grécia, nas Cidades-Estados, observando-o através da dedicação ao esporte, ginástica e exposições em público, no ginásio, almejando atingir a condição de cidadão da *Pólis*. Será visto como a Antropologia observa o corpo inserido na sociedade e influenciado por ele. Já no âmbito do teatro, será discutida por meio de alguns autores a técnica, importante na formação de um corpo habilitado por meio do seu treinamento. Destaque será dado a Jacques Lecoq (2010) e a Rudolf Laban (1978), cujas pesquisas voltam-se para a construção de um ator por meio da análise e treinamento do movimento corporal. Depois, será aproximada à definição de “movimento” a de “gesto”, que se constitui *a priori*, desde as intenções de um sujeito e que, por sua vez, são fisicalizadas no ato que concretiza o gesto através do movimento executado pelo corpo desse sujeito: essa concepção do gesto é fundamental para se enxergar o movimento do ser

⁴ O “valor ótimo” é aquele atribuído a um parâmetro de sistema “que é máximo de acordo com vínculos e critérios que condicionam a evolução do sistema” considerado. Cf. PANITZ, 2003, p. 392.

humano como uma manifestação gestual que gera signos e que produz sentidos.

E por último, o capítulo 3, que trará no seu corpo discussões a respeito do paralelismo entre a melodia e o movimento do corpo do ator. Aí, serão observados os movimentos da melodia em paralelo com os movimentos do ator. Serão analisados todos os quatro movimentos da linha melódica vistos no capítulo 1, em paralelo com o movimento corporal do ator.

1. A LINHA MELÓDICA

Neste capítulo o destaque será dado à melodia. As definições que acompanham o termo refletem a ótica do seu desenvolvimento desde a Grécia Antiga, passando por três momentos fundamentais na História da Música Ocidental: o modalismo, o tonalismo e o serialismo do século XX. Em seguida, trataremos brevemente a questão da “sintaxe melódica” e, concluindo, refletiremos sobre certo conceito de *gesto melódico* que possivelmente se relaciona com a ideia de “linha melódica”.

De acordo com o *Dicionário de termos e expressões da música* (2004), de Henrique Dourado, melodia é “sequência de notas organizada sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido musical” (p. 200). Seguindo essa definição, a melodia se apresenta como um produto da criação musical formado por sequências de sons, combinados para montar, a partir disso, uma organização de *elementos mínimos*⁵ (as ondas sonoras) em níveis maiores de agrupamentos. Os sons combinados, formam, assim, uma linha que carrega informações suficientes para o entendimento de um discurso musical.

Relações harmônicas, de timbres e de ritmos são encadeadas e elaboradas na linha melódica, que reúne e organiza tais propriedades por meio de fraseados. Na linha melódica, é a frase “que torna o seu sentido inteligível” (SANTAELLA, 2005, p. 174). Através desse “fluxo de inflexão natural” (*Idem*, p. 174), formando períodos e sentenças, a música apresenta uma completude discursiva. Lúcia Santaella (2005) afirma que “numa sentença, as notas de uma melodia formam uma ideia musical completa” (p. 174). Historicamente, ela é composta dentro de uma estilística escolhida pelo compositor, pertencendo a um modelo, forma, época, período, etc.

⁵ A definição dessa expressão será vista um pouco mais adiante, no tópico “a sintaxe melódica”, ainda neste capítulo.

1.1 Um breve histórico

No Ocidente concebemos, atualmente, melodia como uma estrutura da música que tem seus primeiros registros gráficos na Grécia Antiga e que veio se transformando ao longo dos séculos até os dias atuais. Era inicialmente monódica e preservava em sua linha movimentos melódicos bastante livres, no que se refere ao delineamento dado posteriormente pelo cantochão e à ordenação cadencial, e em seguida pelo tonalismo.

1.1.1 A melodia modal na Grécia

De acordo com Grout e Palisca (2007), a mitologia grega atribuía à música uma origem divina e poderes mágicos para curar doenças, operar milagres, purificar o corpo e o espírito. Nessa tradição cultural, esteve sempre vinculada às práticas religiosas; os instrumentos musicais e os seus usos eram associados às oferendas aos deuses. No culto a Dionísio, tocava-se o aulo e no culto a Apolo, a lira. Com Pitágoras, a filosofia e o pensamento sobre o domínio da música ganharam suas primeiras formas elaboradas. Muitas de suas ideias e princípios até hoje são revisitados e revitalizados. As teorias a respeito da música grega, formuladas por Pitágoras por volta de 500 a.C., mantiveram-se, mas não estáticas, até Aristides Quintiliano (sec. IV a. C.) o último autor grego de relevo nesse campo (GROUT; PALISCA, 2007, p. 19).

A filosofia musical grega está posicionada sobre três importantes instâncias: o conceito lato que considera o termo “música” uma forma de adjetivo do substantivo *musa* (GROUT; PALISCA, 2007), cuja “relação verbal sugere que entre os gregos a música era concebida como algo comum a todas as atividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade” (idem, p.19); a doutrina do *ethos*, “das qualidades e efeitos morais da música” (idem, p. 20); e o sistema musical. Os dois primeiros estão relacionados diretamente com a prática musical e os efeitos dela na sociedade e no indivíduo. O terceiro refere-se às regras para a criação e execução da música.

Minuciosamente, o aluno deveria estudar a “teoria musical grega (ou **harmonia**)” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 22, grifo meu). Dentro do sistema era previsto o estudo de sete tópicos que formariam os principais alicerces para a constituição do ensino ao músico grego. Estão listados, por Grout e Palisca (2007), dessa forma: “notas, intervalos, gêneros, sistemas de escalas, tons, modulação e composição melódica” (*Idem*).

De acordo com Wisnik (1989), o sistema musical grego teve a sua cosmologia baseada numa escala de sete sons, contendo os “tons, meio-tons e os dítonos (terceira)” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 22). Eram estudados três tipos de tetracorde denominados: diatônicos, cromáticos e enarmônicos. Neste último, “os dois intervalos inferiores, do *pyknon*⁶ eram menores que meio tom, quartos de tom, ou próximos do quarto de tom.” (*Idem*, p. 23). A música grega podia ser feita privilegiando microtons.

Na Grécia, os aspectos da cidadania, do *etos*, formação do caráter, crenças, rituais espirituais e religiosos, estão ligados ao aprendizado ideal e à eficiente prática da música. Platão, por exemplo, afirmava que as escalas poderiam influenciar no humor e na formação do caráter das pessoas (GROUT; PALISCA, 2007). Por isso, existiam escalas que incitavam à tranquilidade e a brandura (“apolíneas”) e as que provocavam a excitação e a desordem (“dionisíacas”).

Correspondências entre as escalas musicais e seus intervalos com o mundo e o universo constituíam a “harmonia” para os gregos, e com ela um sistema cuja

pesquisa das proporções intervalares provoca e alimenta o demônio das correspondências e a suposição do caráter intrinsecamente analógico do mundo, pensado através de convergência de considerações aritméticas, geométricas, musicais e astronômicas. (WISNIK, 1989, p. 99.)

⁶ O *pyknon* é uma zona densa formada pelos dois últimos intervalos – denominados “inferiores” – do tetracorde cromático.

Para os gregos, o termo “harmonia” era definido e empregado a partir de uma ótica muito diferente da estética clássica sobre o sistema de acordes. A relação íntima entre a disposição dos planetas no cosmos e a disposição intervalar na escala musical apreciada pelos gregos apontava para a importância da música na formação do homem. Essa relação de integração era representada na teoria por meio dos intervalos, notas e nas combinações da composição e práticas da música. Para os gregos, ela se estendia “à ordenação, equilíbrio e acordo que se depreende dos sons musicais” (WISNIK, 1989, p. 99), abrangendo qualquer relação, simultânea ou consecutiva, cujo objetivo fosse “pôr em consonância a diversidade dos contrários” (*Idem*).

O termo “harmonia”, na Grécia, também podia ser geralmente entendido por *modo*, referentes aos tipos das escalas e ao poder de afetação sobre o ser humano. Aristóteles e Platão, de acordo com Grout e Palisca (2007), acreditavam nesse princípio e apregoavam o poder conferido aos *modos*. No âmbito da melodia, uma harmonia pode ser observada através das combinações de proximidade e afastamento que são feitas entre os sons.

1.1.1.1 A Grécia e a Europa medieval: mudanças e convergências

As mudanças no pensamento do homem Ocidental a respeito dos ritos religiosos, de caráter social e histórico, por um lado, e sobre a criação musical, por outro, promoveram transformações significativas na música. A criação musical modal baseada nas escalas naturais possuía uma forma de melodia fluida e livre da aritmética racional do *campo* diatônico, como as escalas árabes com seus “24 intervalos **desiguais** no interior da escala” (WISNIK, 1989, p. 90, grifo meu), ou as indianas – que com “a combinatória intervalar” produzem “72 escalas” (*Idem*, p. 91). Se comparada à música do Ocidente, iniciada na Grécia da filosofia Pitagórica e Platônica, a música oriental poderia assemelhar apenas na harmonia dos mircrotons, intervalos menores que meio tom.

Existem, também, alguns pontos em comum entre a música da Grécia e a da Europa Ocidental na Idade Média. Por exemplo, na Grécia, a música “era

quase inteiramente improvisada” e a improvisação “foi, provavelmente, também a única [forma de execução] no Ocidente até cerca do século XI” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 19 e 96). E mais importante ainda é a adoção da escala de sete sons da Grécia, pois a Europa medieval apropriou-se fortemente dessa organização teórica e a “remodelou” para desenvolver a sua. A música medieval primitiva Europeia também era monofônica e, assim como na Grécia, incorporava outras vozes a uma voz principal; paralelas, produziam linhas em uníssono e em oitavas cantadas por homens adultos e meninos. Segundo Grout e Palisca (2007), apesar da heterofonia dessas músicas, eles não conseguiram produzir uma polifonia “verdadeira” (p.19). Segundo os autores, a polifonia começou a surgir na música ocidental a partir do século XI.

1.1.2 A melodia do cantochão

Com as escalas incorporadas da harmonia grega, a melodia na música europeia medieval tem seu início por volta do século VI, momento a partir do qual passou a ter uma linha de sons mantida em tessituras bastante reduzidas, pontos culminantes e intervalos de alturas limitados, nos períodos do cantochão e ulteriores a ele. A linha melódica, que em princípio era improvisada, foi remodelada posteriormente (GROUT; PALISCA, 2007), no século XI, passando da criação de uma linha monódica de sequências sonoras livres e sem direcionamentos pré-montados, para a produção de uma linha pré-delineada por meio da prática de compor (“antecipar”) e não mais improvisar (“exercer”). Posteriormente, viria a ser adaptada e sincronizada em duas ou mais melodias, alcançando a sistematização de regras que possibilitassem os encontros dessas linhas melódicas. Surgiam, então, as primeiras experimentações da música ocidental polifônica.

A música do cantochão era produzida em meio a relações complexas entre “a elevação ascética e [a] sedução pelo ouvido” (WISNIK, 1989, p. 106). Essa é uma música cuja criação se fabrica num território de “oferenda ao imaterial e o

sacrifício do corpo” que, resignadamente, “lutam com a vingança sinuosa do corpóreo e seu retorno irresistível por meio da música” (*Idem*).

1.1.2.1 O desenho melódico modal

O pensamento metafísico do homem medieval sobre a manifestação musical é extremamente interessante, levando-nos a pequenos apontamentos sobre a música eclesiástica medieval. Destacando a base intervalar da música grega utilizada como alicerce para a construção de sua teoria, como já dito acima, e segundo, sobre o desenho da melodia e a diferença na forma da melodia grega, tal desenho pode ter sido o primeiro esboço de um projeto para a melodia acompanhada do século XVIII:

O cantochão corresponde a uma música que se desenvolve no plano das alturas, negando o ritmo recorrente e as estruturas simétricas da canção popular para fluir extaticamente sobre o seu leito de sílabas sonoras, evoluindo sob o arco dos seus desenhos melódicos. O arco é, justamente, a forma arquitetônica que permite aumentar a distância entre as colunas sob o teto de um templo: a ampliação do tempo sob o arco frásico das melodias dá ao canto gregoriano a sua temporalidade particular, sua respiração ao mesmo tempo flutuante e grave, seu caráter tendencialmente extático, em oposição às músicas do transe.” (WISNIK, 1989, p. 106.)

Sobre a o movimento melódico dos sons nesse período, o autor aponta a similaridade entre o arco de uma construção arquitetônica e o perfil da melodia na música do cantochão. No modalismo, o “arco”⁷, desenho de perfil arquitetônico, viria a servir para a melodia do sistema tonal, como um “croqui” muito utilizado da linha melódica no período clássico/romântico da música Ocidental.

⁷ Magnani (1996) utiliza vez ou outra a expressão “arco sonoro” entre outras, buscando sempre analogias e paralelos entre música e arquitetura em função do movimento do som no espaço.

1.1.3 A melodia no tonalismo

Após o período do cantochão, o complexo textural foi sendo modificado, por volta dos séculos XV, XVI, atingindo formas mais simplificadas e regulares de criação e de escrita, possibilitando uma escuta mais facilitada, cuja habilidade consistia em compreender estruturas musicais através da audição sem o auxílio da leitura, chegando a perceber até mesmo as simetrias das formas. Foi esse o tempo da “homofonia”, período fundamental na consolidação da harmonia acordal, da teoria estrutural da funcionalidade e da direcionalidade harmônica, da previsibilidade cadencial, “de individualização dos timbres e do enriquecimento de recursos expressivos, autonomia dos instrumentos e sua fusão com a voz humana” (MAGNANI, 1996, p. 89).

O período foi também o apogeu de uma limitação de tamanhos para as cadências, de delineamentos melódicos que se apoiavam sobre a estrutura de um acorde, que servia de “sustentáculo” para os arcos da linha melódica. A melodia passa a ser, portanto, uma estrutura *horizontal* da música acompanhada por uma inovação harmônica *vertical*⁸, o acorde.

Na sua nova forma, a melodia torna-se de certa maneira previsível, pois obedece à direção promovida na cadência, que surge para marcar os finais e delimitar as continuidades das linhas do discurso. Funciona como uma “conjunção que relaciona [na linguagem verbal] as várias orações na ordem sintática” (MAGNANI, 1996, p. 105), articulando as frases musicais como se fossem vírgulas ou os pontos de uma escrita gramatical vernacular. Nas questões relacionadas ao tempo e ao ritmo das cadências, nota-se, na Música Ocidental, certa incitação à prática da simetria. O compasso, fundamental para

⁸ Os termos, *horizontal* e *vertical*, aplicados às estruturas musicais como melodia e acorde, respectivamente, foram utilizados por Sergio Magnani (1996) com o propósito de diferenciar os novos constructos da perspectiva harmônica acordal no período clássico do contraponto no barroco. Segundo ele, “se no contraponto o discurso musical era uma **fluência constante e horizontal de sons e silêncios**, com a harmonia da música [ele, o discurso musical] passa a ser uma estrutura de **pilastras verticais** – os acordes – sobre a qual se desenrolam os arcos da melodia acompanhada” (MAGNANI, 1996, p. 89, grifos meus).

a sua prática, traz embutido o acento métrico com uma função quantitativa de medição dos pulsos.

No classicismo, o domínio das simetrias “reconduziu a frase às medidas geométricas” (MAGNANI, 1996, p. 107) e influenciou suas construções na música a ponto de serem consideradas, mesmo depois de prontas, adaptáveis a trechos iniciais, continuidades ou, dependendo da função diatônica, “aquelas que não se iniciam no I [grau]”⁹ e podem ser utilizadas “como material adaptável a outras exigências construtivas, tais como os contrastes, ideias subordinadas etc.” (SCHOENBERG, 1996, p. 44). A frase é ajustada em um tamanho adequado para caber dentro de um número determinado de compassos, mas podem ser criadas também sem “ser um múltiplo exato da duração do compasso” (SCHOENBERG, 1996, p. 30). De acordo com o autor “o comprimento de uma frase pode variar em amplos limites [...], sendo que o compasso e o tempo influem diretamente em sua extensão” (*Idem*).

A frase, na melodia, é uma estrutura de grande importância, pois, como já foi citado ainda na introdução deste capítulo. Referindo Santaella (2005), ela é o que torna o sentido da linha melódica claro para o seu fruidor. No entanto, independentemente de ser montada por saltos ou graus conjuntos, ela se apresenta primordialmente como fluxo inteligível. A montagem de uma sequência com tais características, que produzem sentido de discurso, é o resultado da observância e “obediência” às leis de um sistema. Se um compositor, conhecendo o sistema, compuser uma música seguindo suas leis, poderá proporcionar ao ouvinte a sensação de, ao escutar um trecho - se o sistema for tonal -, saber antecipadamente em que ponto da cadência haverá uma finalização. Tal sensação de previsibilidade ocorre pela percepção do jogo das tensões e repousos em meio às progressões, que se dirigem para o repouso da última nota.

⁹ “Grau” é um termo utilizado na teoria musical para designar cada nota de uma escala diatônica. Os graus são numerados e nominados pelos números. O autor, nesta passagem, refere-se ao primeiro grau de um escala qualquer.

1.1.3.1 O desenho melódico tonal

Entretanto, alguns cuidados devem ser tomados para que não haja exagero e falta de equilíbrio na criação do discurso melódico por causa de uma combinatória inadequada. No sistema tonal, existem regras para as combinações dos sons diatônicos e para a montagem das suas linhas melódicas. Tais regras estão baseadas na funcionalidade das notas dentro dos campos harmônicos, nos intervalos e nas escalas. A observação cuidadosa de tais regras ajuda o compositor a ter maior domínio sobre certas combinações sonoras. Faz-se necessário o estudo desse controle, buscar uma forma de adquirir conforto ao escrever. Schoenberg (1996) assegura que a melodia vocal é a base mais firme para o controle dos contornos e dos limites da melodia, assim como para resolver questões sobre a falta de equilíbrio na composição. Seria, portanto, um caminho adequado para se iniciar o estudo sobre a construção do discurso da melodia:

As melodias instrumentais admitem uma liberdade bem maior do que as vocais, mas a liberdade prospera melhor quando está sob controle e, por isso, as restrições impostas à melodia vocal oferecem um ponto de partida mais sólido. (SCHOENBERG, 1996, p. 125.)

O compositor de melodias instrumentais deveria ocupar-se primeiramente com a criação de melodias *cantábiles*. Depois de seguir o exemplo e tornar-se experiente na composição das linhas feitas para o canto, poderia expandir os caminhos do discurso para âmbitos sonoros mais livres e peculiares de um instrumento solista ou orquestral. As melodias sacras do canto gregoriano na Idade Média, as obras vocais para o canto, bem como certas composições para os coros na Renascença e no Barroco, seguiram certo padrão de desenho melódico, cujo desenho ilustra o movimento da melodia se desenvolvendo sobre um lapso de tempo, delineando os contornos do discurso e promovendo as mudanças e transformações harmônicas durante o desenrolar dos sons. Schoenberg (1996) descreve esse delineamento da seguinte forma:

Uma melodia equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta. Uma boa melodia geralmente se move dentro dos limites de uma tessitura razoável, não se distanciando demasiadamente de um registro central. (SCHOENBERG, 1996, p. 44.)

ACH BLEIB'S BEI UNS, HERR JESU CHRIST

CORAL I

Johann Sebastian Bach



Fig. 1 – Coral I de Bach

No exemplo acima, a linha melódica da voz soprano, do coro número 1 de Johann Sebastian Bach, apresenta as características apontadas pelo autor a respeito do desenho equilibrado de uma melodia. Sobre ela foi desenhada uma linha reta pontilhada, representando o limite zero, médio, onde se encontra a zona de conforto da melodia. Nessa linha reta, a voz (seja o canto ou o instrumento) repousa em tessitura confortável e central, dirigindo-se em seguida para os pontos limítrofes extremos da melodia, formando assim um novo desenho, de onda. É possível observar na extensão dessa onda, entre suas cristas e vales, que seus desenhos têm formatos distintos, comprimentos e amplitudes variados, devido, ao perfil da linha melódica criado pelo compositor. Num dado momento as notas caminham para longe da linha reta central, noutro, ficam perfazendo sua tangente. Existe aí, portanto, um desenho de onda formado pela melodia com as características apontadas por

Schoenberg (1996), a formação de vários pontos culminantes pequenos com o objetivo de atingir um clímax. Ao mesmo tempo, como uma “boa melodia” deve ser, apresenta um recuo modesto da linha pontilhada central, que segundo o autor, é a “tessitura razoável” da onda melódica.

Shoenberg (1996), na citação acima, refere-se às construções melódicas do tonalismo; no entanto, poderíamos pensar em tais diretrizes melódicas associadas a outros contextos, que não estão relacionados diretamente com a música tonal clássica. Schoenberg (1996), além da questão do equilíbrio descreve um “contorno melodioso da melodia”, um caráter próprio da composição eficiente e bem elaborada, considerada por ele a ideal:

A melodiosidade, em um sentido mais corrente, implica a utilização de notas relativamente longas, a suave concatenação dos registros, o movimento ondulatório que progride mais por graus que por saltos; implica, igualmente, evitar intervalos aumentados e diminutos, aderir à tonalidade e às suas regiões mais vizinhas, empregar os intervalos naturais de uma tonalidade, proceder à modulação gradualmente e, enfim, tomar cuidado na utilização da dissonância.“ (SCHOENBERG, 1996, p. 125.)

1.1.3.2 Uma harmonia melódica diatônica

É importante frisar que a ideia de harmonia empregada neste estudo articula-se a partir das concepções de identificadas com a tradição ocidental, particularmente a “matriz” helênica. Consideremos a relação de equilíbrio sonoro entre os sons da linha melódica e dela com o acorde. Trata-se de uma harmonia onde o equilíbrio musical se dá nas relações verticais e/ou horizontais do discurso, mesmo no contexto da tonalidade.

No âmbito do campo diatônico, da Harmonia Funcional, a melodia é definida por Carlos Almada, como sendo “linhas melódicas que possuam fluência rítmica e identidade motívica” (2009, p. 89)¹⁰. Nesse contexto, para uma nota

¹⁰ No capítulo dessa citação, o autor propõe exercícios para a harmonização e considera a possibilidade de se trabalhar com mais de uma melodia. Por essa razão a expressão foi usada no plural: “linhas melódicas”, e não no singular.

da melodia, de acordo com Almada (2009), existem três possibilidades: 1) serem notas do arpejo do acorde; 2) tensões harmônicas do acorde; 3) inflexões harmônicas. Esta última não pertence à categoria das *notas estruturais*, conhecidas também como “*notas alvo*”, que de acordo com Almada (2009),

Trata-se de notas que possuem uma considerável estabilidade estrutural em relação aos acordes que as harmonizam. Evidentemente, serão mais estáveis quanto mais próximas da “raiz” do acorde estiverem. Assim, a quinta de um acorde, por exemplo, é uma nota estrutural menos “firme” do que a fundamental, porém bem mais estável do que a nona, por exemplo. (ALMADA, 2009, p. 89.)

Isso pode ser observado no exemplo abaixo. As notas da melodia circuladas pertencem ao acorde, que está descrito na pauta de baixo.

EU NÃO EXISTO SEM VOCÊ
Tom Jobim e Vinicius de Moraes

A7M F#m7 Bm7 E7(9) Bm7 E7(9) A7M A6

Fig. 2 – notas alvo

Na melodia, essas notas marcam um ponto ou lugar de transformação da harmonia, que serve como um apoio ou reforço harmônico. A esse lugar de apoio ou reforço chamaremos de *ponto de apoio*. As *notas alvo* se configuram como mais significativas harmonicamente do que outras notas melódicas que se encadeiam entre elas. Assentam-se no lugar onde há transformação de uma função harmônica em outra. Nesse ponto da melodia elas acontecem

sincronizadas ao acorde – quase sempre paralelas – cuja função é de criar um reforço vertical nesse apoio harmônico da música. Nesse referencial, percebe-se que acontece um repouso ou um novo começo de movimentação, estimulado pela função da nota apoiada e do acorde.

Interessante é notar que, partindo de um lugar de apoio, uma nota inicia o movimento e segue modificando-se em outra nota, que possui um caráter de importância menor que a anterior. Essa última nota serve apenas como passagem para outro lugar de apoio. Depois de partir de um ponto de apoio, as notas vão-se transformando em outras ao longo do caminho, vão progredindo até atingirem o outro *ponto de apoio*. É como a trajetória de um homem, que segue por um caminho de pedras, encontrando-se tais pedras montadas em sequência, formando um caminho em direção a um alvo.

O homem, caminhando, vai seguindo pela estrada sinuosa com objetivo de alcançar esse alvo. No percurso, para continuar seguindo pela estrada, necessita que muitas outras pedras sejam combinadas entre si para formar caminho até o ponto final. Assim que se movimenta percorrendo o caminho, alcança-o, encontra seu alvo. Como as pedras do caminho, as notas combinam-se para montar a trajetória que deve seguir a linha melódica até atingir o seu objetivo no *ponto de apoio*. Aqui ganha relevância o fenômeno da “causalidade”. Uma trajetória construída por meio de um caminho que no começo ainda é imprevisível, mas que, ao término, revela as combinações e percursos que foram feitos até aí.

Dois teóricos importantes da música descreveram a causalidade de maneiras ligeiramente diferenciadas e relacioná-los aqui será relevante, uma vez que trazem pensamentos convergentes sobre a ordenação dos sons na linha melódica e sobre a conectividade dos seus direcionamentos, mesmo tendo vivido em épocas bastante distantes. Primeiro, o teórico Guido D’Arezzo, para quem, “ao início de um **canto**, ignoramos o que vai se seguir, mas, ao final, compreendemos o que se sucedeu. Portanto, é sobre a nota final que se fixa mormente nossa atenção” (D’AREZZO *apud* MENEZES, 2001, p. 102, grifo meu).

Nota-se que nessa afirmação D'Arezzo (1993) refere-se à melodia criada para o canto; tal como foi visto anteriormente, no tópico dos desenhos melódicos, no apontamento feito pelo compositor Arnold Schoenberg (1996), pode servir de modelo para as adaptações orquestrais. Já no século XX, Edmond Costère (1962), semelhantemente referindo os direcionamentos da melodia, instrumental ou vocal, afirmou que “ao início de uma música, não podemos saber o que vai se seguir, mas ao escutar o último som, compreendemos o que o procedeu” (COSTÈRE *apud* MENEZES, 2001, p. 102).

De acordo ainda com Menezes (2001), o pensamento de D'Arezzo já carregava embutido o conceito da *funcionalidade*. Não sob o ponto de vista tonal, mas de “uma funcionalidade que fazia da *última informação* algo de essencial à música em questão, e que se transformou na era tonal, no já discutido projeto de uma unidirecionalidade [em relação] à Tônica” (MENEZES, 2001, p. 102).

1.1.4 A melodia no Pós-tonalismo

Após um curto período de subserviência às ordenações e progressões das seqüências de acordes, a linha melódica passa a adquirir novas curvas no seu desenho e uma trama mais complexa. Começa a ser libertada dos grilhões da harmonia acordal, tendo sua linha expandida para além do campo harmônico diatônico, composta e representada por perfis melódicos menos previsíveis do que foi a sua forma no período regular da harmonia clássica. No período do auge da segunda escola de Viena, o serialismo torna-se a expressão máxima dessa “soltura”, iniciada de antemão nas liberdades harmônicas de cromatização das melodias wagnerianas e lisztianas. De acordo com Paul Griffiths estes compositores “havia dilatado enormemente o campo da harmonia tolerável, acelerando as mudanças harmônicas [...]” (1998, p. 13).

Durante os acontecimentos artísticos musicais resultantes das expansões harmônicas promovidas pelo *Romantismo Tardio*¹¹, a linha melódica alcançou certo *status* de liberdade. A harmonia nesse período “já não era a base de uma linguagem comum, mas uma questão de estilo pessoal” (GRIFFITHS, 1998, p.24). Desse modo, a linha melódica chegou a atingir outros caminhos e direções em sua composição, sendo elaborada por meio de saltos que atingiam âmbitos variados. Com a valorização do timbre e dos complexos texturais no século XX, a melodia, ou melhor, a estrutura da linha melódica passa a ser pensada sob outras perspectivas, desenhada em outras dimensões, como foi descrito por Paulo Zuben (2005, p. 27), por exemplo, ao citar a “técnica de montagem de blocos sonoros com cores tímbricas características”. Tal técnica foi utilizada por Igor Stravinski (1882-1971) em seus processos composicionais, inclusive em uma de suas obras mais famosas, *A Sagração da Primavera*, de 1913.

1.1.4.1 O desenho melódico pós-tonal: dimensão do timbre.

Existem muitas questões realmente relevantes na música feita no pós-tonalismo, das quais uma é realmente interessante para se tratar agora, o timbre. Nos tempos atuais, a melodia apresenta modificações semiológicas significativas no que se refere ao seu conceito, à aplicação e atenção dada ao timbre. Essas ações foram decisivas para a revisão de alguns procedimentos da composição melódica motivica, sendo que o aprimoramento de técnicas de alguns tipos de combinatórias sonoras transfigurou os perfis dos sequenciamentos frásicos, responsáveis pela inteligibilidade do sentido da peça. Mesmo assim, nas novas perspectivas composicionais, continuaria sendo necessário elaborar uma linha de combinações que proporcionassem um sentido inteligível qualquer. De qualquer forma é importante que se perceba uma linha discursiva determinada por alguma forma de música e que faça

¹¹ Termo utilizado por Paul Griftis (1998), designando um período da História da Música, marcado pelo surgimento de uma nova harmonia com Wagner, Liszt e, especialmente, Debussy.

sentido, mesmo que esse discurso não seja desenvolvido a partir de uma premissa *motívica*¹², por exemplo.

Nessa tentativa, compositores no século XX utilizavam técnicas que eram usadas antes no tonalismo para encadear seus complexos sonoros e criarem algum sentido no discurso musical. De acordo com Paulo Zuben (2005), as músicas eram organizadas por meio de processos de “montagem” e do “corte vertical”, que eram “técnicas alternativas à forma contínua de desenvolvimento, predominante na música tonal até o século XIX” (ZUBEN, 2005, p. 26).

Segundo Menezes (2002) os procedimentos utilizados para a composição no século XX, a vertente da prática do atonalismo, não poderia deixar de levar em consideração as características cardinais dos intervalos. Não seria possível omitir a natural polarização e neutralização criada pelos intervalos.

A atonalidade – é assim que nos referimos por convenção à harmonia pós-tonal – resgata a maior imprevisibilidade (típica do modalismo) na conclusão de uma obra, em comparação ao final predeterminado da tonalidade. Não o faz, contudo, negando ou contrariando o fenômeno da polarização, mas sim utilizando-o de maneira mais múltipla e informativa. (MENEZES, 2002, p. 103.)

O que se poderia fazer é resistir à atração dos pólos e negar os potenciais *cardinais* dos intervalos. Fazendo uso do poder que tem o compositor de criador da música, manipular, dessa maneira (e de outras), as combinações sonoras para que o resultado seja contrário ao “naturalmente” (ou tonalmente) esperado. Esse é o caso do a-tonalismo, com a negação do aparecimento de uma tônica hierarquicamente posicionada como a nota mais importante em uma escala. Sua premissa era de que existisse certa equipolência em todas as notas do mesmo discurso musical, porém, não se portam como dominantes de outras e nem tônicas de uma região principal. A música atonal é apenas um exemplo dos variados processos composicionais do pós-tonalismo.

¹² De acordo com Schoenberg (1996) o *motivo* é o gerador da ideia musical de uma melodia ou de um tema.

Santaella (2009) acrescenta que

Enquanto a música tonal tinha todos os tipos e níveis de sua sintaxe centrados nas alturas, a música pós-tonal começou a explorar o potencial sintático que outros parâmetros da música podiam desenvolver em si mesmos, como, por exemplo, as constelações condensadas de parâmetros em Webern, as durações complexas dos ritmos misturados em Stravinski, a intensidade percussiva dos ruídos de Varèse. (SANTAELLA, 2009, p. 115.)

Antes ou paralelamente a esses compositores citados pela autora, Schoenberg foi buscar com o serialismo uma maneira de proporcionar à arte um discurso que não enlevasse o caráter tônico de uma nota em detrimento de outras. Procurou sistematizar um pensamento que buscava a relação entre as notas existentes em uma ou várias linhas melódicas, criando uma combinação de sons independentes e ao mesmo tempo *errantes*¹³. No contexto da música pós-tonal, com o serialismo, a linha discursiva da melodia expandiu-se significativamente. Seus contornos passam a formar picos mais altos e vales mais profundos, devido aos grandes saltos melódicos entre as notas, desenhando uma onda de maiores dimensões, como mostra o exemplo abaixo.

¹³ O termo faz referência ao conceito de harmonia errante de Schoenberg (2004). Diz da possibilidade de uma tonalidade expandida conter “segmentos errantes” (SCHOENBERG, 2004, p.187). Nesse contexto propõe o conceito de acorde errante que transita livremente sobre diferentes regiões da harmonia: “não pertencem exclusivamente a nenhuma tonalidade, senão que, sem alterar sua configuração (nem sequer é necessário a inversão, bastando uma relação imaginária com a fundamental), porém pertence a muitas tonalidades, muitas vezes a quase todas.” (SCHOENBERG, 2001, p. 286). Na passagem acima, apropriando-me do conceito, refiro-me, com certa liberdade, à nota que se transita livremente como errante.

Wie bin ich froh!

Drei Lieder Op.25 No.1

Hildegard Jone

Anton Webern (1935)

The musical score is written for voice in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Langsam' (ca. 60 bpm). The first system includes a 'rit.' (ritardando) section. The second system includes a 'p' (piano) section and a 'rit.' section. The third system includes a 'p' section and a 'rit.' section. The lyrics are: 'Wie bin ich froh! noch ein-mal wird mir al-les grün und leuch-tet so!'.

Fig. 3 – melodia serial dodecafônica de Anton Webern

Já em outras técnicas de composição de música, no século XX, não seriais, a ótica sobre as dimensões do timbre foram igualmente influenciadas por Schoenberg (2001). Compôs a obra *Farben* (timbre) em 1909 como uma primeira experiência com a dimensão tímbrica (ZUBEM, 2005; SCHOENBERG) e propôs em seguida, em 1911, nas duas últimas páginas do livro *Harmonia*, uma transposição da linha discursiva da melodia de alturas para uma linha que privilegiasse o timbre, ou seja, “a valorização da sonoridade tímbrica [klangfarben = a cor do som]” (SCHOENBERG, 2001, p. 578) no lugar da dimensão da altura como material sonoro a ser utilizado na composição.

Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão [...], produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue como uma espécie de lógica equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas. (SCHOENBERG, 2001, p. 578.)

O compositor da melodia de timbres observou, experimentou a possibilidade e sugestionou o olhar do estudioso de composição a enxergar no timbre outras maneiras de ser criada uma linha discursiva que fosse “melódica”. Ele idealizou a estrutura melódica como uma sequência de timbres que, nesse contexto, combinaria os complexos dessa dimensão para produzir um sentido discursivo, semelhante ao das sequências dos sons dentro da melodia das alturas.

Em outras criações de música no século XX, uma combinação – que talvez possa ser considerada melódica – chega a ser montada por agrupamentos sonoros formados por meio de combinações de texturas e de sinais de frequência e outros tipos de sonoridades de alturas não definidas como, por exemplo, na música eletroacústica, que também não segue regras do discurso tonal clássico. De acordo com Wisnik (1989), o *tempo* se torna o objeto nas mutações da música contemporânea.

Na obra do compositor minimalista Steve Reich, o modalismo africano e balinês veio a se configurar como um importante encontro para que a composição ganhasse “certo suingue, maior corpo timbrístico e textura polifônica [...]” (WISNIK, 1989, p. 97):

Depois de pesquisar de várias maneiras processos de exposição gradual de fase e defasagem, Steve Reich encontrou na música africana e balinesa um princípio similar de repetição defasada, reiteração exaustiva de elementos em trânsito entre a co-incidência e a des-coincidência que ele vinha aplicando nas suas composições iniciais. (WISNIK, 1989, p. 97.).

Além disso, a ideia do minimalismo, segundo Ferraz (1998), está fundada no “maior número de efeitos relacionados a um só padrão melódico reiterado incessantemente e contraposto a jogos de defasagem e adição que realçam o seu devir sempre diferenciado” (FERRAZ, 1998, p. 64). A descrição do evento sonoro minimalista desenha uma linha discursiva que está baseada em outra forma de pensamento e que, ao mesmo tempo, mantém uma inteligibilidade nas “frases” peculiar ao próprio minimalismo; porém, tal “linha melódica minimalista” poderia ser considerada semelhante ao pensamento da melodia

tonal, devido à coesão que propõe nas suas combinações sonoras dentro do discurso.

A música chegou até mesmo a atingir a “*indeterminação*”; marcada pelo *acaso*, nas criações do compositor John Cage (1912 - 1992), que introduziu na composição e na pintura ideias extraídas do *I Ching*¹⁴ (TERRA, 2000) e da física relativista de Einstein, Heisenberg (MARTON, 2005), entre outros. Ele usou nessas artes um elemento de acaso sobre o qual não se pode ter controle: “em 1951, ano que descobre o *I Ching*, Cage compõe *Music of Changes* para piano solo”, peça que “assume um papel relevante na poética cageana por ser a primeira peça em que são empregadas operações de acaso baseadas no *I Ching*” (TERRA, 2000, p. 92) e que posteriormente, por meio do contato com Pierre Boulez (1925), que criou na sua música o perfil da *aleatoriedade*.

Enfim, neste breve histórico, foi visto que a linha melódica é uma construção humana, *cultural*, que se modificou ao longo dos séculos, desde os primórdios da música do Ocidente. Ela preserva o seu caráter fundamental dentro de determinadas culturas cujas filosofias se voltam para as ritualísticas espirituais e/ou carnavais próprias. Além disso, suas combinações sonoras variam. De acordo com os povos, estilos e épocas de sua composição, elas são reestruturadas. Tal diversidade afeta a percepção do ouvinte. A escuta hoje em dia está submetida a uma variada gama de propostas e estímulos. Koellreutter aponta pelo menos “quatro maneiras de se relacionar e perceber a música”, que são: “monodimensional (sucessão de sons), bidimensional (simultaneidade), tridimensional (convergência) e a sistática ou multidimensional (integração)” (1987, p. 28). Pode-se notar com isso que o pensamento pós-tonal proporcionou ao homem – ao compositor – uma maneira *pluridimensional* de pensar e criar música.

Nas linhas que se seguem, será feita uma discussão sobre as formas de movimento da melodia no discurso musical e em seguida, como ela,

¹⁴ “É um texto clássico [chinês](http://pt.wikipedia.org/wiki/I_Ching) composto de várias camadas, sobrepostas ao longo do tempo” Fonte da web: http://pt.wikipedia.org/wiki/I_Ching. extraído em janeiro de 2012.

preservando a sua característica de estrutura fundamental, pode ser composta como uma estrutura autônoma e como ela pode se portadora de um gesto. Considerando as suas inúmeras variações, o maestro Sérgio Magnani reconhece a importância essencial dessa estrutura para a linguagem musical: **“a melodia [é] o grande fundamento da música**, quando mais e quando menos valorizada, mas sempre em posição emergente no defluxo da mensagem sonora” (1996, p. 81, grifos meus).

Um pequeno adendo antes de seguir. É importante que fique claro o posicionamento estético sobre a escolha do sistema tonal para a análise dos movimentos melódicos. Tal escolha deve-se ao fato de é na música tonal que encontramos de maneira substancial as descrições técnicas mais detalhadas sobre a construção da melodia, sobretudo por Schoenberg (1996). Foi por meio desse sistema que a melodia passou a ser descrita como estrutura de uma linguagem e definida por sua sintaxe. O seu movimento foi mais bem delineado nas análises de Schoenberg (1996), sob a perspectiva tonal, o que torna possível perceber na tonalidade uma base consistente para o estudo da melodia. Além disso, nos dias atuais a estrutura melódica utilizada nas músicas ainda se enquadra nas características desse elemento que foi estruturado a partir da tonalidade. Mesmo as ressignificações e expansões que já foram feitas no âmbito da música pós-tonal, partiram da estrutura melódica mais básica, a do tonalismo. Dito isso, segue-se o texto.

1.2 Movimento: questões sobre a “ação” do movimento

A questão da funcionalidade traz à tona uma discussão de grande interesse para esta pesquisa, qual seja, o fato de os movimentos sonoros serem feitos hierarquizando determinados sons, dando a um ou outro maior ou menor grau de atratividade sobre as outras notas que fazem parte de um campo harmônico. Nele, o som é incitado a mover-se de um ponto a outro, em direção a outro som, numa trama cuja relação se dá por meio de tensões e repousos,

como se o ideal fosse movimentar-se infinitamente. Entretanto, o discurso é montado tecnicamente para que exista um repouso finalizador do movimento. Pode-se dizer que, sendo assim manipulados, os sons poderiam igualmente ser ordenados de forma a não criarem um discurso direcionado a uma tônica finalizadora do movimento, pois qualquer uma das notas de uma escala diatônica, isoladamente do contexto discursivo da linha melódica, poderia ocupar um lugar de repouso e ao mesmo tempo de tensão, de parar e/ou de seguir em frente estimulando e fazendo iniciar mais movimento.

Para que aconteça o movimento melódico é necessário que haja uma provocação, certa tensão que impulse a nota a seguir em frente. É por meio de uma atribuição dada a uma funcionalidade, a “dominante”, que o movimento é estimulado a acontecer. Essa função se apresenta, na escala diatônica, como aquela nota que incita o movimento em direção a uma tônica, e nessa escala, tal função é, principalmente e primariamente, posicionada no grau V. A atribuição dada a esse grau – que corresponde ao 3º harmônico da série harmônica da tônica – faz com que o movimento intervalar de 5ª abaixo seja considerado uma progressão importante para a função de incitar movimento.

Observando a disposição dos 12 tons no ciclo das 5ª das escalas temperadas, percebe-se que existe uma proposta de movimento, e também de que ele seja “infinito”.

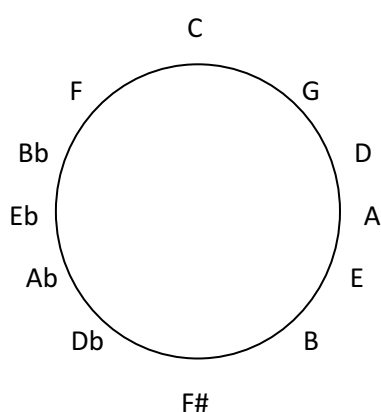


Figura 4 – Ciclo das Quintas

Se começarmos pelo tom de DÓ e seguirmos adiante pelos 12 tons, num sentido anti-horário, para a esquerda – do DÓ ao FÁ, do FÁ ao Bb, e assim sucessivamente – chegaremos de volta ao mesmo DÓ pois, sendo a disposição baseada no temperamento da escala, é possível voltar ao mesmo lugar exatamente. No entanto, poderíamos ainda continuar adiante, repetindo o movimento pelo ciclo várias vezes, pois as notas seguiriam se movimentando em intervalos justos de 5ª descendente até o seu destino que é a nota seguinte e como todos os tons se configuram como dominantes em potencial do tom seguinte, o movimento estará sendo sempre estimulado. Curioso é que o som seguinte será dominante do próximo, mas também será o repouso do anterior, e assim acontece em todos os 12 tons.

Daí, utilizando o termo “tom” num outro sentido, como “nota”¹⁵, pode-se pensar numa relação entre “tons” (notas) do ciclo das quintas, sequenciados melodicamente como as notas (tons) de uma melodia. Em uma nota da melodia, percebe-se que existe nela um potencial – semelhante ao do tom, do ciclo –, intrínseco a ela, de ser repouso e, ao mesmo tempo, provocar tensão. Para se notar isso, é irrelevante o intervalo que se forma antes ou depois dela; pode ser de quinta, de segunda ou qualquer outro. A questão agora é pensar na nota isoladamente. Ao observar essa nota, na condição de fundamental isolada de um contexto discursivo e a sua série harmônica, perceber-se-á que o seu potencial para o repouso e para a tensão, ou seja, para parar e continuar o movimento, estão implícitos na sua constituição física. Dispondo as notas 1º-3º-5º-7º, da série harmônica de uma fundamental, agrupando-as simultaneamente sob as diretrizes tonais de consonância acordal, pode-se configurar um acorde com características de dominante.

¹⁵ “O termo **tom** também pode, no sistema tonal clássico, se referir à nota em relação à qual se constrói uma escala diatônica qualquer e que representa o centro tonal em torno do qual se compõe a tensão e o repouso no qual esse sistema se baseia.” Verbete: “Tom”. Wikipedia. Acesso em janeiro de 2012. URL: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tom>.



Figura 5 – Série Harmônica da fundamental Dó

Essa ocorrência lhe dá um *status* de nota de tensão, o que incitaria o movimento. Ao mesmo tempo, doa-lhe uma característica de repouso. É importante dizer que a “dominância” de uma nota poderia ser exercida através de pelo menos dois fatores: pelo potencial harmônico da nota – como vimos no exemplo acima; e de acordo com o seu grau de *cardinalidade*.¹⁶ No que se refere ao intervalo, o movimento de 5ª descendente se configura como uma das progressões consideradas por Schoenberg (2004) como *fortes*. Melodicamente o movimento provocado pelo intervalo de semitom merece grande destaque junto ao intervalo de quinta descendente. Tais discussões, evidentemente, somente se tornaram possíveis a partir da consideração de que “se a escala é a imitação do som horizontalmente, em sucessão, os acordes são a imitação vertical, simultânea” (SCHOENBERG, 2001, p.67).

Foi falado até aqui sobre notas que possuem características de “ação”¹⁷ no contexto do discurso melódico, ou seja, sobre notas cuja funcionalidade harmônica se destaca nos *pontos de apoio*, onde há transformação harmônica e ocorre o direcionamento da *harmonia melódica*.

¹⁶ “Por *cardinalidade*, Costère entende o *potencial atrativo* de um determinado intervalo” (MENEZES, 2002, p. 104).

¹⁷ O termo “ação” é usado nesse contexto como paralelo feito à funcionalidade harmônica das *notas alvo*. Ernesto Gomes (2010) – já mencionado na introdução deste trabalho – desenvolve a ideia de paralelo entre a direcionalidade na música e a ação teatral, conceitos desenvolvidos por Menezes (2006) e Pavis (2001), respectivamente. Portanto, notas com “características de ação” seriam aquelas notas de pontos específicos da melodia que se destacam no decurso da linha melódica pelo seu potencial de resolução, ou seja, são notas importantes para a harmonia, pois ao fazerem parte de um acorde e serem tocadas no mesmo pulso – ou tempo – dele, reforçam a função vertical desse acorde na horizontalidade da melodia.

1.3 Movimento: questões sobre as inflexões do movimento

Existem outras notas na linha de seqüências sonoras que fazem a ligação entre uma *nota alvo* e outra *nota alvo*. Segundo Almada (2009), tais notas desempenham uma função de transitoriedade, são passagem entre um acorde e outro, ou seja, elas não interferem na harmonia daquele trecho. Já vimos, inclusive, que as *notas alvo* são aquelas que se posicionam estruturalmente junto ao acorde no decurso musical e que tais notas são responsáveis, juntamente com o acorde, por efetuarem a direcionalidade harmônica da linha melódica. Sendo assim, elas são as notas que transformam a “ação” do som em outra “ação” de seguir adiante ou parar o movimento.

Acontece que entre esses pontos de “ação” das *notas alvo*, entre um acorde e outro, ou seja, entre um *ponto de apoio* e outro, existe uma seqüência sonora transitória que serve de ligação e que se resolve – por grau conjunto, segundo Almada (2009) – nas *notas alvo*: a inflexão é, então, essa nota de passagem e de função simplesmente transitória entre um ponto harmônico e outro, como está sendo demonstrado no exemplo abaixo por meio da seqüência das notas que estão circuladas.

EU TE AMO
Chico Buarque e Tom Jobim

The musical score for "EU TE AMO" is presented in two staves. The first staff shows the initial melody with notes circled to highlight inflexions. The second staff continues the melody from measure 6. Chords are indicated above and below the staves: C7M, B7, B^b7M, A7, A^b7M above the first staff; G7, G^b7M, Dm/F below the first staff; and G7 below the second staff.

Fig. 6 – *inflexões*

Mas, se, além disso, acrescentarmos ao termo o sentido que lhe é dado na física e na matemática, a sua função adquire um caráter mais significativo

dentro do movimento da linha melódica. Veremos que a inflexão, ou ponto de inflexão é o “ponto em que uma curva toca a sua tangente”¹⁸.

Nessa concepção de inflexão está subentendida a presença de uma curva e a existência de um limite da linha do movimento; por não ultrapassar esse limite, ela muda. Quando isso ocorre, apresenta uma curvatura e, então, modifica-se para seguir adiante até alcançar a *nota alvo*. São vários os pontos de inflexão que acontecem durante o curso dessa linha, desde o primeiro apoio da *nota alvo*, até o segundo apoio da outra *nota alvo*. Portanto, é devido aos pontos de inflexão que se obtém a forma curvilínea de uma melodia. E foi a respeito dessa forma curva, “de onda”, que escreveu Schoenberg (1996), como já vimos anteriormente. As notas, movendo-se por graus conjuntos, formam a linha melódica. Elas partem de um apoio e seguem distanciando-se dele, porém, ao inflectir-se sobre pontos limites, mudam de direção, aproximando novamente a linha do próximo apoio. Com isso a linha terá o desenho de uma onda, que para Schoenberg (1996), é o desenho ideal da melodia.

Assim acontece com o movimento de uma linha melódica promovido pela funcionalidade da nota alvo com suas características de “ação”. Ele também acontece devido à funcionalidade de certas notas que se configuram como pontos de inflexão. Curioso é que inflexão também se refere ao movimento corporal, quando ele muda, dobra-se e se inclina.

1.4 Movimento: pequena questão sobre a polarização dos sons

Fisicamente, na melodia, as sequências são montadas por meio de uma cadeia de combinações de sons cujas notas musicais movimentam-se uma em direção a outra, *polarizando-se* e *neutralizando-se*,¹⁹ criando movimentos sonoros que,

¹⁸ Fonte da web, <http://www.dicio.com.br/inflexao/>, extraído em janeiro de 2012.

¹⁹ Os termos “polar”, “apolar” e “neutro” foram utilizados por Flo Menezes no livro *Apoteose de Schoenberg*, particularmente no capítulo que se refere à teoria harmônica de Edmond Costère. Segundo o autor, o *fenômeno da polarização acústica* ou *harmônica* apresenta-se como uma condição físico-acústica de atração, neutralização

no seu decurso, promovem o surgimento de outras notas mais e/ou menos atrativas; estas, por sua vez, serão atraídas e atrairão, progredindo em direção a outra, assim produzindo o movimento. Na tonalismo existe uma hierarquização entre as notas durante essa movimentação, propondo o aparecimento de uma tônica em função da “preponderância que determinada(s) frequência(s) requer(em) num determinado contexto musical, chamando nossa atenção auditiva devido a fatores **físicos-musicais** que privilegiam tal nota (ou tais notas)” (MENEZES, 2002, p. 102, grifo meu). O movimento dos sons nessa trama forma-se, portanto, devido à condição harmônica – ou acústica – que as notas possuem de ressoar e/ou “afastar” outras²⁰.

1.5 Movimento: questões sobre o espaço sonoro

Reconhecendo que a música pode ser “interpretada na sua realidade física como arte dos movimentos no espaço sonoro, concreto, e não apenas mental” (MAGNANI, 1996, p. 46), torna-se possível uma apropriação desse

e repulsa que uma nota exerce sobre outra dentro de uma determinada relação *intervalar* de dentro das escalas. Tomando como referência a escala temperada Menezes (2002) expõe uma classificação de intervalos separados pelo grau de polaridade – ou segundo Costère, *cardinalidade* – que se combinam atraindo-se, neutralizando-se ou “repelindo-se”. Os intervalos, no interior de uma oitava e de acordo com o grau, são considerados assim: polares = 8^a, 5^a, 4^a, 2^m, 7^M; neutros = 3^M, 3^m, 6^M, 6^m; apolares = 2^M, 7^m, 4^{um}. Segundo Menezes (2002, p. 104):

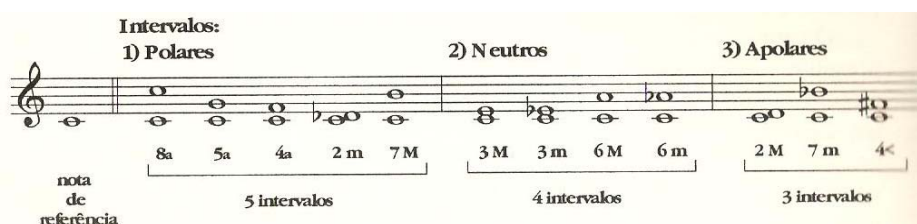


Fig. 7 – Grau de Polaridade dos Intervalos no Interior da Oitava

²⁰ Uma questão interessante, mas que não será discutida aqui, é que, se as notas são combinadas por fenômenos físico-acústicos, então as combinações feitas no modalismo (ocidental) e serialismo poderiam acontecer, mesmo improvisadas, intuitivamente mas “obedecendo” a esse fenômeno das polarizações.

pensamento análogo em campos como a música e a arquitetura, gerando expressões em paralelo nas duas linguagens, referindo-se às suas realidades espaciais. Relacionando termos da arquitetura e da música, Magnani propõe as seguintes correspondências: “arco” com “fraseado”, “abóbadas” com “pontos culminantes”, “fachada” com “materiais temáticos”, “diretrizes” com “texturas contrapontísticas”; “divisões dos espaços internos” com “cadências e limites formais”. Segundo ele, o compositor pode ter um plano, estruturar um projeto que permita a essas nuances estruturar-se de acordo com o planejamento, “apoiando-se em seus devidos pontos de resistência, desenrolando-se em decorações, concentrando-se nas zonas neutras para preparar as novas tensões” (*Idem*). Expõe ainda o autor, referindo-se especificamente à música e apropriando-se de termos da arquitetura, a necessidade “de organizar a volumetria sonora em planos pluridimensionais (agógica, dinâmica, *melos*, condensações e rarefações harmônicas, faixas sonoras)” (MAGNANI, 1996, p. 46).

Apoiados nessa percepção, podemos dimensionar a importância do planejamento e da análise sobre a composição da obra musical. Percebe-se aqui a necessidade de ver (imaginativamente) o movimento da música para se equilibrarem “espaços e volumes, [capazes] de realizar a ‘escala arquitetônica’ exata da obra” a fim de que o compositor tenha à vista todos os movimentos projetados e possa criar (previamente ou durante o processo também), mas por outra perspectiva – a do desenho – novas formas para os acontecimentos sonoros.

“Vendo” (ou seja, considerando e representando a música como uma externalidade), o compositor pode atribuir certos valores paramétricos e estatísticos ao movimento e as nuances de cada movimento, possibilitando um melhor delineamento de seus contornos. É quando podemos perceber os intervalos por meio do seu “aspecto espacial” e, a partir daí, evidenciar a diferença entre um intervalo de sexta e de terça e a implicação disso no desenho do movimento: “Nós dizemos que uma sexta possui um desnível de altura maior do que uma terça” (MAGNANI, 1996, p. 48). O que Magnani (1996) parece propor por meio das suas intuições sobre os possíveis paralelos entre

arquitetura e música é uma organização dos espaços sonoros, ou seja, a “distribuição dos movimentos no espaço sonoro pluridimensional” (MAGNANI, 1996, p. 47).

Cabe aqui um pequeno alerta sobre uma possibilidade de confusão. A pluridimensionalidade destacada pelo autor refere-se às dimensões concomitantes ao som. Tais dimensões servem para a visualização espacial do movimento sonoro; deve-se, portanto, tomar certo cuidado para não criar o equívoco de, ao pensar em ver o espaço, direcionar a atenção para a grafia, uma vez que por ela tem-se a impressão de que a música é percebida. Entretanto, “a beleza gráfica” está “aprisionada a um espaço bidimensional” (MAGNANI, 1996, p. 45) e o movimento dos espaços sonoros só pode ser visto através da pluridimensionalidade da música.

Enfim, neste tópico foram apresentadas quatro maneiras de se perceber e visualizar o movimento da linha melódica: 1) pelas relações criadas entre as ações da funcionalidade das *notas alvo*; 2) pela transitoriedade, mudança e curvatura da linha melódica promovida pelas inflexões; 3) pela possibilidade de combinar os sons em sequências através do fenômeno “físico-acústico-musical”, dentro de qualquer sistêmica de criação, seja ela modal, tonal, ou pós-tonal; 4) pela interpretação dos espaços internos da melodia e distribuição dos seus movimentos no espaço sonoro, num paralelo com a arquitetura.

1.6 A linguagem musical

Foi visto, acima, que o movimento da linha melódica, em conformidade com o tonalismo, segue caminhos delineados por pontos onde se apoia o acorde e, juntamente com ele, a própria linha melódica. Observamos também que existe nessa movimentação uma delimitação das inflexões de uma linha melódica que formam curvaturas, proporcionando o desenho de onda como base para a representação da melodia.

Um acorde (tríade) progride para outro acorde, por meio do encadeamento de suas notas, de acordo com o grau de afinidade existente entre elas. Pelo menor caminho, por graus conjuntos, as notas passam de uma para outra respeitando regras de aproximação estabelecidas dentro das leis do sistema. A movimentação da melodia dentro dessa sistêmica organiza encontros de sequências sonoras em pontos específicos, que servem de apoio para a mudança de uma função para outra. Nesses pontos ocorrem os movimentos de tensão e de repouso. Ao visualizarmos o movimento dessas notas na partitura, notamos que existe um caminho que precisa ser seguido de uma nota para outra, de um apoio ao outro, sem que haja muitos saltos. É necessário seguir o caminho menor, que delinea melhor a linha do encadeamento entre as notas da melodia.

Portanto, mesmo em qualquer estilo de linguagem, é necessário que o compositor esteja ciente de que por meio da linha melódica ele apresentará ao ouvinte uma espécie de identidade musical. É, pois, na melodia que estão embutidas as características que fazem a música ser compreendida como discurso musical. O sentido desse discurso é produzido pela fraseologia da linha melódica e, também, por meio das suas sintaxes que compreendemos os caminhos para o desenvolvimento de tal discurso.

1.7 A sintaxe melódica

Uma maneira de entender a melodia, considerando o estilo ou época de montagem, é por meio de sua sintaxe. E para falar de uma sintaxe melódica, é necessário falar também de uma linguagem musical. Isso poderia ser alvo de discussão e polêmica para alguns estudiosos da música, não sendo interessante para este trabalho que se abram precedentes para tais discussões polemizantes. Outrossim, interessa-nos discutir e compartilhar uma possibilidade a mais de visualizar a linha melódica.

Nesse contexto, recuperaremos elementos da produção de Lucia Santaella no que se refere à sintaxe como eixo para a denominada “Matriz Sonora” (2009) e

a melodia como elemento nessa sintaxe. Santaella afirma que “a melodia, como grupo de notas, umas após as outras para criar uma entidade significativa composta de unidades menores, os motivos e frases, também se constitui com bastante evidência em uma sintaxe” (SANTAELLA, 2009, p.114).

Debruçar-nos sobre esse termo (sintaxe) na tentativa de explicá-lo pode constituir uma ação de grande relevância para o estudo da melodia. É pela sintaxe que são percebidas as formas de combinação dos elementos de uma linguagem e, assim como em outras linguagens, a música também apresenta uma sintaxe. No estudo da melodia, as combinações, que se dão no âmbito – primordialmente – da horizontalidade, quando justapostas, podem ser consideradas similares às sintaxes de outras linguagens, como as da linguagem verbal, que tem a sua composição feita na consecutividade e na combinação sucessiva dos signos, até formular frases. Essas linguagens – música e verbal – estão sempre apoiadas no tempo como base para encadear seus elementos.

Faz-se necessário, para o estudo do movimento melódico, visualizar o processo de sua construção e compreender os mecanismos de sequenciamento dos sons, suas interligações, combinatórias e formação de camadas estruturais maiores. Esse é a função de uma análise sintática da melodia.

Dito isso, torna-se necessário recuperar o termo. De acordo com Marcus,

Em um sentido geral, sintaxe quer dizer o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas. Etimologicamente, a palavra “sintaxe” é formada por *syn*, que significa “junto”, “com”, e *taxis*, significando “arranjo” [entre “eixos”]. Desse modo, a sintaxe pressupõe a existência de elementos (objetos) a serem combinados. Esses elementos, formando frequentemente um alfabeto ou vocabulário, são o resultado de um processo de qualificação que parte do contínuo para uma estrutura discreta²¹. (MARCUS *apud* SANTAELLA, 2009, p. 112.)

²¹ MARCUS, Solomon (1992). Research in syntactics after Morris. *Sings of humanity. L’homme ET ses Sings*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1355 – 1382.

A autora aponta um elemento importante e fundamental para a formação da sintaxe, a unidade mínima. Na linguagem verbal, segundo as correntes estruturalistas ela é representada pelo *signo*. As unidades mínimas são combinadas em sequências, obtendo-se então uma variedade de agrupamentos e níveis sintáticos. Semelhante a esse movimento é o da melodia, a forma como se dá a combinação de seus sons. Vejamos o que diz Santaella (2009) sobre a similaridade entre a linguagem verbal e a musical, referente ao complexo das unidades mínimas.

As analogias entre sintaxe verbal e sintaxe da música foram muito enfatizadas. De fato, para explicitar suas estruturas, a música fez uso de uma terminologia emprestada da gramática da língua. Na música, as notas, como elementos discretos, são, via de regra, consideradas as unidades mínimas. Quando os padrões melódicos e rítmicos formados pela combinação das notas se plasmam numa ideia musical completa, são chamados de motivos ou frases. Frases unidas formam um período de cuja combinação resultam as seções da música até as suas estruturas maiores compondo as formas musicais: cantochão, moteto, madrigal, fuga, sonata, sinfonia, etc. (SANTAELLA, 2009, p. 113–114.)

A melodia musical seria, nessa concepção, comparável a uma sentença verbal que, para fazer algum sentido, precisam que suas palavras componentes sejam recuperadas em ordem consecutiva. Da mesma maneira, na música, para que percebamos uma melodia, é necessário que os sons, sequências e combinações também sejam lembrados consecutivamente, segundo Santaella (2009).

A sintaxe poderia então ser entendida como a maneira pela qual se monta o processo de uma composição melódica. Nela, podem ser visualizados tais procedimentos, proporcionando a análise da sintaxe melódica uma visão detalhada das técnicas de composição e das estruturas montadas a partir das combinatórias. Seria até possível até propor novos caminhos para as combinações sonoras a partir de um olhar demorado e minucioso. Por isso,

compreender a sintaxe da melodia é extremamente importante para o compositor. Assim, ele poderá perceber possibilidades dimensionais alternativas e adquirir condições de manipulá-las.

Em outra instância, não da melodia, mas da música como um todo, podemos considerar que dimensões como timbre ou ritmo possam ser também possuidoras de uma sintaxe específica. Os povos indianos e balineses, citados num tópico acima neste capítulo, com suas músicas percussivas e vocais, polirrítmicas e timbrísticas, possuem uma sintaxe sonora por meio dos timbres e ritmos. Assim também em qualquer cultura, “timbre e ritmo também pressupõem algum tipo de configuração para que possam realizar num todo completo com relativa coerência” (SANTAELLA, 2009, p.114). Ou seja, podem possuir uma estrutura que seja combinatória e faça sentido discursivo. A autora afirma ainda que há similaridades com outras linguagens, o que acentua a possibilidade de se olhar a música por outras dimensões e não somente pela altura e o sequenciamento; quer isso dizer que a música também “trabalha com a sintaxe das simultaneidades, sintaxes harmônicas, texturais, espessas, homologas às sintaxes das linguagens plásticas” (*Idem*).

Numa análise sintática mais detalhada da melodia, o compositor veria a possibilidade de se encadear outras dimensões sonoras, como costuma ocorrer nas montagens das linhas melódicas, transpondo formatos curvilíneos de onda e toda a melodiosidade da sequência de alturas para outros materiais sonoros. Mas seria importante transpor bem, pensando a melodia de alturas como uma espécie de modelo para os outros formatos: pensar em como estruturar a sequência de sons e criar frases com um sentido, como se fossem fonemas formando palavras, e palavras formando frases, e frases formando sentenças, períodos e forma. Nessa dimensão – das alturas – temos a pedagogia dos ensinamentos de Schoenberg (1996), as análises de Santaella (2009), as polarizações intervalares de Menezes (2002), etc., para a construção e análise da linha de movimentos da melodia.

Magnani (1996), que teorizou sobre linguagem musical, descreve uma sintaxe da melodia afirmando que a formação dessa estrutura está calçada “na escolha

[e distribuição] de determinados fonemas e na eliminação de outros” (*Idem*, p. 81). Considerada, portanto, por Santaella (2009), como uma *linguagem linear*, similar à linguagem verbal, seus sons podem ser considerados como fonemas, de acordo com Magnani (1996), os quais se constituem como signos compreensíveis da linguagem musical.

Cabe ressaltar que existem fonemas em qualquer idioma. A escolha do idioma determina a combinatória dos fonemas. Em função do sistema da língua, eles formarão sequências e frases compreensíveis para o cada contexto comunicacional. Na música, os “fonemas” (sons) musicais também são escolhidos e combinados de acordo com a estética da composição. Por exemplo, na música tonal diatônica, suas escalas contêm uma disposição intervalar de sons que se limitam a intervalos mínimos de meio tom. Ao se combinarem esses sons, levar-se-á em consideração essa limitação o reconhecimento da linha melódica que apresenta uma sintaxe em que se combinam semitons e tons.

A natureza fornece toda gama de sons e variações de alturas. O compositor pode-se apropriar de qualquer som produzido no meio natural para criar o seu discurso musical. Entretanto, existe em cada cultura uma marca, uma escolha por estilos peculiares que proporcionam às pessoas daquele lugar uma identificação com ele. Por causa disso, a variedade de estilos e formas de composição de linhas melódicas é muito grande. Em cada cultura, motivados por questões que são peculiares à sua tradição de origem, um ser humano cria as suas linhas de movimento melódicos.

Isso nos remete à questão das variadas maneiras de se combinarem os sons numa sequência comparável à da melodia. Uma linha de movimentos melódicos pode ser apresentada por notas, acordes ou até mesmo timbres percussivos, como é o caso das obras para percussão no século XX. Disso, o realmente imprescindível é que as combinações feitas por sequências de qualquer estrutura dimensional do som produzam uma resultante que faça algum sentido discursivo ligado ao contexto idiomático da obra.

Santaella (2009) afirmou que a música tem, além da sintaxe linear, uma sintaxe da simultaneidade (harmonia) e “uma sintaxe diagramática, homóloga à da poesia” (p. 115). Isso sugere, segundo ela, “compósitos sintáticos lineares e não-lineares, sequenciais e não sequenciais, multidirecionais, polidimensionais” (*idem*) e que o “crescimento da complexidade sintática, em todos os níveis, foi uma das marcas fundamentais da música pós tonal” (*Idem*).

Seria possível, portanto, falar de alturas na linha melódica e imediatamente pensar na dimensão do timbre e outros parâmetros. Poderia acarretar sucesso o uso dos procedimentos combinatórios para uma linha melódica demonstrados por Schoenberg (1996), no tópico *O desenho diatônico da melodia*, exposto neste capítulo, e por Santaella (2009), pouco acima, já neste tópico, para sequenciar timbres, dimensão sugerida pelo próprio Schoenberg (2001) na elaboração de novas combinatórias musicais.

1.8 O gesto melódico

1.8.1 Melopéia, discurso e pensamento

Por meio da visão ampla sobre o movimento da melodia, Schoenberg (2001) propôs uma nova forma de invenção dessa estrutura, que ele mesmo definiu como sendo “sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento” (SCHOENBERG, 2001, p. 578). Desenvolveu, utilizando o “pensamento” melodioso, a ideia e a maneira de elaborar um discurso inteligível sobre o formato uma linha de sequências sonoras que, em vez de ordenar e combinar alturas determinadas por uma escala, fosse montada por meio das combinações de timbres. A melodia poderia ser percebida nessa condição através das suas sintaxes *linear* e *simultânea* e proporcionar ao mesmo tempo uma visualização da *klangfarbenmelodien* (melodia de timbres). A visão ampla sobre a semelhança da melodia com o pensamento é uma boa descrição do caráter da melodia. Torna-se possível com ela aproximar a melodiosidade, a ordenação e o sentido frásico da melodia aos contornos de

um “pensamento”, devido ao fato de que as duas estruturas são capazes de criar imagens e estimular a percepção. A linguagem verbal é a forma literal da expressão do pensamento, por meio das regras que regem a construção de suas frases e sua semântica. E tanto uma quanto a outra manifestam semelhantemente sintaxes *lineares*. Pode-se defender com Schoenberg (2001) que a linha melódica se demonstra por meio de sintaxes, que existe um sentido dentro de um discurso revelando intenções e que ele – o discurso musical – é capaz de produzir um efeito sobre a percepção do ouvinte, assim como um pensamento que é revelado por meio do discurso verbal. Dessa forma, a melodia se assemelharia a um pensamento.

A melodia, desde os primórdios da música ocidental, na Grécia, sempre esteve e alguma maneira vinculada a um texto. Mesmo com o apogeu da música instrumental, no século XVI, o canto coral teve seu destaque no canto litúrgico e uma vinculação a textos verbais. Nos dias atuais, a canção se destaca como uma manifestação importante e, para algumas culturas – como a brasileira, por exemplo –, ela é fundamental. A proximidade da linha melódica com o texto ressalta a influência que a melodia pode exercer sobre um discurso literário, produzindo sensações psicológicas emocionais expressas através das combinações sonoras. Os gregos utilizavam a *melopéia* – termo criado por Aristóteles (LEANDRO, 2011) – como um recurso para dar as suas poesias um caráter melodioso, uma musicalidade, criando contornos cantinelantes a partir dos sons das próprias palavras.

Marlene Fortuna (2000) refere como Ezra Pound, poeta e teórico da Literatura, utilizou o conceito de “meloquia” de forma estrita em relação ao conceito da antiguidade clássica. Segundo a autora, “o teórico referencia este conceito como o ato de reproduzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala” (FORTUNA, 2000, p. 156), ressaltando-se a possibilidade de se fazer uma correspondência pertinente com o “trabalho interpretativo do ator”²² (*Idem*).

²² Sobre esse assunto, faremos uma breve discussão, pouco mais aprofundada, no capítulo 3 deste trabalho.

É realmente estimulante notar como a linha discursiva de uma melodia musical pode ser correspondente à ideia de pensamento verbal. Nas próprias palavras já estão encerradas sonoridades – signos elementares da música. Esses mesmos sons, combinados, podem produzir música, estimulando o surgimento de algum sentido emocional, fato que aproxima muito a linha melódica de um “pensamento verbal” – ou de ser “verbalizável”.

Schoenberg (2001) reforça a conexão entre a melodia e o texto dizendo que

É difícil que uma melodia possa apresentar elementos não-melódicos, pois o que é melodioso está intimamente relacionado àquilo que pode ser cantado. A natureza e o caráter do instrumento musical mais antigo – a voz – determina aquilo que pode ser entoado. O *cantabile* da música instrumental se desenvolveu como uma adaptação livre do modelo vocal. (SCHOENBERG, 1996, p. 125.)

A relação entre a melodia e a palavra é íntima. O pensamento melódico e o pensamento literário estão paralelamente relacionados e correlacionados pelo canto e pela poesia.

De acordo com Stravinski (1996), a melodia “implica a entonação do *melos*, o que significa um fragmento, parte de uma frase” (STRAVINSKI, 1996, p. 43) Ele se refere, assim como Schoenberg (1996), Magnani (1996) e Santaella (2009), a algo que é montado a partir da intenção de exprimir alguma ideia, ou ideias que se conjugam em frases e criam sentido inteligível a partir das progressões de sons ordenados pelas conexões de suas sequências, fazendo surgir como resultado a linha discursiva, a linha melódica, ou algo semelhante ao pensamento. Por essa concepção, a melodia adquiriria o mérito de ser considerada uma estrutura fundamental, pois o pensamento é um processo fundamental no ser humano, amplamente favorecido pelo recurso às estruturas. E, por causa dessa condição, de ser imprescindível à música, é que foi dada a ela (a melodia), aqui neste trabalho, a concessão de ser considerada **autônoma**.

É necessário esclarecer a relação simbólica do termo “autonomia” com a ideia de “estrutura musical”, uma vez que a aplicação literal da palavra “autonomia” refere-se à “qualidade ou estado de autônomo” e este, por seu turno, diz daquele “que **se** governa por leis próprias” (MORA²³, 2000, p. 234). Isso quer dizer que o termo se aplica a uma condição humana de estado independente. Entretanto, podemos também referir a utilização do termo em situações que não são refletidas exatamente um estado de independência do ser humano.

Como exemplo, Beth Brait (2005), ao falar da “polifonia” como o conceito-chave do romance de Dostoiévski, afirma que

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como o regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que elas **se manifestem com autonomia** e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. (BRAIT, 2005, p. 194, grifos meus.)

A autora refere-se a pontos e conceitos fundamentais do romance dostoiévskiano, tais como “polifonia” e “dialogismo”; estes, por hora, não serão discutidos. Interessante é a outorga de uma condição literalmente humana a uma estrutura literária do romance, que é a personagem. O estudo não aponta a capacidade de se transformar em um ser humano, mas de poder criar sentidos diversos por meio da liberdade que o autor dispõe para a sua expressão. Essa capacidade revela nas personagens um caráter de plenivalência e de autonomia. As personagens do romance são, portanto, “sujeitos de seu próprio discurso” (*Idem*, p. 195). De acordo com a autora, é possível visualizar dentro do romance de Dostoiévski a individualidade da voz de uma personagem: ele não mostra a consciência do autor, tem “forte grau de autonomia e vida própria” (*Idem*), além de interagir com a consciência do leitor.

²³ FERRATER MORA, José et. al. “Autonomia”. In: Dicionário de filosofia: tomo I. São Paulo: Loyola, 2000. Acesso em janeiro de 2012. URL: http://books.google.com.br/books?id=Tm38cSpH1vAC&printsec=frontcover&dq=intitle:dicion%C3%A1rio+intitle:Filosofia&hl=pt-BR&sa=X&ei=JXMqT-hkxleFB9y_oN8K&ved=0CD4Q6AEwAA#v=onepage&q=autonomia&f=false

O que se pode ver a partir dessa autonomia de criação do próprio sentido discursivo é o “gesto” – conceito que trataremos no capítulo seguinte – presente no movimento das personagens. E se é sabido que a sintaxe linear da melodia é uma apropriação semelhante da sintaxe linear da linguagem verbal, pode-se admitir que a linha melódica traga por meio das suas combinações, na meliosidade da sua forma, no arco das suas linhas frásicas, a condição de ser criada com esse mesmo “grau de autonomia” das personagens do romance e que tal plenivalência e independência proporcionem à melodia o efeito de uma personagem cujo pensamento carrega um *gesto melódico*.

Pensar em traçar um paralelo do movimento corporal com o movimento da melodia começa então se apresentar como uma realização possível pelas correspondências feitas acima entre melodia e pensamento. Tal paralelo será feito no Capítulo 3 deste trabalho. Antes, porém, faz-se necessário elucubrar sobre a linguagem corporal e seus movimentos. É o que será feito, a seguir.

2. A LINHA DO MOVIMENTO CORPORAL

O movimento, de uma maneira geral nos homens, apresenta-se como uma condição que o corpo possui para se deslocar no espaço, criando e estruturando signos e ações para a subsistência e para a satisfação do prazer. Ivaldo Bertazzo (1998) diz que “além de constituir elemento fundamental para definir a sua estrutura corporal, o movimento [no ser humano] também determinou a constituição de sua psique” (p. 31). Neste capítulo, o foco do estudo será dado ao corpo em movimento; por esse motivo, faz-se necessário atentar para a coordenação da máquina motora e sua correlação com os impulsos para a ação (a “necessidade”, o desejo” e a “vontade”), ou seja, com a capacidade fisiológica e psíquica e suas combinações, com os fatores da existência e da realização do movimento no ser humano.

Por essa ótica, é fundamental compreender o corpo como uma estrutura que se movimenta e, estimulado por motivações dos impulsos, das *pulsões*, realiza também voluntariamente seus movimentos. De acordo com Bertazzo (1998), o homem guia-se “na maior parte do tempo pelo seu ‘piloto automático’” (p. 19), mas apesar disso o movimento corporal humano distingue-se do dos animais pelos “climas emocionais” (*id. Ibid.*) que estão por trás da sua realização e também atinge uma complexidade específica por intermédio das experiências coletivas e dos processos de desenvolvimento e acumulação da identidade que o ser humano alcança ao longo do tempo, exatamente o que faz do corpo uma estrutura consciente. Daí podermos “considerar que o movimento corporal resulta da relação do homem com o mundo” (TAVARES, 2003, p. 64), e inferir que a condição de se relacionar sugere a adoção de uma postura corporal adequada aos sistemas culturais vividos, com movimentações adequadas aos diversos paradigmas construídos em cada ambiente social.

No decurso da história o corpo procura adotar posturas adequadas aos costumes e à escolha social e individual de seus movimentos. Tomando a Grécia como ponto de partida, poderemos observar como a figura do cidadão manifesta as características do equilíbrio social na formação de um corpo preparado por meio da ginástica (VERNANT, 1994). Paralelamente, e em

sincronia com a prática esportiva se encontra o ensino da música, empregado, sobretudo, para o “preparo da alma”. O homem formado dessa maneira se torna um indivíduo digno da cidadania.

A Grécia torna-se, desse modo, um exemplo de equilíbrio na formação da complexidade do indivíduo (corpo e alma) por suas práticas esportivas e militares de treinamento intenso em busca do embelezamento e da saúde. Em contrapartida, e contrariamente ao pensamento grego, na Idade Média o “corpo exemplar” visto como fechado, retraído e introvertido, sem preparo físico e fadado ao esquecimento para dar lugar ao ascetismo (VERNANT, 1994). Tomando como referência essas duas tradições ocidentais, como podemos hoje tecer considerações sobre a visão do corpo por meio de campos como a Antropologia? O corpo no teatro, as “técnicas do movimento” propostas por Jacques Lecoq, Rudolf Laban e o conceito de gesto nos servirão de roteiro e encerrarão este capítulo discutindo as possibilidades de movimentação do corpo na arte.

2.1 Breve histórico do corpo e seus movimentos

2.1.1 Grécia

Movimentar-se é uma habilidade cujo aprimoramento somente pode ser alcançado por meio da prática constante, do treinamento. O reconhecimento de que o movimento é um elemento significativo para a sistematização das habilidades do corpo já é uma certeza há tempos, desde a Grécia, tanto entre os atenienses quanto em outras Cidades-Estados. Os treinamentos corporais voltados para o desenvolvimento do cidadão grego foram desenvolvidos com objetivos de delineamento do corpo do homem e para a boa formação social e moral. Entre os helenos, a prática esportiva da sociedade *políades* “se constituía pela aceitação do outro” e pelas “relações de construção e desconstrução de alteridades e identidades” (LESSA, 2003, p. 50).

A *Paideia* ateniense era constituída por quatro áreas: “gramática – *grámmata* –, ginástica – *gymnastikèn* –, música – *mousikèn* – e desenho – *graphikèn*” (LESSA, 2003, p. 51). O treinamento do homem grego nessas áreas constituía o percurso para a boa formação do corpo, da alma e do belo, que segundo Platão, seriam moldados pela “cidadania”. De acordo com Lessa (2007), a música e a ginástica apareciam quase sempre associadas ao desenvolvimento da cidadania, eram tidas como “ingredientes reconhecidos pela *pólis* para a formação do cidadão como modelo de homem” (CAMBIANO²⁴ *apud* LESSA, 2003, p. 51). A música servia para a saúde da alma e a ginástica, segundo Platão, para o corpo.

De acordo com Alberto R. Dallo, “a ginástica é um sistema de formas específicas de movimentos e de suas respectivas técnicas de execução, destinadas ao desenvolvimento físico que envolve as *formas e as funções corporais* e as *ações motoras*” (2007, p. 25). Por essa definição, entende-se que podem ser encontrados, codificados, sistemas elaborados de técnicas de execução para certos movimentos, que servem para o desenvolvimento do físico do homem. A ginástica, para os atenienses, servia com o objetivo de aprimorar o corpo, sua estética e saúde, e a música, que servia para a alma, não deveria atrapalhar o desempenho do corpo nas atividades da ginástica, pois o excesso de prática nessa área poderia estimular no indivíduo “características femininas como a covardia, a não-virilidade, etc.” (LESSA, 2003, p. 51). A educação dos jovens atenienses se ocupava em tornar o corpo dos jovens viril; era mais esportiva que intelectual. A prática da ginástica, não servia apenas para competição, mas também para proporcionar uma boa forma corporal. Para tanto, era necessária a dedicação intensa dos jovens ao treinamento das habilidades do corpo. Realizavam-se eventos abertos para exibição desses corpos bem treinados que se realizavam nos ginásios, para um público de “adultos e bem-nascidos” (LESSA, 2003, p. 52), frequentadores dos ginásios.

²⁴ CAMBIANO, G. “Tornar-se Homem”. In: VERNANT, J. P. (dir.). *O Homem Grego*. Lisboa: Presença, 1994.

Existe algo de interessante a observar, sobre a utilização do ginásio para as práticas esportivas na Grécia antiga. Para os helenos, esse espaço servia como lugar de realização de palestras, ginásticas, competições esportivas e até mesmo para os encontros sociais e a constituição de relações de amizade. Ali, os jovens praticavam ginástica treinando nus e assim, mostravam-se, desnudos sendo avaliados pelos outros como civilizados ou não. Curiosamente “o termo ginásio deriva do grego *gymnoi*, que significa *totalmente* desnudo” (SENNETT *apud* LESSA, 2003, p. 53) o que pode conotar a exposição total a que os helenos se submetiam habitualmente.

As demonstrações eram realizadas por meio de um verdadeiro ritual de exibição, realizadas com os jovens que executavam seus movimentos corporais, acompanhados por música. Esse fato revela mais uma vez a conexão entre as duas áreas já relacionadas anteriormente na *Paideia* helênica, a ginástica (no corpo) e a música (na alma). A partir desses relatos da sociedade grega, gostaria de apontar um dado interessante sobre a relação música e corpo: a música, com seu movimento sonoro realizado por meio do ritmo, pode representar de alguma maneira uma linha como se fosse a de um movimento corporal.

Desse modo, ela seria capaz de estimular o corpo a mover-se “sobre ela”, somente por escutá-la. E este corpo, movimentando-se através de uma rítmica própria, espelha o movimento da música, ou por escolha, contrasta-se a ele. É imprescindível reforçar o pensamento a respeito da constituição do movimento, exposto na introdução deste capítulo, cuja concepção excede a qualquer exclusivismo biológico. Os movimentos são gerados na síntese do corpo biológico com a cultura que o circunda e o influencia. O corpo é produzido nesse meio e se movimenta de acordo com ele. O homem heleno demonstrava isso na *Paideia*.

Vimos, assim, a maneira como os gregos pensavam a respeito do movimento e como este deveria ser “adotado” pela sociedade. Para os atenienses, a música precisava estar associada à ginástica, para o preparo de suas almas e corpos, e o equilíbrio entre essas estruturas contribuiria para a formação do cidadão.

“Era através da música e da dança, das competições esportivas, dos rituais cívicos, dos combates, das trocas simbólicas, dos mitos, da arte e etc., que os gregos antigos – e, por que não, nós mesmos – davam aos corpos um *existir humano*” (LESSA, 2003, p. 53).

2.1.2 Corpo na idade média

As atividades corporais que se prestavam ao desenvolvimento de técnicas para o aprimoramento do movimento e para exibição do corpo foram proibidas e extirpadas das práticas populares na Idade Média. Práticas como o esporte e o teatro, vindos da Grécia *via* Roma, foram reprimidas e quase²⁵ desapareceram nesse período:

Mulher diabolizada; sexualidade controlada; trabalho manual depreciado; homossexualidade no princípio condenada, depois tolerada e enfim banida; risos e gesticulação reprovados; máscaras, maquiagem e trajes condenados; luxúria e gula associados... O corpo é considerado [na Idade Média] a prisão e o veneno da alma. (LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 37.)

Existia um paradoxo no que se refere aos usos do corpo na Idade Média. Por um lado a sexualidade, reprovada como um ato sujo e repugnante; o próprio corpo, que porta desejos e movimenta-se estimulado por eles, foi considerado uma abominação. Por outro lado a veneração ao corpo imaculado de Cristo e a representação de sua pureza e santidade por meio do sacrifício na cruz. “À primeira vista, portanto, o culto do corpo da antiguidade cede lugar, na Idade Média, a uma derrocada do corpo [individual] na vida social” (LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 37).

²⁵ Tanto o conceito de “jogo” quanto o de “esporte” encontram lugar na Idade Média; o que se encontra “disperso” e “diluído” é o referencial da cultura clássica, que só voltará a se reafirmar a partir do Renascimento.

Esse fato é importante, pois, se voltarmos a pensar na forma de valorização do corpo no período helênico, lembraremos que no período da *Paideia* grega o movimento corporal era estudado e aprimorado com o intuito de ser capaz de competir, de ser forte, belo e saudável; mas na Idade Média, movimentar-se esportiva e artisticamente segundo as convenções da tradição greco-romana deixou de ser fundamental e importante para propiciar saúde e proporcionar o seu embelezamento, passou a ser desnecessário e um ato pecaminoso, portanto, proibido. O corpo foi “atrofiado” no seio do cristianismo instituído da Idade Média, tornou-se a representação mais enfática do fruto do pecado.

Nos séculos XI e XII, com a reforma monástica, acentuou-se a repressão sobre os desejos e os prazeres do corpo. Esse ato teve como consequência a proibição das gesticulações (movimentação) consideradas excessivas aos olhos da igreja. O rigor no tratamento do corpo fez surgir “a palavra de ordem *discretio*, ou seja, moderação” (LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 37). Vê-se o corpo, nesse período, movimentando-se – figuradamente – para o seu interior, introvertendo-se, tornando o diâmetro do seu espaço expressivo menor devido às proibições da sexualidade, dos esportes, das gesticulações consideradas excessivas, negando a si mesmo, tornando-se suscetível a flagelos, a estigmas, ao controle do apetite e da quantidade de comida a ser ingerida, do desejo sexual²⁶. Os fluidos corporais, espermas, sangue, tornaram-se repugnantes para o cristianismo instituído. O riso também foi proibido e considerado um gesto impuro. A gargalhada não era permitida até próximo ao século XII, quando se passa a permitir o sorriso como um gesto próprio do riso de satisfação e felicidade, em contraste com o riso de escárnio, que continuaria a ser proibido.

O corpo fora dividido entre alto e baixo, cabeça e ventre, demonstrando a existência de uma visão espacial sobre ele; tal visão, curiosamente, foi

²⁶ É importante, porém, considerar que a recepção das “posturas corporais” implicadas no condicionamento do corpo e da alma medievais ocorre de formas diferentes nos diversos estratos sociais e nas diversas formas de relacionamento com o sistema de crença cristão. O isolamento, o jejum, o silêncio, a introspecção, enfim, serviam também como uma instrumentalização do corpo para alcançar a capacidade de acesso, “movimento” e influência no mundo espiritual, *metafísico*.

responsável pela proibição do riso. Le Goff e Truong descrevem a divisão do corpo da seguinte maneira:

O corpo é separado entre as partes nobres (a cabeça e o coração) e ignóbeis (o ventre, as mãos, o sexo). Ele dispõe de filtros que podem servir para distinguir o bem do mal: olhos, orelhas e boca. A cabeça está do lado do espírito; o ventre, do lado da carne. Ora, o riso vem do ventre, isto é, de uma parte má do corpo. (2011, p. 76.)

O ato de rir, segundo os autores, foi proibido na Idade Média por “conduzir às ações ‘baixas’” (LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 76). Além da vigília sobre o espaço, imposto pelo controle dos gestos, a Idade Média, “por meio dos calendários de proibições [na quaresma, nas tēmporas²⁷, nas vigílias], impõe um policiamento do tempo” (LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 38). Isso mostra como a dominação da igreja sobre o corpo foi eficiente: manipulando as instâncias do movimento – o tempo e o espaço –, o cristianismo o aprisionou nos âmbitos mais restritos de sua realização. Trancado dessa forma, o corpo não poderia se expandir e aparecer, nem de se expressar socialmente, nem tampouco em meio à arte. “O domínio do corpo é acompanhado do domínio do tempo, que, como o espaço, é uma categoria fundamental da sociedade hierarquizada da Idade Média” (LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 58).

Mesmo com a busca incessante por uma santificação através da repressão e abominação dos movimentos do corpo, a Idade Média demonstrou paradoxos e, por vezes, contradições sobre as formas religiosas de ordenação social. As oposições são claramente vistas nas representações do corpo da Idade Média. Como exemplo, vê-se por um lado o homem gordo, associado à gula, que por sua vez estava cada vez mais relacionada à luxúria; por outro lado o homem magro, associado à renúncia dos próprios desejos da carne: “A abstinência e o jejum dão o ritmo, portanto, do ‘homem medieval’” (LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 58). A poligamia, proibida para o povo, era exercida e até permitida em meio à aristocracia, uma demonstração de que a lei não “servia” para todos.

²⁷ “Liturgia antiga: três dias de jejum e abstinência no início de cada estação do ano.” (LE GOFF; TRUONG, 2011, p. 38)

O corpo fora abominado, considerado impuro, tido como “recipiente” onde os prazeres da carne manifestam-se, lugar de pecado e desejos libidinosos, mas ao mesmo tempo ele servia, na Idade Média, como a habitação do Espírito Santo, onde Deus deveria fazer sua morada. “Não sabeis que sois santuário de Deus, e que o Espírito de Deus habita em vós?” (I Cor. 3: 16-17)²⁸. Considerado impuro e sinal de abominação, o sangue, paradoxalmente, representava a pureza sacrificial do Cristo, que derramou o seu sangue numa morte de cruz para expiação dos pecados da humanidade.

Vale a pena atentar para um fato. Notando os períodos em que as repressões ao corpo tornaram-se ainda mais acentuadas por meio do cristianismo instituído e das reformas nas leis de conduta e, paralelamente, percebendo a “evolução” da música monódica em direção ao complexo das simultaneidades das vozes, pode ser visualizada mais uma vez uma contradição, ou até mesmo um paradoxo. Nos mesmos séculos em que se reprime o corpo e se estimula a sua introversão, contenção e fechamento – chegando, em determinados momentos, ao ponto de ser proibida a fala e seu direcionamento ao outro por meio do silêncio obrigatório –, a música é incitada a se movimentar mais em seus próprios limites, criando outros caminhos para seus movimentos, desenvolvendo articulações contrapostas entre as vozes que antes percorriam a linha melódica em paralelo e daí, iniciando-se a era de maior movimentação e liberdade das melodias, a polifonia.

De alguma forma – talvez se possa pensar assim – a música serviu de certo modo como “contrapeso” ao movimento de introversão do corpo humano, por representar uma liberdade que esse mesmo sujeito “medievalizado” buscava por meio dos movimentos melódicos nessa era. O paradoxo encontra-se no fato de que o corpo que é contido pelo pensamento ascético ao mesmo tempo se expande para recriar e executar uma nova música liberta da monodia, do uníssono e do paralelismo entre as vozes.

Esse breve histórico sobre as concepções modelares do corpo nas tradições helênica e medieval pode trazer à tona uma questão interessante sobre o

²⁸ Edição revista e atualizada no Brasil.

movimento corporal, uma questão que pode ser observada através da maneira de pensar e modelar suas posturas socialmente. Tal questão se encontra evidenciada no fato, já referido, de que um corpo pode por um lado ser viril, belo e equilibrado por meio da prática de exercícios de ginástica e em conexão com o espiritual pela música, alimentando a alma; e, por outro lado, como esse mesmo corpo pode ficar doente, desequilibrado, tornar-se contraditório e sem perspectiva, movimentando-se em direção ao próprio interior, quando é reprimido, repudiado, abominado e aprisionado.

Para além das “curiosidades” sobre o equilíbrio, saúde corporal e a espiritualidade do cidadão helênico e sobre os paradoxos da Idade Média, pretendemos reconhecer evidências de que o desenvolvimento e a elaboração de um corpo estão intimamente ligados ao desenvolvimento social, às construções da moral e da política e aos pensamentos filosóficos sobre espiritualidade e humanidade. Tais direcionamentos contribuem para o redimensionamento do corpo e seus movimentos na busca de uma expressividade cultural e/ou artística. De acordo com Rodrigues (1975 *apud* LESSA, 2003), “a experiência do corpo é sempre modificada pela experiência da cultura” e “no corpo está simbolicamente **impressa** a estrutura social; e a atividade corporal [...] não faz mais do que torná-la **expressa**” (RODRIGUES, grifos do autor, *apud* LESSA, 2003, p. 49).

Como “objeto de arte” nas artes cênicas – que podem englobar a *performance* musical, mais precisamente o corpo *teatralizado*²⁹ –, o corpo ganhará expressão sob influência do meio externo. O corpo, em movimento, é também uma estrutura influenciada, inseminada e modificada pela estrutura da sociedade: “Neste sentido concordamos com o antropólogo José Carlos Rodrigues que o corpo porta em si a marca da vida social, ele é sempre uma representação da sociedade...” (LESSA, 2003, p. 49).

²⁹ Será esclarecido melhor o conceito de teatralidade no tópico “Corpo e Teatro”, ainda neste capítulo.

2.2 O Corpo na Antropologia

A visão, já apontada acima, de que o corpo é formado por sistemas biológicos e também sob a influência dos fatores sociais não é muito antiga na história da Antropologia. De acordo com Rodrigues (2003), apenas nas últimas três ou quatro décadas é que se consolida uma visão mais sistêmica e orgânica a respeito desse campo³⁰. Antes, o corpo era estudado sobretudo a partir da correspondência entre os sistemas biológicos, fortemente influenciada pelas teorias darwinianas. Darwin compreendia e reconhecia a influência de fatores externos na formação do corpo, mas “esses fatores ambientais foram identificados mais como as circunstâncias físicas da existência (temperatura, umidade, altitude, disponibilidade de alimentos, etc.) do que como o envolvimento coletivo que preside a coexistência dos organismos” (RODRIGUES, 2003, p. 72). Tal visão, segundo o autor, apesar de atualmente ser considerada arcaica, afetou a antropologia do corpo e contribuiu para ressaltar os aspectos comportamentais dos seres vivos em geral: “Sobretudo, este tipo de antropologia [tradicional] praticamente desprezou as dimensões aprendidas e culturais da corporeidade [...]” (*Idem*).

Por meio da antropologia do corpo, pode ser observada a influência sociocultural na formação do corpo como um todo e, ao mesmo tempo, a manifestação de sua estrutura física e de seu comportamento mecânico, características que são biológicas. Como resultado dessa percepção, é importante que se visualize o corpo como uma estrutura em movimento que é constituída em função dos estímulos provenientes dos exercícios físicos e da relação com o outro. Assim ele se molda, por meio do treinamento, da convivência social e, em contrapartida, influencia esses outros corpos com os quais interage.

Pesquisadores tais como Émile Durkheim (1858 – 1917) e Marcel Mauss (1872 -1950), através de estudos realizados por volta do final do século XIX e na

³⁰ A julgar pela data de publicação do livro, hoje, atualizando, diríamos: “nas últimas quatro ou cinco décadas”.

primeira metade do século XX, “começavam a descobrir que o corpo humano era muito mais que um dado biológico”. Tais autores puseram em “evidência diferenças gigantescas entre o humano e o corpo simplesmente animal” (RODRIGUES, 2003, p. 74). Franz Boas (1858 – 1942) foi um dos pioneiros no estudo da influência cultural na formação do corpo físico. De acordo com Rodrigues (2003), em um de seus trabalhos³¹, Boas (1974, *apud* RODRIGUES 2003), pesquisou sobre o formato do crânio nos descendentes de imigrantes nos EUA. Percebeu que apresentavam certas diferenças se comparado aos dos seus antepassados europeus.

Entre outras pesquisas igualmente interessantes sobre as transformações do corpo em contextos socioculturais, está a do pesquisador Robert Hertz (1980). Por meio de uma publicação intitulada *A preeminência da Mão Direita*, de 1909, sem pretender, inicialmente, que fosse uma investigação sobre o corpo, acabou por reunir um material etnográfico abundante como arcabouço para seu texto. O objetivo inicial “era fazer um paralelo e constituir um estudo sobre a polaridade religiosa entre o sagrado e o profano” (RODRIGUES, 2003, p. 76). Entretanto, ao mesmo tempo, sua pesquisa se transformou num curioso e importante documento sobre a influência social no movimento do corpo destro. Rodrigues (2003) comentando o resultado dessa investigação, diz que

Hertz chamou a atenção [para o fato de] que a preferência pela mão direita não se limita a ser uma tendência natural. [...] pode-se constatar, então, que em nenhum lugar a dexteridade é aceita como uma necessidade natural apenas: representa também um ideal o qual todos devem se conformar, uma meta moral que a sociedade nos força a respeitar. (RODRIGUES, 2003, p. 77.)

De acordo com o autor, nem precisaríamos nos apoiar nas reflexões de Hertz (1909) sobre o domínio do religioso para perceber que o mutismo da mão esquerda está impregnado nas práticas sociais minuciosas da atualidade. Abridores de lata, cadernos com espiral, carteiras escolares, maçaneta de

³¹ BOAS, Franz. “*Changes in Bodily form of Descendants of Immigrants*”. In: MONTAGU A. (Org.). *Frontiers of Anthropology*. New York: D. P. Putnam’s Sons, 1974.

porta, tesouras, saca-rolhas, instrumentos musicais e mais uma série de outros objetos portam evidências de terem sido criados para o uso do corpo destre.

A pesquisa de Robert Hertz reforça, mais uma vez, a influência do meio externo cultural nas movimentações corporais do indivíduo. E, mais além, os estudos antropológicos não apenas se detiveram sobre as modelagens físicas influenciadas pelo contexto social, mas também se dispuseram a refletir sobre questões complexas que envolvem a espontaneidade e a veracidade dos sentimentos humanos individuais. Os choros e outras ações de um velório, segundo Rodrigues (2003), “não são fenômenos exclusivamente psicológicos e fisiológicos” (p. 81), mas são também reflexos sociais “marcados eminentemente pelo signo da não-espontaneidade” (MAUSS³² *apud* RODRIGUES, 2003, p. 81). Observando a emoção das carpideiras, que choravam nos velórios como atrizes remuneradas para acentuar a tristeza nesse ambiente, notar-se-á que, contaminadas pela excitação excessiva do ambiente, pela tristeza artificializada, “passam a verter lágrimas efetivamente tristes, sentindo as emoções que foram pagas para fingir – lágrimas que expressam e suscitam tristezas ‘verdadeiras’” (RODRIGUES, 2003, p. 82).

Como fenômeno cultural, o corpo é assim estudado hoje, a partir de um considerável referencial antropológico, histórico e sociológico. O conhecimento estabelecido a partir desses campos veio sendo afirmado e criticado década a década, de tal forma que, segundo Rodrigues (2003), é possível ser referido categoricamente desta forma:

Em primeiro lugar, como a escola francesa nos ensinou, o corpo humano é muito menos biológico do que se pensava. Em segundo lugar, [...] o corpo humano é muito menos individual do que costuma postular o pensamento influenciado pela visão de mundo de nossa cultura individualista. [...] Em terceiro, que o corpo humano é socialmente construído, [como, por exemplo, um menino selvagem que convive com animais, aprende a farejar e a se locomover como eles, encurvado, que não seria o “natural” da postura humana]. Quarto ponto, [...] o corpo apresenta as características dos fenômenos culturais; ele é relativo: [varia entre as

³² MAUSS, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

sociedades]. Também é histórico: não é o mesmo segundo os diferentes tempos de indivíduos, grupos e sociedades. Quinto ponto, como queria a escola, as sociedades constroem o indivíduo.³³ (RODRIGUES, 2003, p. 87.)

Entretanto, foi Marcel Mauss (1974 *apud* RODRIGUES, 2003) quem publicou em 1936 um artigo intitulado *As Técnicas Corporais*, uma comunicação que “de certo modo formalizou a fundação da antropologia do corpo” (RODRIGUES, 2003, p. 84). Nela, elaborou uma “teoria da técnica corporal a partir [...] de uma descrição pura e simples das técnicas corporais” (MAUSS *apud* RODRIGUES, 2003, p. 85). Seria interessante seguir o raciocínio de Mauss, indo mais adiante em suas proposições nesse ensaio, e pensar nas categorizações enunciadas acima, lembrando que além das gesticulações e expressões faciais que não são as mesmas em culturas diferentes, mas que “variam também [nas pessoas] os ritmos e os movimentos das diversas partes de seus corpos” (*Idem*, p. 85-86).

É fundamental, para o desenvolvimento de uma movimentação adequada, treinar o corpo. Para tanto, faz-se necessário adotar formas de organização *eficientes*. Nesse momento é que aparece a necessidade de uma técnica, para dar ao corpo a condição de um mover-se de acordo. A técnica seria, portanto, uma “maneira pela qual os homens e a sociedade sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, *apud* RODRIGUES, 2003, p. 86): da mesma forma que no interior de determinadas culturas foram padronizadas maneiras de usar a saliva para colar selo ou observar a direção do vento, usar o dedo do pé para auxiliar na tecelagem ou fazer coisas simples como cuspir no chão, engolir comprimidos, etc., no meio artístico das artes cênicas, também são encontradas técnicas criadas para auxiliar a ordenação dos movimentos corporais. Vejamos, a seguir, como são relacionadas algumas técnicas cênicas auxiliares na composição do corpo artístico e do movimento.

³³ De acordo ainda com Rodrigues (2003), depois de ser publicado o livro *Vigiar e Punir*, Michel Foucault (1975 *apud* RODRIGUES, 2003) estabelece uma recíproca para essa afirmação, a de que “uma sociedade se faz fazendo os corpos em que existe” (p. 87).

2.3 Corpo no teatro

O corpo que se apresenta artisticamente, na dança e/ou no teatro, busca ser visto por um espectador e se encontra à procura de uma expressividade. Dentro das artes cênicas, a “atuação” – num sentido geral, envolvendo shows de música e apresentações de dança – pode ser considerada como “a” ação do dançarino na dança e no teatro; do cantor/instrumentista na música e no teatro; e do ator na dança, na música e no teatro. Contudo, somente no ensino do teatro é que são encontradas técnicas específicas para *exercer* essa prática.

O ator estudioso das teorias teatrais de atuação, dentro de uma determinada categoria histórica ou estética do teatro, procurará realizar uma representação da realidade, *fingindo* ser uma pessoa que não é, para uma plateia que busca um *efeito* de sentido (REMOR, WENZIERL, 2008) “real” na cena que assiste. Dentro dessa estética fundada na verossimilhança realista da representação, o espectador precisará acreditar numa ilusão (FACHIN, 2000). Para tanto, o ator ocidental tende mesmo em nossos tempos a abordagens psicológicas e de fundamento naturalista, que empregam uma representação “convincente” da realidade a fim de que o espectador aceite a verossimilhança de comportamentos, vozes e movimentos da personagem representada de acordo com o “mundo externo real”. Segundo Patrice Pavis (2011), existem componentes e etapas do trabalho atoral que são responsáveis por parte do sucesso da ilusão provocada no espectador:

O ator ocidental – e mais precisamente o de tradição psicológica – estabelece sistematicamente um papel: ‘compõe’ uma partição vocal e gestual na qual se inscrevem todos os indícios comportamentais, verbais e extraverbais, o que dá ao espectador a ilusão de estar sendo confrontado a uma pessoa real. Não só empresta seu corpo, sua aparência, sua voz, sua afetividade mas – pelo menos para o ator naturalista – se faz passar por uma pessoa verdadeira, semelhante àquela com quem esbarramos cotidianamente, com a qual podemos nos identificar, já que tanto encontramos nela impressões de similitude com o que sabemos de nosso caráter, da nossa experiência do mundo, das emoções e dos valores morais e filosóficos. (PAVIS, 2011, p. 52.)

O ator consciente e que exerce o seu “papel” com eficiência, proporciona ao observador a condição de ilusão e de imagens que representam o cotidiano. Entretanto, ainda de acordo com Pavis (2011), para que aconteça esse estado “extra” do ator e, a partir desse ponto, seja criada a ilusão teatral percebida pelo espectador, é necessário que se identifique o momento em que o ser humano passa daí para o estado de ator. Ainda para Pavis (2011), a etapa em que “o ator é constituído como tal” se dá quando um “observador externo, o olha e o considera ‘extraído’ da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma realidade fictícia ou pelo menos distinta de sua própria realidade de referência” (PAVIS, 2011, p.51).

Em qualquer categoria estética do teatro, seja a da representação ou a da não-representação, a relação entre ator e espectador se apresenta como um fator fundamental de realização do espetáculo teatral. É um processo dialético responsável por tornar o espetáculo um fenômeno acontecido. Roberto Gil Camargo (2003) enfatiza a importância da atuação do ator e da participação do espectador no processo de realização do fenômeno teatral, dizendo que a relação entre a estética da emissão e a estética da recepção tende ao equilíbrio ou à modulação entre tais instâncias que caracterizam a prática do teatro contemporâneo e influenciam os processos de criação e de avaliação crítica (CAMARGO, 2003). Afirma que “o teatro, no conjunto texto – espetáculo, não existe sem público” (id. lb.).

Basta haver “um espectador para que ele [o teatro] passe a existir [...] como um acontecimento coletivo, envolvendo quem faz e quem o assiste” (CAMARGO, 2003, p.14). Além da presença do espectador, preenchendo o espetáculo com seu imaginário, acontece diante dele a atuação do ator, que se define como o emprego de convenções da ficção ou, em outra instância, na estética da não-representação: o *performer* realizando ações como ele mesmo, sem a ficção. Portanto, a conexão se estabelece quando, ao mesmo tempo em que o ator/*performer* se dispõe a “gerir e dar a ler a suas emoções” (PAVIS, 2011, p.54), o espectador, imaginativamente, lê as movimentações e as emoções transmitidas por meio da convenção ficcional, de ações físicas ou pela prática da *performance*.

2.3.1 Teatralidade

Em meio a esse jogo entre ator e espectador, seus corpos presentes³⁴ no espaço tornam-se elementos fundamentais para o acontecimento teatral. A relação entre o corpo expressivo e o olhar de quem está “de fora” garante para o espetáculo a *vitalidade* nas cenas. Segundo Romano (2005), o jogo ator/espectador apresenta-se no teatro como um dos componentes da teatralidade. Tanto o ator quanto o espectador precisam estar envolvidos nas cenas, atuando juntos, cada qual de acordo com uma “maneira teatral”. A autora diz que “‘específico da maneira teatral’ parece ser um sinônimo eficiente para teatralidade” (ROMANO, 2005, p. 17). Assegura que isso só pode ser uma constatação quando se consideram “como específicas do teatro as muitas tensões entre os seus elementos constitutivos, que garantem a vitalidade da cena, incluindo também nesse jogo a relação entre o objeto olhado e o olhar criativo do espectador” (ROMANO, 2005, p.17).

Por parte do ator, no entanto, é necessário criar meios específicos de apresentação ao espectador das criações realizadas no decurso da encenação. Aparece aí a necessidade de tornar, por meio do treinamento, o seu corpo expressivo na atuação. O corpo do ator se apresenta como um amálgama estrutural capaz de transmutar as imagens que são apreendidas por ele da sociedade em uma forma de expressão como a arte cênica. Como vimos anteriormente, no tópico “*O corpo na antropologia*”, o corpo humano em movimento é formado por suas estruturas internas biológicas e externas, sociais e culturais, que podem fornecer a ele certo caráter de multiplicidade. Nesse corpo estão presentes forças, instintos, que se incumbem de impulsionar as ações de forma a transformar estímulos recebidos de todas as

³⁴ Pavis (2011) diz que “o primeiro ‘trabalho’ do ator, que não é o trabalho propriamente dito, é o de estar *presente*, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ‘ao vivo’, sem intermediário.” Existe, em contrapartida, uma necessidade de que o público também exerça o seu papel de estar “presente” em função do acontecimento do espetáculo.

direções. Sendo essencial para a expressividade do ator, o “instinto”, de acordo com Oliveira (2009), apresenta-se como fenômeno da teatralidade.

El instinto de transfiguración, el instinto de oponer a las imágenes recibidas desde fuera, las imágenes arbitrarias creadas desde dentro; el instinto de transmutar las apariencias ofrecidas por la naturaleza en algo distinto. En resumen, un instinto cuya esencia se revela en lo que yo llamaría la ‘teatralidad’. (EVREINOV *apud* OLIVEIRA, 2009, p.5.)

Para Evreinov (1978) o instinto é uma força interna fundamental para a criação. Para ele, existe o instinto de transformar, refazer e remodelar as linguagens apreendidas. Trata-se de uma força que transforma o que vem de fora, mistura-se com os conteúdos internos do ator e da cena, fazendo surgir, a partir disso, um terceiro elemento, cênico, resultante da síntese. O instinto, portanto, poderia ser entendido como uma força que estimula a mudança de um corpo meramente biológico e social para um corpo poético e criativo. É na teatralidade do ator que se revela o instinto transformador.

Por parte do espectador, Pavis (2011) acrescenta a *propriocepção do espectador* como uma pragmática corporal da atuação, que não se refere diretamente ao ator. Trata-se da “percepção interna do espectador sobre o corpo do outro [ator]” (PAVIS, 2011, p.59) e a transferência do que vê para si. Essa pragmática foi associada por ele a outras oito. Por elas são fornecidos subsídios técnicos para leitura da movimentação do ator em cena.

2.3.2 A corporeidade do corpo/voz

As pragmáticas corporais, de acordo com Pavis (2011), servem como uma importante abordagem de captação da variedade dos movimentos do corpo do ator. Elas descrevem de maneira detalhada as ações do ator na cena teatral. Esses operadores estão relacionados da mesma maneira como descreve Michel

Bernard³⁵ (1986, p.58), em numero de sete: 1) a extensão e a diversificação do campo da visibilidade corporal; 2) a orientação ou a disposição das faces corporais; 3) as posturas; 4) atitudes; 5) os deslocamentos; 6) as mímicas; e 7) a vocalidade, ou seja, a expressividade audível do corpo. Pavis (2011) acrescentou mais duas: 8) os efeitos do corpo; e 9) propriocepção do espectador – cuja definição foi discutida no parágrafo anterior.

Destacando o operador número 7, das pragmáticas corporais, é importante ressaltar como o ator pode ser descrito pela capacidade de vocalização e pelos sons que emite por intermédio do corpo, como eles podem configurar um meio expressivo de revelação do movimento corporal no ator. Pela voz falada e/ou cantada, por ruídos emitidos pela boca e através de todo corpo, o ator consegue se expressar. Para tanto, é necessário que se encontre preparado para exercitar uma escuta de sua voz em todo o corpo, que lhe ofereça a condição de conhecê-la bem, tornando-se ciente das possibilidades de uso do corpo e da voz.

A corporeidade, num sentido geral, “é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. [...] a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo” (BURNIER, 2001, p.55). Como característica da voz, a corporeidade está associada à condição física, vinculada aos ossos, músculos e às características socioculturais. Portanto, a corporeidade da voz revela a maneira física e social segundo a qual a energia vocal será expressa. Na preparação vocal do ator, deve-se levar em consideração que “a voz carrega a marca da vida social do indivíduo e, observando sua dimensão sensível, reconhecemos as ações destas marcas” (ALEIXO, 2007, p.38).

Além disso, o ator que adquire tal conhecimento de sua própria vocalidade, percebe que “como emanção do corpo, [a voz] assume diferentes qualidades, revela o conteúdo orgânico das emoções e das experiências que habitam os compartimentos do corpo memória.” (*Idem*, p. 41). O exercício da

³⁵ BERNARD, Michel. “Quelques réflexions sur Le jeu de l’acteur contemporain”, *Bulletin de psychologie*, t. XXXVIII, n.370, 1986. *Apud* Pavis (2011).

propriocepção – ou cinestesia –, do corpo e da voz, é imprescindível para o ator se localizar no espaço e atentar para as dimensões que pode ocupar nele.

2.3.3 Precisão e Organicidade no movimento

Praticar a cinestesia sobre o corpo e voz ajuda o ator a ter certo controle de seus movimentos, mas nem sempre uma exatidão nos acabamentos e nem nas inicializações deles. Na busca por esse “controle”, sobrevém a necessidade de treinar o corpo para adquirir condições técnicas para se movimentar de forma precisa e orgânica. É necessário apresentar, para tanto, certa organização interna, determinado equilíbrio entre os órgãos internos responsáveis pelo movimento, em correspondência com os membros externos, também responsáveis pelo movimento. A precisão e a organicidade das ações certamente agem unidas dentro do movimento, mas por uma questão de clareza expositiva, serão definidas separadamente a seguir.

Por “*precisão*” compreende-se o corte da energia do movimento no momento certo. Burnier (2001) enfatiza a importância da busca por uma precisão, encontrando o ponto certo para o corte dos movimentos. O autor define o termo da seguinte maneira:

A palavra *precisão* vem do latim *praecisu*, que significa “cortado, separado de; castrado, em retórica: cortado, reduzido, resumido”. Do latim *praecisé* = 1) em poucas palavras, sucintamente; 2) positivamente, precisamente. De *praecisus* = 1) contado na extremidade, encurtado; 2) cortado a pique, escarpado; 3) suprimido, tirado, cortado; 4) conciso, sucinto, abreviado. O dicionário francês *Robert* usa também os termos “justesse, exatidão”, e o *Aurélio*, “rigor sóbrio de linguagem; perfeição”. (BURNIER, 2001, p. 52)

As definições citadas acima têm um ponto em comum. Todas elas fornecem ao termo o sentido de exatidão e é esse sentido que, de acordo com Burnier (2001), é atribuído ao termo no teatro. Eugênio Barba, referindo-se à *precisão*, define a palavra “exato” de uma maneira interessante. Segundo Burnier (2001)

para “Barba, ‘exato’ (de exatidão) vem de ‘exigir’; para ele, a ‘generosidade quer dizer ser exigente’ e a ‘precisão tem a ver com generosidade’ ” (BARBA, *apud* BURNIER, 2001, p.52). Portanto, cortar a ação antes que esta sobrepuje a outra ação seguinte, poderia sugerir o sentido de precisão dado por Barba, pois seria como se cortar um movimento para começar o outro revelasse um *gesto*³⁶ de generosidade.

Indo mais além do corpo individual, estendendo-se a outro corpo, um outro ator junto na cena, a precisão – ao modo de Barba –, poderia ser empregada, em termos de generosidade, para com esse outro que contracena, usando o corte da mesma maneira que foi usado na ilustração do corpo individual. Burnier (2001), por seu turno, enfatiza também a relação existente entre o corte da ação e a energia que continua ainda depois de a ação ser cortada. Cita como exemplo a imagem usada por Decroux para ilustrar esse jogo entre ação e energia interna do corpo:

Decroux usava a imagem dos fios de cabelo: é necessário deixá-los crescer para que sua linha de força se torne visível, mas a um certo ponto é preciso cortá-los para fortalecê-los. Ele dizia que se um cabelo é curto demais, não vemos suas eventuais ondulações, ou seja, sua linha de força, mas, se grande demais, ele se enfraquece e quebra nas pontas. (BURNIER, 2001, p.52).

A *organicidade*, discutida por Burnier (2001), é o aspecto da totalidade do corpo, quando este se mostra pronto e organizado para realizar um movimento qualquer, tendo todas as partes (órgãos) e subpartes (interórgãos) do seu corpo trabalhando juntos para concretizar a ação. Além disso, o autor aponta dois planos distintos para a delimitação da organicidade: “a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo *de vida* que alimenta/engendra uma ação; e a *impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral” (BURNIER, 2001, p. 53).

³⁶ O gesto é um conceito importante para o movimento do corpo, uma vez que se apresenta por meio das intenções do homem fisicalizadas. O seu conceito será discutido melhor no último tópico desse capítulo.

O referencial que causa a *impressão de organicidade* se apresenta como algo artificial, ou seja, “não tem nada a ver com o natural” (Idem). É o espectador que tem a impressão de que é orgânico. Para causar tal impressão, o ator necessita de atingir uma coerência de organização interna no corpo; porém, de acordo com Burnier (2001), ela só é possível de ser alcançada por meio de determinada técnica e treino. Dessa maneira, o ator pode atingir uma organização interna, treinando o corpo, por meio de regras para o movimento pertencentes a sistemas artificiais, como no teatro Nô, por exemplo. “No entanto [ao assisti-los], tem-se a nítida impressão de serem *orgânicos*” (BURNIER, 2001, p. 53).

2.3.4 Em busca da técnica

No caminho para encontrar formas de atuação, maneiras de utilizar o corpo, a voz e seus movimentos em função de uma expressividade, o ator se encontra numa situação de ter que buscar mecanismos especificamente cênicos para o treinamento do seu corpo. Tais mecanismos se referem às maneiras que o ator descobre por meio da experimentação ou aprendendo de outro, de aplicar no seu trabalho atoral procedimentos de aprimoramento e desenvolvimento do corpo e dos movimentos. O artista cênico necessita de modos e meios técnicos para usar o corpo em um estado que não é o cotidiano. “As técnicas do ator contemporâneo nascem tanto da descoberta individual do intérprete nos processos de trabalho e treinamento (uma espécie de auto-educação) quanto do aprendizado técnico (através da educação formalizada)” (ROMANO, 2005, p.178). De um jeito ou de outro se aprende uma técnica, mas nem todos os atores a apreendem do mesmo jeito nem com a mesma eficiência. Romano diz que

O sujeito executa corporalmente um conjunto de ações – de ordem mecânica, física ou psíquica – com um dado objetivo, daí as técnicas poderem ser classificadas segundo a sua eficiência, de acordo com o resultado do treino. Também a natureza do processo de educação, o treinamento, caracteriza a técnica. (2005, p.179.)

Treinar é uma maneira de descobrir como funcionamos, de como nos movimentamos para realizar um exercício proposto e uma forma de desvendar novos caminhos para a criação. De acordo com Romano (2005), “treinamentos são os próprios processos de educação, que consistem numa adaptação do corpo ao uso deles” (p.179). Treinando seu corpo, o artista pode procurar e encontrar a eficiência, a organicidade e a precisão nas movimentações. Adaptando-se, instaura uma base mais segura para atender às propostas vindas de fora, do diretor e/ou do texto (se houver).

2.3.5 Técnica do movimento

São muitas as técnicas propostas por encenadores e pedagogos teatrais no exercício da encenação e da prática de atuação que levam em consideração as estéticas da representação e da não-representação teatral. O ator contemporâneo, ao preparar o corpo para o trabalho de atuar, preocupa-se com uma qualidade e uma expressividade no movimento. Atores que se preocupam em preencher a sua atuação com figurinos e máscaras, luzes e cenários, talvez não percebam que, quando for retirado deles o figurino, as máscaras, as luzes e cenários, não lhes restará nada além de um corpo inexpressivo. O ator é peça fundamental do espetáculo e precisa se preparar – corpo e voz – para conseguir transmitir as emoções que pretende. Para isso, necessita de técnicas específicas que o atendam nessa necessidade.

2.3.5.1 O movimento por Jacques Lecoq

Considerado como um dos expoentes do teatro físico, Lecoq vem para o teatro direto do mundo dos esportes. Devido a essa trajetória do esporte à arte, transferiu para o teatro uma preocupação com a preparação corporal do ator, alimentada por um grande rigor sobre o treino de ator e sobre a qualidade de seus movimentos. Considerou “como central a construção de uma expressividade baseada no domínio da fisicalidade do gesto” (ROMANO, 2005,

p.178). A preocupação com o corpo serviu de incentivo para a criação de uma pedagogia voltada para o treino do movimento corporal do ator, dividida em três eixos principais: “*improvisação, análise dos movimentos e criação pessoal*” (LECOQ, 2010, p.58).

Através do eixo *improvisação* procura a “reinterpretação” dos conteúdos psicológicos do indivíduo e do mundo real. Realiza esse exercício por meio de movimentos corporais, inicialmente em silêncio, “sem nenhuma transposição, sem exagero, o mais fiel possível do real, à psicologia dos indivíduos, [...]” (LECOQ, 2010, p.59). O autor, ainda dentro desse eixo, propõe ao ator jogos “mimodramáticos”, partindo de uma abordagem que ele denomina de *abordagem pelas artes*, em que utiliza a poesia, as cores e a música como material auxiliar no exercício da improvisação corporal. Na abordagem pela música, utilizando músicas de compositores como Béla Bartók, Erik Satie, Igor Stravinski, Miles Davis, Johann Sebastian Bach, coloca o ator em um confronto com a melodia, não para que ele imite os movimentos sonoros da música apenas, mas, sim, que apreenda o seu movimento, incorpore e crie os próprios movimentos em contraponto com a música. Afirma que

Tudo aquilo que não se vê na música nós visualizamos como matéria, um organismo em movimento. Entramos em seu espaço, nós a agitamos, a puxamos, lutamos com ela. Para reconhecê-la nós a incorporamos. Peço aos alunos que reconheçam os movimentos internos da música: quando a música se reúne, ao ficar espiral, explodir, cair... [...]. Podemos [também] jogar totalmente contra Bártok, ter um ponto de vista, uma opinião, um esclarecimento, uma interpretação pessoal diferente, dependendo da personalidade, da época, da cultura, mas, antes de jogar contra, é preciso jogar *com*. (LECOQ, 2010, p.90.)

Por meio desse jogo, o ator escuta as estruturas em movimento da música e ao mesmo tempo pode confrontá-la, como se fosse outro ator com quem divide o espaço, o texto, a cena. Buscando esse confronto através da escuta de Bartók, Lecoq (2010) diz que depois de “visualizar o que acontece no espaço [por meio da escuta] tentamos, em seguida, tocar os sons que se deslocam; depois

pesquisamos para ver se os sons nos empurram, nos puxam, ou se nós é que os empurramos ou que os puxamos” (p.90).

A proposta dos jogos mimodramáticos é a de contribuir na improvisação, concomitantemente, já apontam para a necessidade de uma técnica necessária à sua realização. Escutar-se e ao mesmo tempo treinar o corpo constitui uma ação composicional fundamental para um resultado orgânico do corpo, que necessita ser percebido pelas nuances do seu movimento, assim como a música o é. Nesse processo está implicada a atuação do ator e a *propriocepção do espectador*³⁷. Lecoq (2010) diz ainda que

Quando o ator levanta um braço o público tem de receber um ritmo, um som, uma luz, uma cor. A dificuldade pedagógica é a de ter o olhar suficientemente treinado para discernir entre diferentes gestos propostos qual expõe o gesto explicativo, o formal, ou o poético justo. Pouco a pouco, os próprios alunos chegam a ter um olhar sutil sobre as nuances dos gestos. Na realidade o público deveria ter esse mesmo olhar... então descobriria riquezas desconhecidas. (LECOQ, 2010, p. 90.)

No segundo eixo, *técnicas dos movimentos*³⁸, ele explora as etapas de preparação corporal e o aperfeiçoamento das movimentações do corpo como base para o exercício da improvisação. Lecoq (2010) apresenta três aspectos metodológicos distintos dentro das *técnicas dos movimentos*: “de um lado, a *preparação corporal e vocal*; de outro, a *acrobacia dramática*; e, por fim, a *análise dos movimentos*” (p.109).

Sob o aspecto da *preparação corporal e vocal*, o autor desvela um importante jogo entre ator e plateia. Refere-se à necessidade de existir no ator um corpo que não é mais aquele corpo de um homem comum, que anda pela casa até a

³⁷ Percepção e transferência do corpo do outro pelo espectador. Conceito já discutido anteriormente no tópico da *Teatralidade*.

³⁸ Na página 58 do livro *O Corpo Poético : uma pedagogia da criação teatral*, Jacques Lecoq intitula o segundo eixo como *análise do movimento*, no entanto, na página 109, ele o intitula de outra maneira, como *técnicas dos movimentos*, como descrito acima, e a *análise do movimento* passa a ser uma categoria desse eixo.

cozinha, toma um copo na mão, leva-o à boca para sorver a água, mas não produzem sentido teatral algum por meio desses movimentos. O ator deve apresentar um corpo diferente, extracotidiano³⁹. Porém,

Qualquer que seja o gesto que o ator realiza, tal gesto se insere numa relação com o espaço que o cerca e faz nascer nele um estado emotivo particular. Uma vez ainda, o espaço do fora se reflete no espaço do dentro. O mundo “imita-se” em mim, e me nomeia. (LECOQ, 2010, p.110.)

O ator, durante do espetáculo, revela certas emoções por meio do corpo com uma energia que não é própria do cotidiano, mas influenciada por ele. Mesmo no espaço externo, os movimentos do ser humano estão carregados de emoções, mas somente no interior do Teatro⁴⁰ tais movimentos e emoções são por vezes analisados, repertorizados e reproduzidos como manifestação de arte.

O movimento do corpo humano, como vimos, acontece também por uma necessidade de satisfação dos desejos. Lecoq (2010), ao falar sobre a sensação que teve observando os movimentos, relata: “Constatarei que quando movimento, por exemplo, a cabeça, em direções puramente geométricas, para o lado, para frente, para trás... ‘ouço, olho, sinto medo!’. No teatro, realizar um movimento nunca é um ato mecânico, mas um gesto justificado” (LECOQ, 2010, p.110). É muito interessante notar, a partir da fala do autor, que um movimento pode significar muito além do que uma mera gesticulação. Um braço que é levantado, uma perna que chuta, uma cabeça que gira, podem se referir a emoções implícitas nesses movimentos.

³⁹ Extra-cotidiano é o termo usado na Antropologia Teatral para designar a energia usada pelo ator em cena, que difere da energia usada no cotidiano.

⁴⁰ Refiro-me aqui, ao conceito de teatro defendido por José Ortega Y Gasset, no seu livro *A Ideia do Teatro*, onde diz que “a coisa chamada Teatro, como a coisa chamada homem, são muitas, inumeráveis coisas diferentes entre si que nascem e morrem, que variam, que se transformam a ponte de, à primeira vista, uma forma não parecer-se em nada com a outra.” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p.20)

2.3.5.2 O movimento por Rudolf Laban

Por meio de um sistema de códigos complexos de movimentos, Laban (1978) apresenta teorias e técnicas para o desenvolvimento de uma pragmática de análise e para o treinamento do movimento corporal do ator/dançarino. Existe nesse vasto sistema uma atenção dada pelo autor às ações básicas do movimento: *espalhar* e *encolher*. Ele as considerou como as “duas formas **principais** de ação” (LABAN, 1978, p.133, grifo meu). Estas determinam as atitudes corporais e se movimentam da seguinte maneira: uma “flui do centro do corpo para fora, enquanto que a outra vem da periferia do espaço que circunda o corpo” (*Idem*).

Tais ações possuem um grau de importância elevado para Laban (1978) por estarem ligadas ao instinto de movimento do ser humano. Ele diz que “o apoderar-se e o repelir são necessidades fundamentais” (p.137). As ações podem ser variadas e tomar as direções que o indivíduo desejar. A *ação*, de acordo com o pensamento de Laban (1978), é o impulso, o elemento sobre o qual é construído o movimento que, por sua vez, constitui-se como a fisicalidade da ação.

A partir das possibilidades da ação, o autor criou um sistema de variações e elaborações, relacionadas numa categoria expressiva de movimentos, a saber, os *fatores de movimento: fluxo, espaço, peso, tempo*. Essa divisão faz parte do método de análise de ações corporais simples, desenvolvidas por Laban (1978) e que de acordo com Azevedo (2009), serve para que “o aluno desenvolva sua capacidade de observação e realização de ações as mais diversas” (p.66). E a respeito desses *fatores de movimento*, sua análise, aplicação e elaboração, Laban

estuda, entre outras coisas a direção e os planos dos gestos, sua extensão e caminho no **espaço**, a energia muscular usada na resistência ao **peso** e a acentuação do movimento; emprego do **tempo** (rápido, normal e lento) e **fluência** que pode se manifestar aos trancos (com interrupções ou quebras entre um e outro movimento) ou contínua (sem qualquer perda de ligação com aquele que vem a seguir). (AZEVEDO, 2009, p.66-67, grifos meus)

Tais fatores se relacionam com as ações básicas por se mostrarem como delineadoras das ações de espalhar e encolher. Desenhando a linha do movimento, tais fatores se tornam fundamentais por criarem maiores possibilidades para uma ação básica. Ao espalhar-se, por exemplo, o movimento pode se desenvolver num *fluxo* contínuo ou interrompido, imbricando ao movimento uma série de variações e combinatórias.

O alicerce para esses *fatores*, portanto, são as ações básicas, como visto acima. Nelas são encontradas inúmeras possibilidades de visualização e flexibilização de um movimento. Levando em consideração as múltiplas possibilidades do movimento, Laban (1978) descreve como os membros do corpo poderiam realizar movimentos, variando-os, estimulados pelas ações básicas. Diz que,

Os nossos membros, trabalhando independentemente, podem efetuar muitas combinações destas duas ações. É possível, por exemplo, que um braço recolha enquanto o outro espalhe e até mesmo no próprio braço não é impossível que a parte superior espalhe enquanto o antebraço e a mão executam um movimento de recolher. O oposto é verdadeiro quando se trata de uma ação de espalhar; (LABAN, 1978, p.134.)

Além dos braços, as pernas e os pés possuem as mesmas possibilidades de variação, segundo afirma o autor. As ações poderiam ainda ser combinadas por um único membro. Por exemplo, se o braço direito realiza um movimento cuja ação é espalhar, a mão direita pode realizar uma ação contrária de encolher e ainda enquanto os dedos espalham. Nesse jogo de “vai e vem” entre as ações do corpo, os movimentos desenharam uma forma ondular no espaço de afastamento do corpo e recolhimento, onde a flexibilidade é mais acentuada.

Laban (1978) afirma que

O recolher é um movimento mais flexível que o de espalhar, o qual é uma ação mais direta. A curva do movimento numa ação de recolher vem precedida de um movimento para fora, semelhante ao de espalhar para longe do centro do corpo. Este movimento preparatório, porém, tem menos ênfase do

que o seguinte para dentro, de recolher, que justamente se constitui no propósito principal da ação. (LABAN, 1978, p.134.)

As maneiras de se combinarem esses movimentos, em diferentes culturas, ou até mesmo no indivíduo, são consequência, quase sempre, do interesse individual ou coletivo por certas atitudes corporais que serão mais usadas que outras. E a preferência e a seleção por uma ou outra atitude corporal criam um estilo. “Devemos recordar-nos de que é nas transições de uma posição para outra que se verifica uma adequada mudança de expressão, o que determina a criação de um estilo de movimentos dinamicamente coerente” (*Idem*, p.135).

O ator, assim como as pessoas no cotidiano, pratica naturalmente uma avaliação sobre os hábitos e estilos de movimentação. Entretanto, Laban (1978) enfatiza que para o artista o interesse sobre as formas de movimento deve ser maior que o olhar do indivíduo no cotidiano. O seu olhar deve estar atento para analisar “todos os desvios e as variações do movimento” (*Idem*, p.136), para, a partir daí, criar combinações artisticamente estilizadas, ou seja, “combinações extraordinárias de movimento” que “muitas vezes estabelecem os pontos focais de um conflito dramático” (*Idem*, p.136-137).

Dessa maneira o ator, através dos símbolos criados a partir da elaboração dos seus movimentos, promove junto ao espectador a possibilidade de criação de uma variedade de imagens sobre tais símbolos, que nem sempre podem ser definidos, mas podem ser incorporados pelo espectador. Entretanto, ao criar símbolos para o corpo, o ator produz para si e para o outro (ator e espectador) um sentido por meio da ação – na representação ou na não-representação.

2.4 O Gesto

Já sabemos que o movimento não é uma espécie de dom outorgado ao ser humano apenas. Os animais e também as peças robóticas construídas para alguma função de utilidade laboral ou caseira, também são habilitados a

realizar movimentos. Entretanto, o caso humano se diferencia por um fator já mencionado na introdução deste capítulo: é sempre precedido de conteúdos emocionais, psicológicos e pela motivação das necessidades, dos desejos e das vontades.

O ser humano apresenta a condição de desejar, de escolher, movido por questões de liberdade, paradigmas sociais, moral, filosóficas, religião. Bertazzo (1998) afirma que “é equivocado imaginar o homem como um ser com qualidades motoras menos desenvolvidas que certas espécies animais” (p.14). Estas, diferentemente dos humanos, não possuem conteúdos refinados de gestos e de movimentos, tais quais se apresentam no homem. De acordo com Bertazzo (1998), diferencia-se o homem de outros seres vivos, por sua capacidade de decidir, de mimetizar, ou seja, de imitar outros. Movimenta-se demonstrando uma capacidade de recriação e desenvolvimento interior das coisas que vem do exterior. Segundo Laban,

Enquanto que os movimentos dos animais são instintivos e basicamente realizados em resposta à estimulação exterior, os do homem encontram-se caracterizados por qualidades humanas; por intermédio deles, o homem se expressa e comunica algo de seu ser interior. Tem ele a faculdade de tomar consciência dos padrões que seus impulsos criam e de aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los. (1978, p.112.)

Um exemplo disso é a “verticalidade” – no sentido anatômico – do ser humano. Apesar de aparentemente natural, percebe-se que para o corpo manter-se “em pé” é necessário que haja “um processo contínuo de reequilíbrio”, que é construído, “na verdade, de constantes e intermitentes oscilações” (BERTAZZO, 1998, p.14). Existem ordenações e padrões para que o movimento aconteça de tal forma que essa ação se concretize. “Para tudo isso, no entanto, é preciso que ele [o homem] estabeleça contato consciente com o gesto e estimule sua percepção do movimento” (idem, p. 14). Somente o homem, entre os seres vivos, possui a possibilidade complexificar a organização de seus movimentos à medida que toma consciência deles: na

evolução do homem, do seu corpo, de acordo com Bertazzo (1998), existe esse jogo entre a ação, o movimento e a consciência, que ele adquire do próprio gesto e de como os novos gestos estimulam novas tomadas de consciência num processo evolutivo e contínuo e intercambiante.

Por “gesto”, Bertazzo (1998) refere-se de maneira análoga, provavelmente inconsciente (não se sabe), ao conceito de “ação”, empregado por Laban (1978), como elemento constituído pelo ser a partir do movimento. Bertazzo (1998) diz que “o gesto é uma ferramenta que vem atender à evolução dos nossos estados de consciência, promovendo modificações em nossas articulações e um refinamento de nossas estruturas musculares” (BERTAZZO, 1998, p.20).

Até agora vimos que existe a consciência humana, que remodela o movimento. Foi visto também que o movimento humano é mais complexo que dos. Também foi discutido que existem no homem instintos de transformar conteúdos externos e internos em arte; de estimular, por meio dos movimentos, emoções no outro, proporcionando um conjunto de ações que façam sentido para o observador. Portanto, pode-se considerar que o homem carrega mais do que uma movimentação estimulada por condicionamentos e realizações de desejos.

Pela capacidade de complexificar o movimento, de imitar, de decidir, ele se destaca entre os seres vivos. Mesmo permanecendo parado, na inação, a conduta do homem apresentará algum sentido, ou seja, algum conteúdo emocional. Faz-se necessário, então, pensar no gesto humano como algo além da fisicalidade do movimento. Brecht (2005), referindo-se às movimentações no teatro, mas possivelmente estendendo-se ao cotidiano, afirma que “por ‘gesto’ não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais” (p.237), carregadas de intenções e buscando alcançar sentidos específicos.

A palavra “gesto”, numa forma mais antiga (ZAGONEL, 1992), possui, desde o século XV, “o sentido de uma ação voluntária, do ‘fazer’” (p.11). Num dicionário

regular como o *Michaelis* a palavra está definida como o “movimento do corpo para exprimir ideias ou sentimentos” (2001, p. 591). Já em outra definição do termo, extraída de um dicionário etimológico francês também por Zagonel (1992), encontramos: “família do latim *gegere, gestus*, ‘trazer sobre si’ e, em sentido figurado, ‘tomar sobre si, se encarregar voluntariamente de’, de onde ‘executar, fazer’” (p.11). O significado do termo, por essa acepção, não se restringe apenas à execução de um movimento corporal, mas alcança algo que recai como atribuição sobre o indivíduo, estimulando a realização de um ato, ao mesmo tempo significando realizar o ato estimulado. Mesmo nessa definição encontram-se certas características psicológicas concomitantes ao movimento e embutidas na sua formação, como as ideias e os sentimentos, cuja expressão, é o objetivo do gesto realizado em movimento.

O significado do gesto se ampliou nos nossos dias. É entendido atualmente como algo cuja intencionalidade é a de expressar um sentimento, de manifestar conteúdos emocionais e até mesmo sociais do indivíduo. “O gesto revela e exprime. Vê-se nele não só uma ação física, mas uma intenção” (ZAGONEL, 1992, p.12). Dessa maneira, incluído numa matriz de linguagem, como a visual, expressa a qualidade dos significados dos signos nas formas, tornando possível perceber uma potencialização da linguagem na formação do sentido tanto em formas “puras” quanto “figurativas”, como as obras de arte.

Levando em consideração a existência de uma linguagem a partir de modalidades do visual, ou seja, uma possibilidade de se pensar em “formas visuais estruturadas como linguagem” (SANTAELLA, 2005, p.186), é possível penetrar no terreno do pensamento sobre a “representação” – do signo – e, portanto, descobrir que “formas visuais [...] são produzidas pelo homem e, por isso mesmo, evidentemente organizadas como linguagem” (*Idem*, p. 186) articulada. Essas formas visuais estão relacionadas com as modalidades do visual, que segundo Santaella (2005), são: “formas não-representativas”⁴¹;

⁴¹ As “formas não-representativas dizem respeito à redução da declaração visual a elementos puros como tons, cores, manchas, brilhos, etc.” Elas “não indicam nada, não representam nada. São o que são e não outra coisa” (SANTAELLA, 2005, p.210-211). Possuem “preponderância de qualidades intrínsecas” (*id. ib.*).

“formas figurativas”; e “formas representativas” (p.209-210). O gesto, de acordo com a autora, deixa a sua marca nas “formas não-representativas” da linguagem, que são formas por si mesmas, na sua *talidade*.⁴² Em certas qualidades de objetos que não possuem “nenhum poder de referencialidade” (*Idem*, p.216), a *marca do gesto* humano aparece impressa, deixando o seu estilo “inscrito” na forma. Como exemplo, Santaella ilustra:

Um artista oriental passeia pela natureza, contemplando a miríade multiluzcor de suas qualidades. Em um dado momento, com olhos de lince, abaixa-se, recolhe uma pedra, observa-a com cuidado. Leva-a para casa e nela assina seu nome. O gesto da escolha, o acontecimento singular desse gesto, puro gesto, é arte. A assinatura do nome na pedra fica como marca do gesto invisível. (2005, p.218-219.)

“O gesto da escolha” representa o sentido que foi dado a toda a ação acontecida no exemplo; houve, por esse gesto, um motivo para o ato de pegar a pedra, revelando-se uma intencionalidade (não diretamente explicitada) que conduz, ou melhor, condiciona o passeio contemplativo realizado pelo artista. Mesmo que não saibamos os motivos que levaram o artista a escolher, percebemos a escolha, e nela o gesto. Nessa ilustração, nota-se que o gesto se encontra numa instância distinta do ato, e que nem mesmo seria necessário o acontecimento do ato para que ele existisse, porém, revelou-se somente por meio dele. O gesto, demonstrado como *qualidade*, foi apresentado também no *ato* e, nessa modalidade, também deixa a sua marca no objeto (a assinatura do nome).

O ato e o gesto são elementos importantes para o campo da análise da conduta. Esta última constitui-se como a maneira de alguém se conduzir, comportar-se, de proceder e manifestar o seu comportamento. Ela e o gesto se relacionam desse modo:

⁴² “Talidade” (*suchness*) quer dizer qualidade *tal qual é*, em si mesma, sem relação com nenhuma outra coisa” (SANTAELLA, 2005, p.211).

O caráter perceptível de algumas sequências de signos manifesta-se no âmbito da conduta, assim como no da linguagem. [...] os gestos que eles codificam constituem a visibilidade da conduta, como as figuras tornam possível a da linguagem. (GALARD, 2008, p.26.)

No âmbito da conduta, é importante destacar a relação existente entre o ato e o gesto e, também, enaltecer suas funções dentro do comportamento humano. Para tanto, uma atenção especial deve ser dada à reabilitação do gesto – objetivo deste tópico –, “que é frequentemente depreciado por ser considerado exterior e secundário em relação à verdade das intenções” (GALARD, 2008, p.27). Será analisada aqui sua condição junto ao ato, a relação entre ambos na formação da conduta.

O nível de importância, tanto do gesto quanto do ato, dentro da conduta, é o mesmo. De acordo com Galard (2008), é possível perceber funções distintas atribuídas a cada um desses elementos e como, através dessas funções, eles se tornam fundamentais para a visibilidade das intenções na conduta. O autor diz que “a intenção verdadeira é aquela que se concretiza em atos”. Porém, “a intenção seria falsa, afetada, quando se contenta com gestos” (GALARD, 2008, p.27). Ele nos diz que em prol da intenção – característica da ação –, o ato e o gesto realizam suas funções para que ela seja percebida na sua integridade. O ato é o resultado de um movimento sem descrição alguma, é o que resta do gesto. Este por sua vez se apresenta como o movimento que desperta a atenção. Galard (2008) relaciona e define o gesto e o ato de forma brilhante. Ele diz que,

O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptivo de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (GALARD, 2008, p.27.)

Por meio dessa relação de correspondências tão fortemente arraigadas na conduta, encontra-se o equilíbrio entre ato e gesto. Por meio de um olhar mais atento sobre essa relação, é possível notar que não somente o gesto pode encontrar a sua forma de expressão no ato, mas que, ao contrário, um ato também pode ser transformado em gesto. Galard (2008), sobre isso, afirma:

Todos os nossos atos são constantemente suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros. É impossível, até na solidão ou na inação, impedir que a conduta tenha sentido (que signifique, por exemplo, o isolamento, o recolhimento, por vezes a demissão, a deserção), portanto, que seja, como uma conduta expressiva. (GALARD, 2008, p.27.)

O autor mostra, por meio dessa afirmação, que na conduta existe um sentido e a existência dele não está relacionada diretamente com o movimento, e sim com o gesto. Ele é revelado pelo gesto. O ato convertido em gesto, portanto, transpõe o terreno do movimento e passa a ser visualizado também pelo sentido que carrega. O gesto é, nesse caso, o elemento do sentido da conduta.

Quanto às artes cênicas, pensar o gesto como a produção do sentido por meio do corpo leva a sugerir que o movimento do ator precisa acontecer estimulado por uma intenção e produzir um sentido. É por meio do sentido que os signos e estilos do movimento corporal serão percebidos pelo espectador e transferidos para a particularidade do indivíduo observador.

Para tanto, o ator necessita escolher bem e estar atento a os detalhes do movimento. É necessário que modele o seu corpo para o trabalho, que treine até atingir a vitalidade adequada para o movimento preciso e orgânico do corpo nas cenas. Ordenados com os conteúdos psíquicos, próprios do ser humano, produzirão sentido para quem assiste. O ator precisa exercitar a prática da análise e auto-análise do corpo e da voz e a melhor maneira de utilizá-los, estudando-os por meio das técnicas que já consolidadas e/ou de novas criações vindas da experimentação.

Pensando em novas possibilidades de experimentações para a análise e a prática do corpo, o capítulo seguinte apresentará uma proposta de se criar um paralelo entre a melodia e o movimento, visando ao início de um estudo sobre novas maneiras de reler o movimento do corpo do ator.

3. A MELODIA CÊNICA

Para pensar em paralelos, analogias e correspondências entre música e teatro, trago uma proposta, especificamente, sobre a linha de movimento da melodia e a movimentação corpo do ator em cena. Para entender melhor o que se pretende com essa discussão, faz-se necessário esclarecer algumas coisas sobre a ideia. Antes de tudo imprescindível que se esclareça logo no início o objetivo desse trabalho, para que não ocorram alguns equívocos sobre o seu entendimento. Primeiramente, a análise não se limitará em apenas explicar que a música estimula o ator na sua movimentação. Isso já se sabe. Também não será suficiente pensar que a linha da melodia pode dar suporte ao ator enquanto este a escuta e dela tira o estímulo para se movimentar, seguindo-a ou contrastando-a, como nos exercícios de Lecoq (2010) utilizando Bartók. Não se trata de fazer o ator se movimentar lendo uma partitura musical. Como também não é a intenção que ele se movimente escutando música. Tampouco executar uma música ao vivo, para que o ator, influenciado por ela, movimentasse no espaço. O objetivo é outro, é diferente, segue em outra direção. Segue obstinado a repensar um conceito e ajustá-lo. A questão é mesmo conceitual.

Foi necessário discutir, nos capítulos anteriores, sobre a melodia – primeiro capítulo – e sobre o corpo e seu movimento – segundo capítulo –, para que ao ser travado aqui um confronto entre as estruturas do movimento da melodia e corpo/movimento, servissem como base para esse trabalho. O segundo passo é o de colocá-las em paralelo, e finalmente visualizar as correspondências entre as nuances dos seus movimentos quando posicionadas uma ao lado da outra. O que se objetiva, então, é levar o ator à possibilidade de releitura da sua movimentação corporal em cena observando seu movimento como se fosse o de uma linha melódica. Também é possível que o compositor de melodias reveja o movimento da linha melódica como se fosse uma linha de movimentos do corpo. Como se forma melódica proveniente das combinações das sequências sonoras fosse “encenada” e essa linha discursiva da melodia seguisse as direções de uma dramaturgia previamente ou conjuntamente elaborada para ela. Portanto, através da ação da “melodia cênica”, pode o ator

rever a composição do seu movimento corporal no teatro, tanto quanto pode o criador melodista delinear (encenar) o movimento da sua composição sonora.

Antes de traçar os paralelos entre a melodia e a movimentação do corpo do ator é fundamental um posicionamento sobre a abordagem que será utilizada na análise da melodia a seguir. A escolha, como já foi dito no capítulo primeiro, é pela teoria musical que define a melodia tonal dos períodos do século XVII e XVIII. Isso se deve ao fato de que nela se encontra a base mais concreta de análise dessa estrutura na tradição musical do Ocidente. Essa abordagem apresenta uma pragmática mais detalhada sobre as mudanças harmônicas, os contornos da linha, o desenho, os alvos e as inflexões, as nuances de dinâmicas de intensidades e timbre da melodia. Além disso, ela apresenta a melodia como uma estrutura da linguagem musical, que possui uma sintaxe linear, portanto pode ser analisada em detalhe e comparada a outra estrutura de sintaxe linear.

3.1 Paralelo: a questão do tempo

Por meio de uma visualização inicial e macro da linha melódica e do movimento corporal, percebe-se que já existe no aspecto temporal uma correspondência significativa entre elas. A música e o teatro são artes do tempo, essencialmente. O teatro, do espaço e do tempo, a música do tempo. Entretanto, no século XX, pesquisas voltadas para o timbre e parâmetros musicais como a intensidade, têm possibilitado a percepção e o estudo da música dentro da dimensão do espaço. Edgard Varèse contribuiu trazendo para a música pensamentos do vocabulário da matemática, da química e da física. Dentro das suas experiências com o timbre, através de suas composições, procurava criar a sensação de distância e profundidade das linhas e massas sonoras “com o controle dos parâmetros de intensidades e timbre, aliados às condições acústicas de reverberação do espaço em que a música acontece.” Isso demonstra a “preocupação de Varèse com a projeção do som no espaço” (ZUBEN, 2005, p.97). Pesquisas no campo da música

eletroacústica, com experimentos musicais voltados para a utilização dos espaços, trazem consigo as apresentações da música sob a experiência *acusmática*⁴³; as pesquisas sobre paisagens sonoras e outras que têm revelado um campo diferenciado da escuta musical por meio da exploração das dimensões do espaço. Já é possível, portanto, devido a essas novas formas, relacionar a música com áreas do conhecimento que se ocupam dos estudos sobre a utilização e exploração do espaço. No teatro o espaço não é referencia apenas para a constituição física do prédio onde acontecem os espetáculos. Essa dimensão também se refere ao corpo que preenche os espaços e que por meio da manipulação das suas estruturas, pode até modificar a percepção espacial do espectador.

Este capítulo é dedicado as observações e apontamentos sobre paralelos e possíveis correspondências, espaciais e estruturais, da linha do movimento melódico e da linha do movimento corporal do ator. Para tanto, será feito um paralelo entre as duas linhas que se movimentam, justapondo seus elementos, em um período no tempo, pois é nele que acontecem todos os movimentos. Nele acontecem as ações, as combinações, as interrupções, as continuidades, os direcionamentos, as escapadas, os acentos, os afastamentos e retornos, os apoios e inflexões, as pausas, ou seja, é com base nele que o movimento se torna um acontecimento real. O tempo é um ponto de convergência importante entre a melodia e o corpo.

3.1.1 Melodia e tempo

Na música, pela melodia, vemos o seu desenrolar no tempo. Sem ele a melodia não teria desenvolvida a sua linha, nem tampouco poderia existir. Na teoria musical é possível constatar o caráter essencial do tempo na música. fazendo uma análise da partitura percebe-se algo curioso. As alturas que

⁴³ É a experiência de escuta musical marcada pela ausência do estímulo visual. O ouvinte não vê quem ou o que produz música no espaço. É realizada geralmente em ambientes escuros que proporcionam ao fruidor outra sensação espacial, distinta da sensação que é dada pela visão. “Conforme Pierre Schaeffer, ela destitui a relação causal da escuta, retirando-a de um contexto que se impõe pelo olhar, pela posição dos corpos, seus movimentos e gestos.” (OBICI, 2008, p.31)

estão subentendidas na pauta, por meio das linhas e dos espaços do pentagrama, não podem ser realmente visualizadas até que sejam escritas figuras de ritmo nos locais onde é pretendida a execução da nota. Antes disso, vê-se a pauta, sem inscrições, mas não vazia, ao contrário, encontra-se repleta de todas as notas ao mesmo tempo – como estão repletos o som ou o ruído – pois nos lugares não preenchidos por figuras se encontram potencializados os sons. No entanto, ao se escolher as notas específicas para uma combinação, torna-se necessário destacá-las por meio da inscrição dos ritmos na pauta. Essa elucubração sobre o pentagrama serve apenas para demonstrar que pela teoria musical podemos ilustrar a presença fundamental do tempo no acontecimento musical da linha melódica, uma vez que, o ritmo é uma unidade do tempo. A melodia só acontece – vê-se isso ilustrado na partitura – quando se inscreve nos espaços e linhas das alturas, o ritmo.

PENTAGRAMA COM AS NOTAS MUSICAIS OCULTAS
sons potencializados



EFETIVAÇÃO DA MELODIA PELA INSCRIÇÃO DO RITMO
"PALHAÇO"
E. Gismonti e G. E Carneiro
1979



Fig. 8 – Pentagrama

3.1.2 Corpo e tempo

No corpo acontece de forma semelhante. O movimento corporal se desenvolve num tempo qualquer – apesar de ter como outra necessidade fundamental para sua existência o espaço. O corpo constitui-se como estrutura de uma linguagem pertencente ao campo do visual. É necessário um lugar, um espaço para que o corpo o ocupe e daí o movimento aconteça. É imprescindível que exista um corpo para que seja vista a atuação nesse espaço, que é o próprio

corpo. Através do tempo cria-se uma linha de ações que se combinam, delineiam-se e buscam um propósito. Pode-se dizer então que “o movimento ocorre no espaço e completa-se no transcurso de certo lapso de tempo, segundo seus objetivos.” (DALLO, 2007, p. 85).

No espaço do teatro, essa linha de movimentos e ações se apresenta com maior delineamento e com objetivos mais demarcados, por vezes mais previsíveis, devido ao caráter extra-cotidiano do teatro. No teatro o movimento do ator necessita de apresentar tais demarcações e a sua aparição deve ser sempre organizada e precisa. Se o ator não se mover, não acontecem as cenas, as ações, as tensões, os relaxamentos, as articulações, falas, os movimentos corporais, as dinâmicas que proporcionam os contrastes cênicos de intensidade, as modificações do corpo, revelando o sentido das movimentações e da cena. Sem ver o ator, o espectador não pode ter a sensação do espetáculo. É necessário que o ator se coloque num espaço qualquer, diante de uma platéia, para que o espetáculo comece a acontecer. Uma sala sem um corpo – mesmo parado, potencializando o movimento –, é como o pentagrama sem as figuras. Somente quando o corpo entra no espaço e realiza uma ação após outra ação é que se pode visualizar o movimento. O espaço de uma sala sem um corpo é como um pentagrama sem as figuras.

3.2 Paralelo: linhas em justaposição

A justaposição é um fator importante para o movimento. O dicionário Michaelis (2001), define o termo dizendo que, justapor é “pôr junto, aproximar” e também “ pôr-se em contiguidade, unir-se”. (p.732). Nessa definição se encontra um fator importante do processo da justaposição, o de proximidade, de contiguidade e o de união. O primeiro, de proximidade, diz da capacidade de se aproximar do outro. na aproximação existe a possibilidade de atração e ligação entre os elementos justapostos. Se um elemento se aproxima de outro pode ser que estejam se atraindo, mas também que tenham sido projetados um para o outro de forma voluntaria, por um terceiro. Existe nas duas hipóteses, uma

relação estabelecida de um para com o outro, de encurtar as distancias entre eles. Unir-se configura outra etapa do processo de aproximação.

Se forem combinados sons por sobreposição, serão formados complexos como acordes, texturas, densidades. Porém, tal combinatória não resultará no desenvolvimento da melodia nem do movimento corporal. A criação de uma melodia depende de serem combinados sons em contiguidade, delineando horizontalmente o seu desenho, como uma linha. A melodia sob esse aspecto da contiguidade pode ser entendida e definida como,

qualquer sucessividade sonora [...] cedendo passagens uns aos outros numa sequência ou acontecimento temporal [...] que se estruturam de acordo com padrões intervalares ou escalas que lhe servem de base [...] prescrito[a] pelas possibilidades permitidas por esses padrões.(SANTAELLA, 2005, p.176-177)

O movimento corporal também se desenvolve combinando os seus elementos em justaposição. É um processo contiguo, semelhantemente ao da melodia. O movimento pode ser definido como,

manifestação motora que se concretiza nas mudanças de posição e/ou deslocamentos globais ou parciais do corpo. [...] Como unidade motora adquire realidade e características a partir de um fluido circular – sempre aberto e cambiante – de vínculos e interações entre os elementos constitutivos e o todo. (DALLO, 2007, p.47 e 49-50)

Existe um ponto interessante ainda no processo da justaposição que influencia de maneira significativa na formação de uma linha de movimento, seja da melodia ou do corpo. Tomando como exemplo a linguagem verbal, vê-se ali que a justaposição ocorre quando uma palavra é justa posta à outra formando uma terceira sem que haja perda ou aglutinação de letras nas palavras que lhe deram origem (primitivas), como, por exemplo, cata+vento, originando a palavra catavento. É interessante notar que por justaposição na melodia e no corpo, existe a possibilidade de seus elementos serem ligados de tal maneira, que a fluidez na passagem de um para o outro seja tão continua que o

momento da passagem nem seja notado pelo ouvinte e/ou espectador. O nível de união seria muito alto nesse caso. Como exemplo, o movimento de esticar de um braço que se encontra inicialmente dobrado e voltado para dentro, com o punho dobrado para dentro e a mão fechada, encostada no peito: primeiro se desdobra o cotovelo, em seguida o punho, as falanges dos dedos, como se afastasse o braço para longe do peito, porém os dedos realmente se afastam. Cada parte desse braço é destacada conforme vai se desenrolando. A fluidez pode ser maior ou menor nesse processo. Se for grande, quase não serão notadas as articulações. Perceber-se-á uma fluidez contínua da linha nesse desenrolar do braço. Na melodia pode ser percebido isso por meio das sucessões de notas que se sequenciam em *legato*. A justaposição nas linhas da melodia e do movimento corporal, portanto, pode ter essa conotação, própria da linguagem verbal. Porém, em alguns casos, como foram vistos. Sendo ou não transformadas, essas linhas de movimento justapõem seus elementos, por que os aproxima e os une.

3.2.1 O desenho da linha do movimento

Se recordarmos o que foi dito sobre a melodia, entre todas as coisas que foram relacionadas no capítulo 1, o *desenho melódico*, especialmente, destaca-se por proporcionar uma bela analogia com o movimento corporal. “Desenhar” já é ocorrência de uma ação do domínio das linguagens literárias e plásticas. A música é uma arte que não tem “um suporte concreto palpável” e, portanto “não deixa rastros físicos tangíveis” (CAZNOK, 2008, p.105). Ela nem seria capaz de “desenhar”, literalmente, algo no espaço, pois é considerada uma forma de arte abstrata. Entretanto, a música – dentro do seu perfil tonal –, apropriando-se dessa palavra, elabora uma ideia de delineamento sonoro que se assemelha a um desenho de uma onda feito no papel – e se for escrito na partitura, ver-se-á essa semelhança. Tal imagem é representativa de uma linha de sons que se desenrola, por exemplo, atingindo níveis máximos de altura no registro mais agudo e curvando-se, direciona sua linha para outros níveis na região grave das alturas. Esse movimento alternado fornece à melodia o

desenho de uma onda. A onda é uma imagem associada também à frequência do som isolado. A periodicidade do som é representada sob a forma de uma senoide, que se assemelha a uma onda. Esse fator é conhecido como “onda sonora”.

Entre o movimento provocado pelas ações básicas, destacado por Rudolf Laban (1978) e o movimento da linha melódica, pode-se notar uma semelhança no tocante aos desenhos que surgem. A melodia ascende e descende, o corpo espalha e encolhe. Nelas existe um desenho semelhante a onda. Conduzir os braços para fora, para longe do centro do umbigo⁴⁴ e depois trazê-los para dentro, ou seja, para perto do centro do corpo (umbigo), desenha no espaço uma linha com curvaturas semelhantes à que se percebe na melodia e no som. Existe aqui a possibilidade de visualizar o corpo se movendo por meio das ações básicas, espalhando-se e recolhendo-se, do mesmo modo que o som, que, combinando-se a outros, num lapso de tempo, delinea o movimento da linha melódica. Portanto, a linha do movimento do corpo, pode também apresentar um desenho de onda no seu movimento.

Após essa breve discussão sobre o tempo, a justaposição e o desenho dos movimentos, já podem ser feitas considerações sobre as estruturas dos seus movimentos. A seguir, serão feitos os paralelos entre as modalidades de ação, inflexão, polaridade e espaço do movimento melódico, apresentados no capítulo 1 deste trabalho, e o movimento do corpo do ator.

3.2.1 Movimentos paralelos: a “ação” da melodia e o movimento do corpo

Antes de ser iniciada a análise, fazendo paralelos entre as linhas, será necessário apoiar o conceito da ação do movimento corporal sobre algum ponto de vista – uma vez tendo já se posicionado quanto à melodia. Levando

⁴⁴ De acordo com Ciane Fernandes (2006), o centro do umbigo se constitui o Suporte Central da respiração que “irradia para as seis extremidades - cabeça, ‘cauda’(cóccix), membros superiores e inferiores – na inspiração, e volta destas ao centro (umbigo) na expiração” (FERNANDES, 2006, p.57) .

isso em consideração, foi escolhido para a análise do movimento corporal, basear-se, principalmente, no conceito das ações básicas desenvolvido por Laban (1978), para em seguida desenvolver a ideia sobre a linha do corpo; e para a melodia, foi escolhido utilizar os conceitos de *notas alvo* da harmonia da tonalidade diatônica. Como nomenclatura chave para esse tópico foi escolhida a expressão *ponto de apoio*, que servirá como expressão comum ao se falar sobre o ponto harmônico da melodia e sobre a ação do movimento do ator. O termo *ponto de apoio*, foi utilizado no capítulo 1 para designar o ponto onde se apoia a nota alvo da linha melódica; esta também será utilizada para enfatizar o ponto de transformação da ação do movimento. Neste caso onde está, no movimento corporal, o *ponto de apoio* e qual é o ponto de inflexão.

Nas duas perspectivas do movimento – melódico e corporal – é extremamente necessário entender onde se encontra o ponto em que há a transformação de uma ação em outra, de maneira mais significativa, ou seja, onde, na linha da melodia, encontra-se o *ponto de apoio* da harmonia, e onde, na linha do movimento corporal, está o *ponto de apoio* da mudança da ação.

As considerações sobre corpo e movimento feitas até aqui, encontram-se num âmbito geral de análise do corpo humano. Levando em consideração que os atores escolhem e se apropriam de movimentos cotidianos como base e os transforma em extracotidianos no contexto do teatro, as análises poderão seguir dessa forma: serem ressignificadas e transportas para o corpo do ator. Portanto, tudo o que será falado sobre melodia deverá ser repensado no âmbito do corpo do ator.

3.3 Funcionalidade

Como já visto, em meio às notas que constituem uma linha melódica estão as *notas alvo*, que se encarregam de proporcionar à melodia certo perfil harmônico. Numa melodia, as notas quando se encontram nos *pontos de apoio*, apresentam no movimento, transformações das funções de repouso em

tensão, e das funções de tensão em repouso. É o vai e vem da melodia. É no *ponto de apoio* que a linha melódica demonstra os impulsos para o início do movimento ou determina o final dele, isso significaria finalizar ou não o discurso melódico. Os pontos de apoio servem para marcar onde são articuladas as mudanças da melodia, como elas são feitas e qual o direcionamento das novas funções.

Existem também, na linha de movimentos do corpo do ator, pontos onde acontecem trocas de uma ação básica em outra. Em um *ponto de apoio*, uma ação básica qualquer incita o movimento, desenvolve-se e encontra o seu alvo em outro *ponto de apoio*, ou seja, a ação, movimentando-se, chega ao seu limite de movimento e se transforma em outra ação. Por exemplo, um ator inicia um movimento e se espalha, finaliza-o, no mesmo instante ou em seguida, inicia outro movimento e se encolhe. Assim, no vai e vem de espalhar e encolher, o ator constrói uma linha com um perfil semelhante à melodia. Começa a compor a sua própria “melodia”.

3.3.1 Tensões e repousos

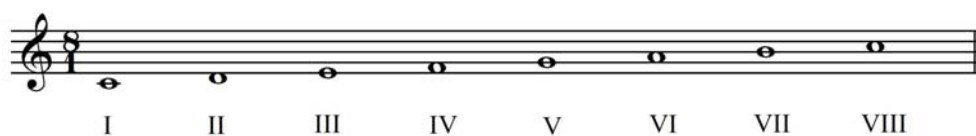
A melodia apresenta funções que poderiam ser caracterizadas como “funções básicas” da harmonia melódica. Tais funções estabelecem a dialética do movimento harmônico, seja acordal ou melódico. Na melodia, para que o movimento aconteça, é necessário estabelecer suas direções por meio dessas funções. O movimento delas, promove o equilíbrio harmônico da melodia, da música. Esse equilíbrio é percebido no instante em que uma função de tensão encontra seu apoio no repouso e finaliza um discurso, ou quando, nesse mesmo apoio, a função que antes era de repouso, transforma-se em tensão, iniciando outro movimento em direção a um repouso seguinte e finalizando novamente o movimento. Para a função de tensão, denominada pela teoria musical tonal de *dominante*, é reservado o poder de provocar o movimento; sem essa força de provocação, o movimento não seria impulsionado. Já o repouso é forte também, porém a sua função é de conter o movimento, finalizá-

lo. Nesse ir e vir, as “funções básicas” da harmonia melódica, poderiam ser pensadas em analogia com as ações básicas. Essas funções poderiam ser chamadas de “ações básicas do movimento melódico”.

O corpo, provocado pelas ações básicas, também possui um movimento de ir e vir, como o movimento de tensão e repouso na música. Assim como o afastar e o repousar na música, é basicamente se espalhando e encolhendo que o corpo se movimenta. O desenho dessa linha demonstra as direções que o corpo toma instigado pelas ações do movimento. Poderíamos assim, ao contrário, enxergar nelas uma correspondência com as funções harmônicas da melodia de tensão e repouso e dessa forma, considerar que são as “funções básicas do movimento corporal”.

Neste paralelo traçado até aqui, não se levantou a hipótese de criar uma correspondência entre uma ação específica do movimento e uma função específica da harmonia e relacioná-las aqui. A relação foi feita de maneira generalizada. Entretanto, essa análise levantou uma hipótese curiosa sobre as ações básicas do corpo em relação às funções da harmonia musical. Não foi afirmado que a ação de encolher corresponde à função de repouso e ao de espalhar corresponderia à função de tensão. Porém, uma correspondência dessa natureza, poderia ser feita da seguinte maneira:

Na harmonia musical existe ainda outra função, além das de tensão e repouso que produz um efeito de afastamento, que é muito importante também para o movimento da música. Antes de falar dela, é necessário ainda acrescentar alguns detalhes. Primeiro dizer que, situados no campo diatônico da harmonia, as funções possuem nomes convencionados e atribuídos a uma função específica. Essas funções, dentro de uma escala, estão alocadas em locais chamados graus, numerados de I a VIII, constituídos também por níveis de hierarquia dentro do campo tonal.



À função de repouso, dá-se o nome de tônica; à de afastamento, subdominante; e à função de tensão, o nome de dominante. São diferenciadas pela atribuição que lhes é dada dentro do movimento harmônico da música. Destacando as três mais importantes para este estudo temos: 1 – A tônica possui uma posição dentro do campo harmônico diatônico, que lhe dá o título de “Número Um” (I grau) entre os demais graus, é a estância de maior importância entre os outros graus. Todo movimento da linha melódica, ao sair de perto da do I grau, mesmo que se afaste, no contexto tonal, precisa retornar ao lugar de repouso, a tônica. 2 – A subdominante apresenta uma função importante de afastar a linha do movimento da melodia para longe do centro tonal, criando a sensação de ir embora. É um afastamento do centro tonal. 3 – a dominante, que realiza uma força, um impulso, que incita uma ida até a tônica, ou uma volta para ela, mesmo depois da linha melódica ter saído em direção a outros lugares, ao encontrar a dominante, ela procura o retorno ao I grau, à tônica. A dominante instiga o retorno.

Nas ações básicas do corpo, dois pontos importantes do movimento merecem atenção. Um, refere-se ao comentário do Laban (1978) sobre a natureza das ações. Segundo ele, o espalhar “flui do centro do corpo para fora” o encolher “vem da periferia do espaço que circunda o corpo, em direção ao centro do corpo”. Ele diz ainda que,

a curva do movimento numa ação de recolher vem precedida de um movimento para fora, semelhante ao de espalhar para longe do centro do corpo. Este movimento preparatório, porém, tem menos ênfase do que o seguinte para dentro, que justamente se constitui no propósito principal da ação. (LABAN, 1978, p. 134.)

O pensamento de Laban (1978) aponta também para a função da ação, para a atribuição que ela tem dentro do movimento e não apenas diz da direção que o movimento irá tomar. Fala da própria função de espalhar e/ou de encolher e

não somente para onde se movimentar. Ou seja, encolher é procurar ir para o centro do corpo, como se pretendesse repousar nele. Espalhar é buscar um afastamento do centro do corpo. E o centro do corpo é o “repouso” central. Sendo assim, essas “funções” (ações) representadas pelo encolher, espalhar e “centralizar” (tomando a liberdade de acrescentar), poderiam corresponder às “ações” (funções) de dominante, subdominante e tônica, respectivamente.

O segundo ponto serve para reforçar o pensamento relatado acima. Diz respeito ao que já foi mencionado neste capítulo, em rodapé, dentro do tópico *desenho da linha do movimento*, sobre o processo de respiração descrito por Fernandes (2006): a respiração como componente do segundo estágio do PNB⁴⁵, a “Irradiação central”. Segundo a autora, a força na respiração parte do centro do umbigo em direção à periferia e depois retorna para o centro. Mais uma vez, vê-se a funcionalidade do movimento buscando um afastamento e um retorno ao centro.

3.3.2 Movimentos paralelos: a Inflexão da melodia e o movimento do corpo.

Depois de refletir sobre as funções harmônicas da melodia e ações básicas do corpo e entender as suas atribuições dentro das linhas de seus movimentos, parece não haver mais nada a falar sobre o movimento, que as funções e as ações são suficientes para que ele aconteça. Entretanto, existe ainda, dentro da linha do movimento, melódico e corporal, um elemento importante. A importância é a de criar a ligação entre esses pontos de tensão e repouso discutidos no tópico anterior. Refiro-me às inflexões.

A inflexão é um ponto onde uma linha muda a direção do seu movimento. Na música é considerada também como a passagem entre uma *nota alvo e outra*, entre um *ponto de apoio* e outro, possuindo uma função de transitoriedade. Nos momentos das passagens de um ponto a outro, podem ser percebidas,

⁴⁵ Padrões Neorológicos Básicos.

nas notas que formam a transitoriedade, “qualidades de movimento”. As inflexões apresentam certa qualidade, que se apresenta como o modo de transitar entre as *notas alvo* e como é modificada a linha na curvatura. E esta, proporciona novas direções, fazendo com que ela a linha da melodia não se mantenha sempre reta. Almada (2009) relaciona cinco qualidades para as inflexões do movimento na melodia: 1) nota de passagem; 2) bordadura; 3) apogiatura; 4) escapada; 5) suspensão.

Nos movimentos corporais, a inflexão pode ser observada nas nuances do corpo ao se desenrolar, quando parte de um ponto fixo no espaço e conduz-se em direção a outro ponto no espaço. Fisicamente, aparece claramente quando ele se dobra, inclina-se e muda de direção. Laban (1978) observando as qualidades do movimento no corpo, enumerou e classificou quatro “fatores de movimentos” – fluxo, peso, espaço e tempo – sugerindo que por meio deles o movimento adquirisse certa qualidade. Assim como as “inflexões da melodia”, os “fatores de movimento” preenchem toda a linha, proporcionando qualidade aos movimentos e ligando uma função/ação à outra.

Uma nota de passagem dentro da linha melódica demonstra características de um movimento que segue de um ponto a outro sem interrupção. É geralmente curta, ou seja, o período do seu acontecimento é de duração curta. Também é feito por graus conjuntos – intervalos de 2ª –, ligando uma terça. O salto, ao contrário, cria a impressão de interrupção de um fluxo escalar contínuo. No “meio” do movimento corporal, percebe-se, por exemplo, que o fluxo pode ser contínuo, sem interrupções do movimento. Para que seja percebido o elemento de passagem é importante estar atento para que, o elemento que acontece no meio do percurso não pode ser destacado com a mesma ênfase que os elementos que acontecem nas pontas – no começo e no final do movimento. A duração curta dessa “passagem” em contraste com durações mais longas no começo e/ou no final poderia reforçar essa ideia.



As inflexões da melodia assim como os “fatores de movimento” do corpo, não permitem que suas linhas (da melodia e do corpo) saiam de um ponto e dirijam-se a outro como uma reta, sem formar um desenho mais flexível no seu percurso. A inflexão, entendida como ponto onde a linha se curva, cria um perfil mais flexível para a linha da melodia e que pode ser pensado também para o percurso do movimento do corpo. Uma inflexão vista pela ótica do movimento corporal teria, portanto, a função de proporcionar uma visão mais clara da flexibilidade da sua linha, de como ela flui ao longo da trajetória do movimento.

Não é possível dizer com certeza – pelo menos ainda – por meio dessa simples comparação, que há correspondências entre as qualidades das inflexões e dos fatores de movimento. Quero dizer, por exemplo, que não há certeza se uma escapada é análoga a uma mudança brusca na direção do movimento. O que, para o momento, é possível apontar, é o fato de que existem nos movimentos da melodia e do corpo, fatores qualitativos que preenchem as suas linhas e ligam suas funções/ações.

,

3.3.2 Movimentos paralelos: sobre a polarização dos sons e o “esforço” do movimento.

Sobre o aspecto da polarização, primeiramente, é importante destacar que o termo foi gerado a partir da palavra polar, que é relativa aos pólos e que por sua vez, segundo o dicionário Michaelis (2001) quer dizer:

1 *Geogr.* Cada uma das duas extremidades do eixo imaginário da Terra. 2 Regioes que circundam essas extremidades. 3 Cada uma das duas extremidades de qualquer eixo ou linha. 4 *fís* Cada um dos dois pontos opostos de um ímã ou corpo imantado. 5 *Eletr* Cada um dos dois terminais de uma pilha ou bateria. (MICHAELIS, 2001, p.986.)

A polarização se refere à sua natureza que um elemento possui de vibrar e se deslocar provocando movimento. Na música, isso acontece na natureza dos sons. Essa característica é própria do som, independente do contexto estético ou histórico da música onde ele estiver inserido. Quer dizer que o som, estando ou não vinculado ao contexto da música tonal, possui uma polarização. Isso lhe proporciona uma energia vital intrínseca a sua natureza, capaz de lhe impulsionar para o movimento.

O corpo também possui essa “energia polarizadora”. De acordo com Laban (1978), existe um impulso natural no homem para se movimentar, que pode ser canalizado por meio da cultura e da escolha pelo estilo do movimento. Segundo ele, as atitudes interiores são indicativos do caráter e temperamento no ser humano. A essa força interna denomina de *esforço*, que é o impulso que origina o movimento.

Portanto, na música e no teatro, na melodia e no movimento corporal, no som e no corpo, encontra-se uma correspondência de um impulso anterior e natural à composição dessas estruturas. No som, a característica da polarização e no corpo o esforço. O corpo, por uma analogia, apresentaria naturalmente a característica de polarização e a música, de esforço.

3.3.3 Movimentos paralelos: o espaço sonoro e o movimento corporal.

Foi visto, no capítulo 1, por meio de uma discussão apoiada nos pensamentos de Magnani (1996) sobre arquitetura e música, um pensamento gerado por meio de uma visão pluridimensional da música destacando a sua espacialidade. A utilização de termos trazidos da arquitetura para o meio musical servem como referência para uma leitura imagética e representativa de nuances dessa área na melodia, como, por exemplo, o “arco” usado para simbolizar a frase melódica. Apropriações nesse sentido sugerem a possibilidade de correspondências entre a frase e o arco, pontos culminantes e abóbodas, capazes de provocar imagens que se apresente como

representações de uma forma material trazida do campo do visual. Entre as discussões feitas por Magnani (1996), uma parece merecer destaque. Quando Magnani (1996) comenta que “dizemos que uma sexta possui um desnível de altura maior do que uma terça.” (p.48), está se referindo a uma “visualização” dos “tamanhos” (altura⁴⁶) dos intervalos. Se fosse possível serem colocados um ao lado do outro, um intervalo de DÓ a LÁ e um de DÓ a MI, com a base mais grave (mais baixo) no DÓ, e fosse feito o desenho a imagem do que essa situação representa, poderia ser visto o desnível dos “tamanhos” por meio do “desnível” entre as notas musicais.

O que se pode perceber disso é que uma melodia, ao ser escutada, pode apresentar uma imagem com representação no visual do seu movimento. É possível “enxergar” a imagem de um corpo se movendo numa linha melódica por meio da sua escuta. Lecoq (2010) descreveu como atribuía à música características de um corpo humano, como conseguia “ver”, por meio da escuta, a música “empurrar” e “puxar” os corpos dos atores. Por meio dessa perspectiva do visual, Lecoq (2010) convidava os alunos a escutarem e em seguida, identificarem quando a música realizava movimentos como “cair”, e, então, sugeria que os alunos procurassem “tocá-la”. Em outro momento, dirigia os alunos a “enxergar” a música como um ator que está na cena.

Por meio dessa visao, é possível, por um lado, escutar o movimento da linha melódica e criar a imagem de um corpo se movimentando, por outro lado, também é possível ver um corpo se mover no espaço e imaginar uma “melodia” nele. O que acontece dentro do movimento da linha melódica pode ser visualizado no movimento corporal do ator.

⁴⁶ A palavra “altura” é utilizada pelo senso comum como uma referencia ao tamanho das coisas ou das pessoas. Dizemos, coloquialmente, que uma pessoa é mais alta que a outra quando percebemos o desnível entre elas.

3.3.4 O gesto melódico e a melodia cênica.

Não teria como começar esse tópico sem recorrer mais uma vez ao comentário feito por Schoenberg (2001) sobre a melodia, ao dizer que essa estrutura se trata de uma combinação de sucessões de eventos sonoros cujo efeito se assemelha a um pensamento. Por meio do movimento da linha melódica, o compositor fornece ao ouvinte a possibilidade da formação de um sentido, uma intenção, que pode ser capaz de produzir certas emoções.

Um pensamento é um “uma faculdade de pensar. [...] 3. Fantasia, imaginação. 4. Ideia. 5. Recordação, lembrança. 6. Modo de pensar, opinião.” (MICHAELIS, 2001, p.956). É o fenômeno que reflete a condição do ser vivo e por meio da capacidade complexização de suas representações ele se apresenta no ser humano.

Foi visto, no final do capítulo anterior, que ato é a materialização das intenções do gesto num corpo em movimento. O gesto se converte em ato e este, pode se transformar em gesto. Essas propriedades são visíveis no homem e nos movimentos do seu corpo. Somente o ser humano, entre os seres vivos, possui a capacidade de produzir as intenções do gesto por meio de um ato e representar gestos por meio de atos. o ator precisa desse exercício pois necessita de tornar claro para o espectador que existe um gesto que é desembocado no ato, ou através de um ato mimetizado, produzir um gesto social, por exemplo, na percepção do espectador. O sentido criado a partir do movimento do corpo é definido pela ação do ator no palco e pela ação da percepção do espectador. Nos dois referenciais, em questão, do acontecimento teatral – o ator e o espectador – encontra-se a capacidade de escolha, desejo e pensamento, portanto, constituem juntos o pensamento do teatro. Isso porque possui a autonomia da escolha, da decisão sobre o sentimento e o pensamento. O gesto está ligado ao ato pela intenção; a intenção está ligada ao corpo pelo movimento e o movimento está ligado a arte pela lembrança, fantasia e pela imaginação. A lembrança, a imaginação e a fantasia são estâncias de um pensamento que se apresenta em qualquer manifestação de arte.

Considerar a melodia como um pensamento é considerar um ser humano presentificado no ato de compor. Seria o mesmo que dizer que a linha melódica carrega embutido nela, as características do gesto do seu compositor. Assim como no teatro o ator necessita de representar o gesto para que o espectador o percebe, na música, a melodia precisa trazer nas combinações, sinais que representem as intenções como códigos para o ouvinte. Uma obra precisa estar contida dos conteúdos do criador. Na música se encontram estigmatizados os desejos, as escolhas, as decisões, as angústias, e toda a carga emocional que o compositor quiser doar a ela. Nela se encontra a *marca do gesto* de um compositor. É uma criação do homem, e por isso está associada a ele como uma extensão do seu pensamento. Um pensamento que foi externado como um discurso verbal, escrito – por meio da poesia ou prosa – é explanado para representar o que está no interior do ser humano. Se a música carrega a marca do gesto, o gesto pode estar na melodia, portanto o gesto do compositor também pode ser melódico.

O gesto melódico do discurso musical encontra a sua materialidade no movimento da linha da melodia. A melodia, autônoma, possui uma força discursiva dentro da obra musical, pela ótica de Brat (2005). Então ela poderia ser considerada semelhante ao pensamento.

Aqui acontece uma ligação fundamental entre a melodia e o corpo. A autonomia da linha melódica é marcada pela condição que pode ser atribuída a ela de se configurar dentro da música como uma personagem. Essa possibilidade vem da característica de formação de sentido discursivo, por meio das suas frases. Portanto, a linha melódica pode corresponder à linha do movimento corporal do ator por serem as duas estruturas condicionadas pelo pensamento, ou seja, carregarem um gesto, uma intenção e produzem na linha melódica e no corpo do ator o ato, realizado por meio do movimento. Levando em consideração de que a melodia e o corpo do ator precisam da materialidade do gesto para que o ouvinte/espectador perceba um sentido no movimento de suas linhas.

Pensando assim, o ator movimenta-se, combina elementos corporais, ações básicas e variações e por fim movimenta-se, assim como acontece na música no processo da construção da linha melódica. Se fossem desenhadas e comparados seus esboços, poderia ser percebido como o ator no teatro e o compositor na música, constroem esse processo que começa nas intenções, seguem para as combinações dos elementos, nas manipulações das ações e finalmente, surgindo o movimento. O ator pode, partindo da possibilidade desse paralelo, considerar que a linha do movimento composta por ele pode ser lida como se fosse a linha do movimento da melodia composta por um compositor.

A proposta de fazer um paralelo entre as movimentações da linha melódica e da linha de movimentos do corpo do ator é para que exista mais um veículo de análise do movimento corporal com referencia musical mas apropriada pelo teatro e que considerada essa possível leitura, seja pensada possibilidades de uma nova proposta de leitura corporal do ator, ou melhor, uma releitura dos seus movimentos como se fosse uma melodia. Essa releitura serve para o ator como uma ferramenta para análise minuciosa do seu movimento, como é a análise da estrutura melódica. Dessa maneira, ele poderá olhar para o seu corpo e procurar as intencoes do gesto, materializá-las, ser criativo no uso das acoes básicas e movimentar-se com organicidade. A melodia cênica se apresenta na linha do movimento composta de forma livre mais criteriosa, baseada nas nuances das ações (funções) do corpo, nos fatores de movimento e suas variações (inflexões) minuciosas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde quando surgiram as primeiras ideias de relacionar a música com o teatro, a perspectiva sempre foi a de procurar correspondências entre essas áreas pelo aspecto da composição musical e da atuação. A música se apresentou como uma possibilidade de interação com o teatro, não por causa das composições de trilhas, mas pela característica do movimento. O ritmo foi o primeiro elemento a ser considerado como uma possibilidade de trabalho com o ator. A melodia veio em seguida. A forma de pensar o movimento da melodia e sua proximidade com o movimento do corpo foi o objeto discussão neste trabalho.

Por meio de uma breve passagem pela historiografia da música, foram discutidas as muitas formas de criação da melodia ao longo da História. Viu-se como a música monódica da Grécia, suas escalas e teoria, influenciou o desenvolvimento da música do Ocidente; a apropriação do sistema de escalas grego pelo sistema medieval. Em outro momento, foram analisadas as estruturas de uma linha melódica. Também foram analisadas quatro formas de movimentos da melodia, levando em consideração a perspectiva do sistema tonal, a saber: 1) Movimento: questões sobre a “ação” do movimento; 2) Movimento: questões sobre as Inflexões do movimento; 3) Movimento: pequena questão sobre a polarização dos sons; e 4) Movimento: questões sobre o espaço sonoro.

Também foi considerada a sintaxe da melodia e sua análise. O corpo foi estudado a partir de um panorama do ambiente social de formação física e cultural, a “passagem” da sociedade e da cultura no corpo do homem helênico, a derrocada da atenção ao corpo físico na Idade Média e a ótica da Antropologia sobre a sua forma e movimento como resultado também de uma influência sociocultural. Foi discutida a importância da técnica na formação de um corpo hábil na execução de movimentos e competente na realização de gestos que gerem sentidos efetivos para o público; do mesmo modo, surgiu a demanda por um conceito mais amplo de gesto e de sua manifestação no corpo por meio do movimento.

E sobre o gesto, finalmente, evidenciou-se o modo como ele constitui um elemento importante para a qualificação do movimento, a forma como as intenções comandam a realização do ato e movimentam-se demonstrando um sentido. Foram realizados paralelos entre a melodia e o movimento do corpo do ator, com o intuito de demonstrar a correspondência entre melodia e movimento corporal. Esse percurso feito no trabalho possibilitou algumas considerações:

A formação da melodia cênica

As correspondências analisadas entre a melodia e o movimento corporal possibilitam a criação de uma imagem sobre o corpo: movimentando-se no tempo como se fosse uma linha melódica. Esse corpo organiza e combina as ações, as qualidades do movimento, seguindo princípios de combinação muito semelhantes à melodia. O movimento do corpo do ator pode ser visto como uma *melodia cênica*.

Essa ótica sobre o corpo pode servir como uma ferramenta de análise, para perceber de maneira mais clara as nuances do movimento corporal do ator. A melodia cênica, portanto, é uma inscrição da movimentação do ator no espaço. Trata-se de um desenho melodioso do movimento das ações, num lapso de tempo qualquer. Por meio da análise do movimento corporal do ator como melodia cênica, pretende-se proporcionar uma ferramenta mais precisa de leitura das ações. Observar um corpo se movimentando em cena e enxergar nele uma linha semelhante à linha de uma melodia pode causar novas percepções do movimento realizado por esse corpo. A melodia cênica é um movimento capaz de ser desenhado por meio de forças harmônicas, como tensão e repouso, que tem como propósito, relacionar os elementos de uma estrutura – seja melódica ou corporal –, através do movimento de suas linhas. Fux (2002) diz que,

O propósito da harmonia é ocasionar prazer. O prazer é despertado pela variedade de sons. Essa variedade é o resultado da progressão de um intervalo para outro, e essa progressão finalmente, é obtida através de movimento. Resta examinar a natureza do movimento. (FUX, 2002, p. 6.)

A pesquisa sobre a melodia cênica também se aplica ao estudo da “dramaturgia” para uma “encenação” da linha melódica, como já citado no início do terceiro capítulo. Sob tal perspectiva, o compositor de música, pode visualizar a linha das ações de uma melodia comportando-se como uma personagem, sempre em transformação num lapso de tempo qualquer, como se estivesse dentro de um processo de encenação que alinha e organiza o discurso cênico/melódico. Tal estudo, de uma “dramaturgia para uma encenação melódica”, como um tópico da “Melodia Cênica”, surge como consequência da pesquisa sobre a melodia cênica do ator e já começa a se tornar uma realidade. A realização dessa pesquisa é uma expectativa.

A possibilidade de um “contraponto cênico”

Se é possível visualizar o movimento do ator como melodia, também é possível visualizar a coexistência de mais de uma melódica cênica no espaço da encenação. Daí a importância de estimular percepções sobre o corpo do outro na cena e desenvolver a habilidade de se relacionar com ele.

A coexistência de outros atores na encenação é também uma realidade do teatro. Portanto, pode-se inserir, junto ao trabalho do ator na criação da melodia cênica, uma possibilidade de contraponto entre duas ou mais melodias cênicas presentes na encenação. Cria-se a necessidade de pensar em maneiras de relacionar as melodias cênicas como num único enunciado polifônico. Essas melodias cênicas *plenivalentes*⁴⁷ precisam estar em situação de dialogismo para que o discurso global funcione preservando as autonomias de cada uma delas. Mais uma vez, seria fundamental a utilização da música como analogia eficiente na construção desse novo conceito. A técnica do contraponto musical poderia servir como uma técnica correspondente ao processo de encenação sugerido. A proposta seria, portanto, depois da criação

⁴⁷ Esse termo foi utilizado por Mikhail Bakhtin (2002) para designar a capacidade que as vozes (personagens) dos romances de Dostoiévski possuem de serem plenas de valor, considerando a equipolência entre elas no discurso.

das melodias cênicas, pesquisar a formação, no contexto da encenação, do “contraponto cênico”.

Com poucas palavras, reforço a importância de se fazer uma leitura aprofundada sobre o corpo do ator, dos gestos, das ações básicas e do movimento, para o crescimento técnico. É fundamental que o ator perceba-se, que compreenda os seus movimentos, tornando-os orgânicos e desenvolvendo um corpo organizado para a gesticulação. Para tanto, faz-se necessário que ele se aproprie da técnica, que treine seu corpo e o habilite para o trabalho cênico. Mas para que determine uma técnica de formação, antes será preciso aprender a olhar para o seu corpo e o do outro.

Almeja-se com este trabalho, enfim, que as discussões aqui apresentadas sirvam como estímulo para futuras pesquisas que visem encontrar novas formas de aprimorar o trabalho atoral. O desejo é que a pesquisa aqui reportada, que consideramos estar apenas sendo iniciada, possa ampliar-se e atingir metas maiores; que possa, enfim, contribuir para que sejam inseridas outras ideias e perspectivas no aprimoramento e desenvolvimento do estudo sobre maneiras de: a) perceber e reinventar o corpo e seus movimentos, e b) operar sobre o processo de formação da melodia cênica, seja no campo da música ou do teatro.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXO, Fernando. *Corpoeidade da Voz: voz do ator*. Campinas: Editora Komedi, 2007.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Atualizada no Brasil.. Brasília – DF: Sociedade Bíblica do Brasil, 1982.

BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão Corpo: identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Summus, 1998.

_____. *Espaço e Corpo*. São Paulo: SESC, 2004.

BOAL, Augusto. *200 Exercícios e Jogos para o Ator e Não Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – 1979

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos chave*. 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2005.

BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Segunda edição. Tradução de Fiana Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRIKMAN, Lola. *A Linguagem do Movimento Corporal*. 3° ed. – São Paulo: Summus, 1989.

BURNIER, Luiz Otávio. *A Arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CAMARGO, Roberto Gil. *Palco & Platéia: um estudo sobre proxêmica teatral*. Sorocaba, SP: TCM – Comunicação, 2003.

CAMBIANO, G. “Tornar-se Homem”. IN. VERNANT, J. P. (dir.). *O Homem Grego*. Lisboa: Presença, 1994.

CAZNÓK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

DALLO, Alberto R. *A Ginástica como Ferramenta Pedagógica: o movimento como agente de formação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

Dicionário online de português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/inflexao/>>. Acesso em 25 dez. 2011.

DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de Termos e Expressões da Música. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=cL6zQ9vAUwkC&printsec=frontcover&dq=dicion%C3%A1rio+de+termos+e+express%C3%B5es+da+m%C3%BAsica&hl=pt-BR&sa=X&ei=hYYqT5aPKIWLhQf82MzICg&ved=0CDgQ6AEwAA#v=onepage&q=dicion%C3%A1rio%20de%20termos%20e%20express%C3%B5es%20da%20m%C3%BAsica&f=false>>. Acesso em 20 dez. 2011.

DUBOIS, Jean et. al. *Dicionário de Lingüística*. Trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetiço: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

FORTUNA, Marlene. *A Performance da Oralidade Teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

GALARD, Jean. *A beleza do Gesto: uma estética das condutas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GRIFFTHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução Clóvis Marques; com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

GROUT, Donald; J. PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5. ed.

Lisboa: Gradiva, 2007.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição a contemporânea*. Organizado por Bernadete Zagonel e Salete M. Chiamullera. Segunda edição. Porto Alegre – RS: Ed. Movimento, 1987.

MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a música. Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*; tradução Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.

MARTON, Silmara Lídia. “A música e a complexidade das ideias de Edgar Morin, Ilya Prigogine e Werner Heisenberg”. In: *Revista Sessões do Imaginário - Cinema | Cibercultura | Tecnologia da Imagem*, Ano 10, No 13, 2005. Acesso em: 30/01/2012. URL: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/861/648>

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

LEANDRO, José Dário. *Da poesia épica à moda-de-viola: uma aliança inseparável entre literatura e música*. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Acesso em 20/01/2012. URL: <http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/9479>

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: edições SESC SP, 2010.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma História do Corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LESSA, Fabio de Souza. “Corpo e Cidadania em Atenas Clássica”. In: THEML, Neyde et al (Orgs.). *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MALETTA, Ernani de Castro. *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG, 2005.

_____. *Ação Vocal: Discurso Musical e Polifonia Cênica*. 2010.

MICHAELIS: dicionário da língua portuguesa. Companhia Melhoramentos São Paulo, 2001.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Condições da Escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Rogério Santos. *El proceso creativo teatral: conceptualización a la obra de Albert Boadella y ELS JOGLARS*. Tese doutoral. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares, 2009.

Panitz, Mauri Adriano. Dicionário técnico: português-ínglês. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. URL: <http://books.google.com.br/books?id=07AIPS-8bMIC&pg=PA152&dq=intitle:Dicion%C3%A1rio+%C3%B3timo&hl=pt-BR&sa=X&ei=E6oqT-uslqSQsAKhx8mIDg&ved=0CE4Q6AEwAw#v=onepage&q=%C3%B3timo&f=false>

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. "Os Corpos na Antropologia". In: THEML, Neyde et al (Orgs.). *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal*. Terceira Ed. São Paulo: ILumnuras: FAPESP, 2005.

SCHOENBERG A. *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman – terceira edição - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

STRAVINSKI, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TAVARES, Maria da Consolação G. Cunha F. *Imagem Corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri, SP: Malone, 2003.

TERRA Vera. *Acaso e Aleatório nas músicas: um estudo da indeterminação das poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto: Uma Arte de Compor*. - 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VALENÇA, Ernesto Gomes. *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musica*. Mestrado em Artes –Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, BeloHorizonte, 2010.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. Coleção primeiros passos. São Paulo: editora Brasiliense, 1992.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.